



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA, CRITICA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI
CICLO XXVIII

**Forme della citazione del melodramma operistico nel cinema italiano:
1960-2015**

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Francesca Ghedini

Supervisore: Prof.ssa Rosamaria Salvatore

Dottorando: Francesco Verona

Indice

Introduzione	p.3
PARTE PRIMA	p.15
Capitolo 1 – Sulla citazione, quasi un preludio	p.15
Capitolo 2 – Forme della citazione del melodramma operistico	p.27
2.1 Uso della citazione operistica come intervento di livello esterno acritico.....	p.33
2.1.1 Livello esterno acritico come <i>couleur locale</i>	p.46
2.2 Uso della citazione operistica come intervento di livello interno.....	p.53
2.2.1 Il teatro d’opera da fonti sonore in scena.....	p.55
2.2.2 Canto, voce e parola in scena.....	p.75
2.2.3 Spazi del teatro in scena.....	p.113
2.3 Parodie e rifacimenti del repertorio operistico: tra scherzo ludico e critica sociale.....	p.132
2.4 Il melodramma e la costruzione della memoria.....	p.162
PARTE SECONDA – CASI DI STUDIO	p.187
Capitolo 3 – Il teatro d’opera nel cinema di Bernardo Bertolucci	p.187
3.1 «Verdi, Verdi, Verdi»: <i>Prima della rivoluzione</i>	p.192
3.2 Strategie del melodramma: <i>La via del petrolio, Strategia del ragno e Novecento</i>	p.204
3.3 <i>La luna</i>	p.219

Capitolo 4 – Il teatro d’opera nel cinema di Marco Bellocchio	p.229
4.1 Da <i>I pugni in tasca</i> a <i>Nel nome del padre</i> : tra ironia e grottesco.....	p.234
4.2 Da <i>La balia</i> a <i>Il regista di matrimoni</i> : costruzione di nuove forme.....	p.249
4.3 <i>Vincere</i> : un “melodramma futurista”.....	p.262
4.4 “...addio del passato... ”: immagini sonore della memoria.....	p.275
Capitolo 5 – Mario Martone: <i>Noi credevamo</i>	p.283
Appendice	p.307
Bibliografia	p.329
Abstract	p.345

Introduzione

Cent'anni di attrazione: una carrellata.

Il teatro d'opera e il cinema; il teatro d'opera *al* cinema; il teatro d'opera *nel* cinema: tre possibili declinazioni per un fitto reticolo di rapporti che attraversa la storia della settima arte fin dai propri albori, testimoniando quanto il melodramma lirico sia per certi versi consustanziale al cinema stesso. Accanto ai primi *film parlanti* (o *pellicole parlate* o *scene cantate*) diffusisi agli inizi del Novecento¹, tutti i primi anni della neonata arte sono caratterizzati da un gran numero di titoli tratti dai più grandi successi operistici – verdiani in particolar modo² –, a testimonianza, da una parte dell'estrema diffusione del teatro d'opera sul territorio nazionale e della sua rilevanza culturale e al contempo popolare, e dall'altra della ricerca del cinema, attraverso la mediazione di capolavori della tradizione, di una nobilitazione, «emancipandosi dalla sua origine illusionistica e puramente spettacolare»³; nonché, aggiungiamo, di sottrarsi al dominio della tecnica, così invisibile a molti intellettuali dell'epoca⁴. Ecco allora, come ricorda Marco Targa, che nel triennio 1909-1911 compaiono ben otto pellicole su soggetti verdiani, prodotte dalla Film d'Arte italiana, specializzata in questo genere di riduzioni, o ri-mediazioni, o ri-locazioni⁵ secondo una terminologia invalsa negli studi degli ultimi anni (*Rigoletto, Il trovatore, Un ballo in maschera, Aida, Luisa Miller, La forza del destino, Ernani, La signora delle camelie*)⁶. Accanto a questo serbatoio di narrazioni –

¹ Si veda G. LASI, *Tra scene parlanti e Film d'arte: l'opera di Giuseppe Verdi nel cinema italiano delle origini*, in S. MICELI, M. CAPRA, *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, Venezia, Marsilio, 2014, pp. 105-17.

² Nel 1913 figura, a celebrare il centenario della nascita, la prima biografia verdiana cinematografica: *Giuseppe Verdi nella vita e nella gloria*, Giuseppe de Liguoro.

³ F. CERAOLO, *Opera*, in R. DE GAETANO (a cura di) *Lessico del cinema italiano, Vol. 2*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 373.

⁴ Si veda G. P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.

⁵ Su questi aspetti si rimanda agli studi condotti da Francesco Casetti: F. CASETTI, *The relocation of cinema*, in «Necus», n. 2, 2012, <http://www.necus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>; F. CASETTI, *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana», anno II, n. 4 gennaio-aprile, 2008, pp. 23-40. Si veda inoltre l'ultimo testo dello studioso F. CASETTI, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.

⁶ M. TARGA, *La musica per il film «Il trovatore» (Film d'Arte italiana, 1910)*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, Lang, Bern, 2015, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2015, pp. 161-2; lo studioso dedica anche delle acute riflessioni sul rapporto tra teatro d'opera e cinema muto anche in saggio precedente: M. TARGA, *The Silent Opera: The Beginnings of Melodrama in Cinema*, in A. COLTURATO (a cura di), *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 169-185.

di frequente accompagnate dal vivo con pianoforte o piccole orchestre –, nei medesimi anni, sulla scia delle innovazioni introdotte dal Fonoteatro Pineschi con cui verrà realizzato un *Trovatore* nel 1908, si assiste inoltre ai primi tentativi di avvicinare il cinema alla sua futura dimensione sonora, con un sofisticato sistema di sincronizzazione del disco durante lo scorrimento della pellicola.

Se l'attrazione per il teatro d'opera – questa musa affascinante e irresistibile – è stata una costante del periodo del muto, lo stesso dicasi per la cinematografia italiana degli anni Trenta e, specialmente, per quella degli anni Quaranta, in cui, a partire dal dopoguerra, si registra un incremento esponenziale dei cosiddetti *filmopera*; ma cosa si intende precisamente con tale sostantivo? Sergio Miceli, nel suo monumentale studio sulla musica per film, offre una valida risposta, distinguendo opportunamente i vari rapporti tra il teatro musicale e il cinema secondo il seguente modello:

a) film ispirati più o meno liberamente a temi appartenenti in modo diretto o indiretto al teatro musicale, in cui il canto appare marginalmente e non sempre è affidato ai protagonisti. Si definiscono anche opere in prosa (*Don Pasquale* [1940] di Camillo Mastrocinque, *Manon Lescaut* [1940] di Carmine Gallone);

b) le opere parallele in cui i personaggi, in genere cantanti o compositori, interpretano a loro volta personaggi d'opera, con conseguente alternanza e sovrapposizione dei due livelli narrativi e drammaturgici (l'esempio classico è *Avanti a lui tremava tutta Roma* [1946] di Gallone);

c) filmopera in senso stretto, come trasposizioni filmiche più o meno fedeli di opere liriche di repertorio, in cui gli interpreti sono attori doppiati da cantanti (famoso il caso di Sophia Loren, prosperosa Aida con la voce di Renata Tebaldi), oppure sono gli stessi cantanti a recitare⁷.

Tra i vari registi che si sono distinti nella messa in scena di filmopera un ruolo di prim'ordine spetta di diritto a Carmine Gallone – *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Il trovatore*, *Madama Butterfly*, *Tosca* – ma, al di là dei singoli meriti (si potrebbero invero annoverare anche Mario Costa e Camillo Mastrocinque), da cosa è dettata questa corsa al melodramma nell'Italia vilipesa dal ventennio fascista e distrutta dal conflitto bellico? Si può ancora parlare, con i termini del muto, di “riscatto intellettuale” da parte del cinema? Gianfranco Casadio, nel suo saggio sulle intersezioni tra cinema e opera, avanza due ipotesi assai suggestive: la prima, di ordine economico-industriale, prende le

⁷ S. MICELI, *Musica per film. Storia, estetica – Analisi, tipologie*, Milano, Ricordi, seconda edizione, 1998, p. 835.

mosse dalla constatazione della necessità da parte delle case di produzione italiane, dopo il crollo delle leggi protezioniste fasciste, di ritagliarsi uno spazio sul mercato nazionale invaso da pellicole statunitensi; la seconda invece mette in luce «l'esigenza di mantenere in vita lo spettacolo lirico» a dispetto dei numerosi teatri distrutti durante i bombardamenti⁸, consentendo anche a vasti strati di popolazione la possibilità di fruire dello spettacolo lirico con voci di altissimo livello (Gino Bechi, Mario Del Monaco, Renata Tebaldi tra i nomi più illustri), non più appannaggio dei ceti altolocati⁹. Tale produzione, oltre a smuovere un'ingente massa di pubblico desideroso di accorrere alle proiezioni, non ha lasciato indifferenti studiosi, intellettuali e musicisti dell'epoca, come dimostra questo scritto del compositore Fernando Ludovico Lunghi, il quale intravede le immense potenzialità delle trasposizioni cinematografiche del repertorio operistico, a patto che l'operazione non si risolva in una pura registrazione meccanica (Lunghi si avvale a più riprese del termine *fantasia* per sottolineare l'intercapedine che scinde un lavoro esteticamente valido da uno che si limita ad essere una meccanica registrazione: il "teatro filmato"):

taluno potrebbe pensare che l'opera-film rappresentasse la fine del melodramma. Nulla di più inesatto; una "variazione" non distrugge mai il "tema" ma lo varia; appunto, lo arricchisce lo sviluppa in altra forma e con più vaste possibilità espressive. È un nuovo aspetto della forma primitiva che la muta senza distruggerla. Né lo potrebbe, proprio perché è del tutto un'altra cosa. Una cosa la cui forza risiede nella infinita gamma delle possibilità visive; non può annullare il melodramma, semmai lo potenzia. Ma il vecchio melodramma, in teatro conserverà quella sua particolarissima suggestione che gli viene dall'ascolto diretto, dalla presenza viva del cantante, da quella possibilità di sbagliare che lo fa così vero ed umano. [...] D'altro canto l'opera-film ha un suo fascino particolare che le viene dal poter spaziare liberamente nel mondo del sogno; dal poter annullare i limiti di tempo e di spazio, dal poter dare all'azione un respiro che può nascere solo dalla realizzazione delle cose fantastiche. Ma appunto occorre soprattutto *fantasia* a chi voglia realizzare una

⁸ G. CASADIO, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo editore, pp. 10-11.

⁹ In questa pervicace diffusione del melodramma operistico Gian Piero Brunetta rintraccia anche degli intenti pedagogici: «l'incontro del cinema con l'opera lirica e col melodramma significa dunque scoperta o riscoperta di un enorme pubblico potenziale: non un pubblico di specialisti e di cultori del bel canto, quanto un pubblico che aveva l'impressione di acquisire, con minima spesa, la conoscenza di tutte le opere fondamentali. Va salutato dunque questo esperimento, condotto in particolare da alcune case (in primis la Titanus), come un tentativo di divulgazione popolare, di realizzazione di un programma di paraeditoria musicale-economica assai ben confezionato. Da una parte si intende effettuare un'opera di alfabetizzazione, dall'altra si vuol tener viva una memoria esistente nei pubblici popolari, e infine si pensa anche a realizzare dei prodotti capaci di esportare un'immagine stabile, tipica ed alta della tradizione culturale nazionale. Non bisogna dimenticare che, al di là della musica, esiste la struttura melodrammatica che è l'altro polo magnetico [...] verso cui il cinema popolare del dopoguerra si indirizza», G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 477.

così nuova ed originale forma d'arte: una fantasia che possa permettere la giusta traduzione visiva di quella da cui nacque la musica; un uomo di talento ci vuole, se non proprio un uomo di genio¹⁰.

La lunga citazione riportata ci sembra assai interessante poiché mette a fuoco uno dei punti nevralgici che si vorrebbero far emergere nel presente lavoro, ovverosia, nei casi più felici e meno scontati, la possibilità del cinema di “potenziare”, di dare «nuova vita alle antiche cose», secondo un felice titolo di un saggio di Elena Mosconi¹¹. Prima di serrare le fila ed entrare nel merito delle pagine a venire, torniamo ancora per qualche istante sulla veloce carrellata storica sui rapporti tra teatro d'opera e cinema, anzi tra teatro d'opera e media, con l'ingresso in scena della televisione: il 23 aprile 1954 segna infatti una data spartiacque, con la trasmissione in diretta da parte del Primo Canale de *Il barbiere di Siviglia* (la regia è firmata da Franco Enriquez, il “pioniere” dell'opera in televisione). E tale incursione così preponderante¹², oltre ad allargare esponenzialmente il bacino di utenza e farsi carico di una meritoria operazione culturale su larga scala¹³,

¹⁰ F. L. LUNGHI, *Il film-opera*, in S. G. BIAMONTE (a cura di), *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959, pp. 43-44 (corsivi miei). Numerosi in seguito sono stati i contributi: ci limitiamo a segnalare il meritevole ruolo svolto dall'I.R.T.E.M. (Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale) con l'organizzazione di convegni e seminari confluiti nella pubblicazione dei “Quaderni”, tra cui si ricorda: AA.VV., *Oper 1985: Scritti sui mezzi di comunicazione di massa e l'opera*, Quaderni dell'I.R.T.E.M., n. 2, 1985; AA.VV., *L'opera in film*, Quaderni dell'I.R.T.E.M., n. 5, 1987; AA.VV., *Opera e cinema*, Quaderni dell'I.R.T.E.M., n. 6, 1988. Si veda inoltre P. PISTAGNESI, A. APRÀ, G. MENON, *Il melodramma nel cinema italiano*, Incontri cinematografici, Monticelli Terme, 25-31 marzo 1977 e AA.VV., *Un bel di vedemmo*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1984. In anni più recenti si segnalano i contributi di Renata Scognamiglio in particolare R. SCOGNAMIGLIO, *Film operistici. Un profilo analitico*, in R. GIULIANI (a cura di), *La musica nel cinema e nella televisione*, Milano, Guerini, 2011, pp. 77-102.

¹¹ E. MOSCONI, *La nuova vita delle antiche cose: l'opera sullo schermo e il «Don Giovanni» di Peter Sellars*, in «Philomusica on line», Rivista della Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia, vol. 6, n. 3, 2007, <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT10/74>.

¹² Già nel 1955 si contano sedici allestimenti operistici in studio e otto riprese in esterno. Sui rapporti tra il teatro d'opera e la televisione si veda: G. BUTTAFAVA, A. GRASSO, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, Milano, Quaderni degli Amici della Scala, 1985; C. POLO, *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Milano, Ricordi, 2004; R. GIULIANI, *La musica nella televisione italiana dal Nazionale a Raitre. Storie di albe, crepuscoli ed eclissi*, in R. GIULIANI (a cura di), *La musica nel cinema e nella televisione*, cit., pp. 221-65; E. SENICI, in H. J. PÉREZ (a cura di), *Opera on Italian Television: The First Thirty Years, 1954-1984*, in *Opera and video: Technology and Spectatorship*, Bern, Lang, 2012, pp. 45-70.

¹³ Non tutti, ovviamente, sono del medesimo avviso come dimostra una famosa lettera, dal sapore vagamente snobistico, di Luchino Visconti a Giovanni Battista Meneghini, l'allora marito di Maria Callas: «Una notizia che mi dai, mi sgomenta. Quella della televisione! Come può Maria lasciarsi sedurre da un progetto tanto pericoloso e tanto assurdo? Non parlo per egoismo e invidia. Invidia cioè che Maria faccia *Traviata* con altri (perché, fra l'altro, io, alla televisione non vorrei certo lavorare!). Ma avete mai visto uno spettacolo in televisione? E per di più uno spettacolo lirico? Dio mio! Dio mio! A mio parere è il più brutto sgradevole antiartistico e controproducente spettacolo che si possa vedere, oggi come oggi», lettera riportata in G. BUTTAFAVA, A. GRASSO, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, cit., p. 24.

sancisce il progressivo declino dei filmopera, che, tranne in sporadici casi¹⁴ (si pensi agli esempi “tardi” di Franco Zeffirelli – *La traviata*, *Otello* – e Francesco Rosi – *Carmen*), usciranno dal panorama cinematografico italiano popolare; fine dei rapporti tra il teatro musicale e la settima arte? Nient’affatto; anzi, il melodramma, e lo si vedrà, rappresenta un referente fondamentale con cui fare i conti, un’imprescindibile termine di confronto o terreno di scontro per molti registi che si affacciano sulla ribalta cinematografica a partire dagli anni Sessanta ad oggi, anni in cui – e già lo aveva notato con grande intuizione Guido Fink già tre decenni orsono¹⁵ – grazie al ruolo svolto dalle tecnologie si assiste a una frammentazione e a una moltiplicazione della fruizione operistica dislocata in svariati contesti mediatici: DVD, internet (in particolar modo Youtube¹⁶), canali tematici satellitari a pagamento (un esempio perspicuo è quello di *Classica*): insomma, chi più ne ha...più ne ascolti (e guardi)!

Inoltre, riprendendo le declinazioni esposte in apertura e concludendo questa rapida e giocoforza lacunosa “cavalcata”, si vorrebbe porre all’attenzione un altro fenomeno contemporaneo che sempre più sta prendendo piede: il teatro d’opera *al* cinema. Molte sale infatti, sfruttando la ricca offerta proposta da alcune grandi istituzioni teatrali internazionali – il *Metropolitan*, la *Royal Opera House* – dedicano parte della loro programmazione mensile alla proiezione di melodrammi (e balletti) in diretta o in differita; gruppi di melomani si radunano per poter assistere alle *performances* di cantanti¹⁷ e direttori più in auge, ricreando il rito teatrale tra i corridoi al neon, gli odori di popcorn e le comode poltrone all’interno di multiplex: non è pertanto infrequente, tra un intervallo e l’altro, imbattersi in salaci discussioni sulla qualità vocale degli interpreti, strali contro le regie moderne, improponibili confronti con il passato: tutto un tipico bagaglio, insomma, da indefessi loggionisti pugnaci e turbolenti.

¹⁴ Si sta ovviamente facendo riferimento al cinema italiano; in quello internazionale spiccano, tra le altre, le regie di Ingmar Bergman (*Trollflöjten*, *Il flauto magico*, 1975), Joseph Losey (*Don Giovanni*, 1979), Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (*Moses und Aron*, 1974), Hans Jürgen Syberberg (*Parsifal*, 1982).

¹⁵ «In un tempo come il nostro, caratterizzato da disinvolute operazioni di accaparramenti, riciclaggi e *mésaillances*, il rapporto tra cinema e opera lirica continua a porre degli interrogativi, a incontrare delle resistenze. Eppure è un rapporto diffuso, capillare, persistente: negli scaffali girevoli dei videocenters abbondano le cassette con Pavarotti e von Karajan, sugli schermi appaiono curiosi e ironici tributi come il film a più mani *Aria* (1987); ormai non c’è teatro “di tradizione” che non ricorra al fiore all’occhiello del regista cinematografico (possibilmente “dissacratore” e *à la page*) per mettere in scena qualche *Norma* o qualche Bussotti», G. FINK, *Carmen e Violetta: prima, dopo, e durante*, in AA.VV., *Opera e cinema*, cit., p. 75.

¹⁶ Si rimanda a C. CENCIARELLI, *Warped Singing. Opera From Cinema to Youtube*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, cit., p. 247-63.

¹⁷ Tra i tanti: Anna Netrebko, Diana Damrau, Eva-Maria Westbroek, Juan Diego Flórez e il “sex symbol” – nonché ottimo tenore – Jonas Kaufmann.

Il melodramma nel cinema: un primo piano.

In questo frastagliato ed eterogeneo panorama di difficile mappatura che vede il teatro d'opera ancora ben vivo in ampie sacche di pubblico, dove si situa il nostro lavoro? Quali sono inoltre i confini e gli orizzonti entro cui istituire delle coordinate sull'uso del melodramma nel cinema? Al fine di restringere il campo procederemo inizialmente per esclusione, dichiarando fin da principio che la nostra attenzione non sarà rivolta né ai filmopera, né ai *biopic*, né tantomeno alle opere parallele; seguendo una traccia di ricerca appena abbozzata da Sergio Miceli nel volume *Musica per film*, in cui lo studioso lamenta, non senza un pizzico di frizzante polemica che contraddistingue molti suoi scritti, la mancanza di una ricognizione sistematica sulle presenze del teatro musicale nel cinema¹⁸, si è pertanto cercato di “mettere un toppa” provvisoria a tale carenza, focalizzando la ricerca su pellicole al cui interno figurino dei riferimenti, più o meno espliciti, a pagine del melodramma operistico. Nel far ciò si è dunque provveduto alla costruzione di un *corpus* di film, con uno spettro più ampio possibile, capace di restituire l'effettiva diffusione capillare del teatro musicale nella cinematografia italiana: non solo quindi registi la cui affinità con il mondo dell'opera è nota e risaputa – si pensi soltanto a Marco Bellocchio, ai fratelli Taviani, a Bernardo Bertolucci – ma anche un rigoglioso e affascinante “sottobosco” di autori “minori” o meno studiati dai cui lavori traspaiono continui richiami al repertorio, in una diffusione che, noncurante dei generi e delle singole diversità, attraversa trasversalmente e silenziosamente gran parte della cinematografia nazionale. Non sarà un’“inutil precauzione”, e nemmeno un esercizio di finta modestia, ammettere fin da subito il limite implicito di tale ricognizione, che è stata sì condotta su un campione abbastanza esteso, ma al tempo stesso, proprio per la vastità dell'oggetto di ricerca, non è da considerarsi conclusa: piuttosto una sorta di *work in progress* in costante aggiornamento. Tutto questo lavoro di settaccio trova una sua concretizzazione in un'appendice posta a conclusione del lavoro.

¹⁸ «A conclusione di capitolo ricordo infine che il teatro musicale come metafora, parafrasi o allusione è entrato di prepotenza nelle pellicole degli Anni '50 e oltre, da *Senso* di Visconti allo *Sceicco bianco* di Fellini, da *Bellissima*, ancora di Visconti, a *La ragazza con la valigia* di Zurlini fino, e più sostanzialmente, a *E la nave va* di Fellini. Ma di tutto ciò, che qui è impossibile da sviluppare ma che rientrerebbe a pieno diritto anche in una storia della ricezione dell'opera lirica, sarebbe inutile chiedere conto alla musicologia italiana, che nelle occasioni più recenti, benché aperte a fenomeni marginali o extramusicali, ha ignorato del tutto l'interessante e vasto fenomeno», S. MICELI, *Musica per film*, cit. p. 359. Un parziale tentativo in questo senso, ma solo in ambito verdiano, si trova in M. MARCHELLI e R. VENTURELLI, *Se quello schermo io fossi: Verdi e il cinema*, Genova, Le Mani, 2001.

L'individuazione del *corpus* se da una parte è indubbiamente un valida cartina al tornasole, dall'altra, come ogni dato quantitativo fine a se stesso, risulta sterile e insufficiente se non contestualizzato in una precisa cornice cronologica di riferimento; ecco dunque la seconda grande esclusione preliminare della ricerca, che si è deciso di concludere in un arco temporale fissato arbitrariamente tra il 1960 e il 2015; tale restrizione nasce da una constatazione di fondo, dapprima esperita epidermicamente, e in seguito avallata dall'indagine sulle singole pellicole, ovvero la persistenza, la sopravvivenza di una forma artistica del passato in un momento di svolta e di ridiscussione dei codici linguistici del cinema: perché, dunque, registi che firmano i loro primi lungometraggi proprio in questi anni, molti dei quali in manifesta antitesi rispetto a moduli espressivi degli anni Quaranta e Cinquanta, ricorrono in maniera così sistematica e massiccia al teatro d'opera, che aveva contraddistinto tanta parte dei decenni precedenti? È solo un caso che i primi film di Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Tinto Brass, Ettore Scola, Pier Paolo Pasolini (ma l'elenco potrebbe continuare) siano, seppure in misura differente e con diverse finalità, puntellati di richiami melodrammatici? Crediamo ovviamente di no; ed è appunto questa dialettica tra tradizione e innovazione, questo fervido "cortocircuito" foriero di senso tra vecchio e nuovo che si vorrebbe portare alla luce, e di conseguenza il discrimine temporale del 1960 ci è sembrato una valida pezza d'appoggio.

I limiti e i confini, benché utili per una sistematizzazione, non vanno tuttavia intesi alla stregua di pastoie normative e vincolanti, se non a scapito di uno sguardo miope e deficitario: più volte, pertanto, laddove si riterrà necessario individuare dei referenti o dei modelli antecedenti al periodo stabilito, non si esiterà, al fine di rintracciare delle possibili linee di continuità (o discontinuità), dal compiere delle "piacevoli scorribande" al di fuori del perimetro tratteggiato.

Questo, dunque, è il quadro generale in cui verrà condotta la nostra disamina, che, lungi dal voler mettere una parola definitiva sui molteplici e sfaccettati rapporti tra teatro d'opera e cinema nel cinquantennio preso in considerazione, ha piuttosto come modesto obiettivo quello di abbozzare un primo percorso, da cui si spera possano germinare ulteriori studi. Prima di addentrarci più dettagliatamente offrendo una panoramica d'insieme sull'articolazione dei singoli capitoli, è necessario fare delle puntualizzazioni terminologiche in merito al titolo, che fungeranno da apristrada ad alcuni nodi teorici che verranno in seguito affrontati. Un primo aspetto è legato alla scelta di adottare l'espressione, forse ridondante, *melodramma operistico*; in ciò siamo

stati sospinti da motivi di chiarezza per fugare sin da principio qualsiasi forma di ambiguità o sovrapposizione semantica con la scivolosa definizione di melodramma cinematografico, un grande contenitore di temi e forme sfuggente a precise categorizzazioni¹⁹. D'ora in avanti, qualora non preventivamente specificato, per melodramma si intenderà sempre e comunque il *teatro musicale italiano*.

Un ulteriore punto è connesso a un secondo lemma; fino a questo momento si è fatto uso in modo abbastanza generico di sostantivi quali “presenze”, “riferimenti”, tralasciando volontariamente di chiamare in causa la citazione, figura del discorso che dischiude un orizzonte di pensiero dal quale abbiamo preso le mosse, non tanto per individuare delle griglie metodologiche stagne da applicare meccanicamente al *corpus* di pellicole rinvenute, quanto per sollevare interrogazioni e “aprire” i testi che si andranno ad analizzare. La citazione infatti, seguendo una prospettiva desunta dagli studi di carattere letterario novecenteschi, affonda le proprie radici all'interno di una cornice teorica afferente all'intertestualità, la quale a sua volta rimanda al dialogismo di bachtiniana memoria; un universo di pensiero che principia da un assunto forte, ovvero, sintetizzando ai limiti della banalizzazione, che non esistono testi isolati, ma che tutti partecipano a un fitto intreccio di relazioni, in un reciproco scambio che genera inesauribili processi di *trasformazione*; e tale scambio non è affatto orientato unidirezionalmente secondo una vettorializzazione tesa lungo una direttrice cronologica dal passato al futuro, ma al contrario è biunivoco, arricchendo così sia il testo di partenza che quello d'arrivo.

Ecco dunque che il primo capitolo della tesi, quasi una seconda introduzione, ripercorre brevemente – a partire dai “pionieristici” e sommersi (almeno fino agli anni Sessanta) studi di Michail Bachtin per approdare a quelli più recenti di Antoine Compagnon – alcune tappe teoriche che ci sono sembrate particolarmente rilevanti all'interno di questo contesto discorsivo: non una sistematica ricognizione sull'infinità di studi che si sono affastellati sia sull'intertestualità, che sulla citazione – improbo compito, probabilmente inessenziale ai nostri fini e che comunque meriterebbe una trattazione a sé stante – ma una bussola per orientarsi nell'indagine, per fissare i punti cardinali e, soprattutto, per stimolare riflessioni; un armamentario di strumenti teorici malleabili,

¹⁹ Per un approfondimento si rimanda a: L. QUARESIMA (a cura di), *Melodramma*, «Cinema & Cinema», n. 30, 1982; C. GLEDHILL, *Melodramma: Stage, picture, Screen*, London, BFI Publishing, 1994; A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica 23, 1992; S. PESCE (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Recco, Le mani, 2007.

non restrittivi, né tantomeno prescrittivi, che, al pari della citazione, consentano di squadernare i numerosi testi filmici che si andranno a investigare, aprendoli a stratificate letture.

Poste le fondamenta, bussola alla mano, ci si è imbarcati, e, salpati, è iniziata la navigazione nell'oceano non sempre benigno del *corpus*, ponendoci una successiva domanda: in quali forme si presenta una citazione operistica? Da questo interrogativo, che lascia già trapelare il fatto che il lavoro è stato condotto su precise analisi testuali, è nato il secondo capitolo della tesi, il più lungo e articolato, quello in cui, attraverso l'individuazione di specifiche strategie compositive di messa in scena della citazione, si è discusso l'intero *corpus*. Dopo aver vagliato alcune proposte di analisi provenienti per lo più da studi di matrice anglosassone, che negli ultimi decenni hanno dato un grande apporto alla ricerca sull'intersezione tra cinema e teatro d'opera (si vedano, per esempio, gli studi di Marcia J. Citron), si è preferito aderire alla proposta tassonomica avanzata ancora una volta da Sergio Miceli e così, la sua classificazione delle *funzioni drammaturgiche primarie* del commento sonoro, è servita da iniziale grimaldello per scardinare l'eterogeneo gruppo di pellicole rinvenuto. Accanto alle categorie coniate dallo studioso toscano, debitamente riviste e adattate alle nostre esigenze senza tuttavia invalidarle, si sono inoltre presi in considerazione i numerosi esempi in cui il melodramma viene parodiato e alterato, e si è concluso il capitolo con un uso particolare del teatro musicale, il quale in taluni casi – e ciò è ben riscontrabile nella filmografia dei fratelli Taviani – diviene agente germinativo dei processi mnestici.

Tale attenzione sulle forme, lontano dall'essere uno sterile catalogo, vorrebbe altresì far emergere le differenti implicazioni che esse apportano al testo filmico, sia su un piano eminentemente narrativo – chiamando di conseguenza in causa alcuni aspetti narratologici che si sono mutuati dagli studi di André Gaudreault –, sia sui differenti e molteplici apporti di significato che il momento operistico reca in sé, nonostante non manchino, e ciò verrà debitamente segnalato, degli usi standardizzati e ripetitivi.

Dal punto di vista metodologico, in questa parte del lavoro si è proceduto per induzione, dal particolare al generale, traendo le conclusioni complessive dei singoli paragrafi solo dopo aver condotto l'analisi su un campione significativo precedentemente selezionato all'interno del *corpus*; questa operazione, va da sé, ha comportato necessariamente alcune esclusioni – sarebbe stato impossibile discutere tutti i film –, ma al contempo ha consentito, forse in maniera un po' "irriverente", di creare degli inattesi accostamenti: la nostra intenzione infatti non è stata quella di limitarci allo studio di lungometraggi di

dichiarato valore estetico, ma metterli in relazione con pellicole “minori”, le quali non di rado riservano delle inattese sorprese e un uso nient’affatto scontato della citazione operistica: non ci si dovrà stupire quindi se nel medesimo paragrafo figureranno autori agli antipodi tra loro, quali, per esempio, Dario Argento e Luchino Visconti.

I due capitoli appena descritti vanno a comporre la prima sezione del lavoro, un preambolo necessario alla seconda, che invece è interamente dedicata a singoli casi di studio di autori che nelle loro opere cinematografiche hanno più volte, e in forme del tutto originali, fatto ricorso al teatro musicale. Anche in questo caso sono necessarie alcune premesse reattive alle “dolorose” esclusioni: il primo nome illustre ad esser stato “depeninato” è quello di Visconti: considerata la gran mole di letteratura critica che già ha messo in luce efficacemente le relazioni tra il regista e il melodramma, e il fatto che egli, almeno anagraficamente, appartiene alla generazione precedente a quella indagata, si è preferito non dedicare al regista un intero capitolo; tuttavia, e non potrebbe essere altrimenti giacché punto di riferimento per molti cineasti, la sua presenza attraverserà carsicamente il nostro lavoro, zampillando di tanto in tanto e ponendosi come indubitabile e imprescindibile modello, ora da seguire, ora da ricusare.

La seconda “sofferta” rimozione concerne la filmografia di Carmelo Bene, che, pur prestandosi perfettamente alla nostra indagine²⁰, non avrebbe potuto prescindere dalle molteplici riflessioni teoriche-filosofiche dell’artista, le quali, data la densità e la vastità degli orizzonti di pensiero (dalla mistica alla filosofia novecentesca, passando attraverso la psicoanalisi lacaniana²¹), richiederebbero uno studio monografico a parte.

Dopo queste doverose precisazioni veniamo dunque alla ripartizione della seconda sezione del lavoro; innanzitutto si è focalizzata l’attenzione sulla filmografia di Bernardo Bertolucci, il quale da sempre ha professato il proprio amore per il melodramma, in particolar modo per Giuseppe Verdi, e tale aspetto è molto evidente nelle prime opere ambientate in terra emiliana. Procedendo dalle radici culturali del

²⁰ I motivi di tale interesse sono molteplici e spaziano dal massiccio ricorso al repertorio operistico all’interno dei film dell’artista, all’uso estremamente musicale della macchina da presa e del montaggio («*Nostra Signora dei Turchi* è un melodramma, ma non per la melodia che arriva alle orecchie, per la melodia che arriva agli occhi»), fino a un pensiero estetico-artistico fondato sulla pratica della citazione: «bisogna demistificare a tutti i livelli. Sono d’accordo con Borges quando afferma: “Non posso esprimermi, posso solo fare citazioni”. Non credo all’espressione. Qualsiasi di questi atteggiamenti io lo chiamo autocritico, anche se riferito a opere di altri. Ma a questo punto l’opera di altri non esiste più, esiste un’opera mia perché mia è la scelta di parlarne. Io posso citare, e nel momento che cito quello è mio e non perché sacrifici me stesso». Le dichiarazioni di Carmelo Bene sono riportate in E. MORREALE, (a cura di), *Carmelo Bene. Contro il cinema*, Roma, Minimus fax, 2011, p. 34 e p. 72.

²¹ Si vedano le conversazioni tra Carmelo Bene e Umberto Artioli in cui l’artista, sollecitato dallo studioso, spazia tra più campi del sapere, U. ARTIOLI, C. BENE, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006.

regista, dal rapporto con il padre Attilio e dalla sottaciuta, ancorché permeante, presenza di Bruno Barilli, l'obiettivo del capitolo è stato quello di far emergere, almeno nelle prime pellicole (*Prima della rivoluzione*, *Strategia del ragno*), una pratica filmica in cui la tradizione ottocentesca viene proficuamente ridiscussa alla luce della lezione della *Nouvelle vague* francese. A questa iniziale spinta inventiva, corrisponde, per converso, un successivo ripiego e ritorno all'ordine (*Novecento*, *La luna*) che si attesta anche in un uso più codificato dei richiami verdiani.

Rimanendo in terra emiliana, si è poi rivolto lo sguardo a Marco Bellocchio, regista che forse più di ogni altro, non solo per il copioso numero di opere convocate (sono ben quindici), ha saputo vivificare i propri film con pagine del repertorio operistico. Il percorso artistico del cineasta è apparso da subito altamente significativo perché in esso si ritrovano condensate – quasi sempre con una resa espressiva di altissimo livello – tutte le forme della citazione che si è avuto modo di circoscrivere nella prima sezione del lavoro; inoltre Bellocchio da un'iniziale posizione critica rispetto al teatro musicale, simbolo di una classe borghese muffita (*I pugni in tasca*, *La Cina è vicina*, *Nel nome del padre*), negli ultimi anni sembra aver spostato decisamente il baricentro del proprio pensiero fino a capovolgere completamente la prospettiva giovanile; a partire infatti dalla fine degli anni Novanta (*La balia*) il teatro musicale diviene per il regista un inamovibile punto di riferimento e, in *Vincere*, esso assume i connotati di lenti con cui filtrare e rileggere la Storia.

Un ultimo capitolo, il quinto, sarà infine dedicato esclusivamente all'esempio più interessante che è emerso nel panorama del cinema contemporaneo, *Noi credevamo* [2010] di Mario Martone, la cui colonna sonora è interamente composta da pagine tratte dal repertorio lirico ottocentesco. Il nostro sguardo sarà orientato non solamente sulle "scontate" corrispondenze drammaturgiche tra l'opera lirica citata e il film, ma sulla costruzione audiovisiva che sembra essere plasmata a partire dal modello melodrammatico, che il regista ha avuto modo di conoscere e approfondire grazie alla sua prolifica attività teatrale, che dal 1999 lo ha visto protagonista di numerosi allestimenti di opere liriche.

Avvertenza di carattere bibliografico.

Tutti i libretti di Bellini, Donizetti, Mozart, Puccini, Rossini e Verdi che nel corso del lavoro verranno a più riprese citati sono tratti dalle edizioni Garzanti a cui si rimanda²²; al fine di non appesantire la lettura con un sovraccarico di note si è deciso di non segnalare di volta in volta il puntuale riferimento.

Ringraziamenti.

Desidero ringraziare in primo luogo, e non potrebbe essere altrimenti, Rosamaria Salvatore per aver seguito in questi anni lo sviluppo del lavoro anche in momenti difficili.

Roberto Calabretto per i suggerimenti e per aver ascoltato a più riprese i miei dubbi.

Daniela Goldin per le preziose conversazioni musicali rubate tra un concerto e l'altro.

Farah e Giulia per gli ottimi consigli dentro e fuori le “mura accademiche”, nonché per le utilissime segnalazioni bibliografiche.

Infine, Claudia e Laura per la pazienza nel rileggere alcune pagine del lavoro e per il loro indispensabile aiuto.

²² *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di O. Cescotti, Milano, Garzanti, 1994; *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di E. Saracino, Milano, Garzanti, 1993; *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di M. Beghelli, Milano, Garzanti, 1990; *Tutti i libretti di Puccini*, a cura di E. M. Ferrando, Milano, Garzanti, 1984; *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di M. Beghelli e N. Gallino, Milano, Garzanti, 1991; *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di L. Baldacci, Garzanti, Milano, 2000.

PARTE PRIMA

1. Sulla citazione, quasi un preludio

Come si è detto nel corso dell'introduzione, questa prima parte del lavoro non nasce tanto da esigenze di far ordine tra i complessi e numerosi studi sulla citazione e sull'intertestualità che, a partire dagli interventi critici di area francofona degli anni Sessanta²³ hanno avuto una proliferazione esponenziale fino ai giorni nostri, e neppure dal desiderio enciclopedico di dar conto di tutte le teorie che si sono susseguite nel corso degli anni e delle infinite sfumature terminologiche che si sono affastellate nei vari contributi²⁴, quanto piuttosto di gettare alcune basi metodologiche su cui in seguito articolare la riflessione sul *corpus* di opere cinematografiche che si andranno a indagare. Non dei rigidi protocolli da applicare meccanicamente – ciò colliderebbe con il concetto stesso di citazione –, bensì un universo di pensiero, desunto perlopiù da studi di carattere letterario, che evidenzia le potenzialità di tale figura del discorso nell'aprire il testo a molteplici e stratificate – e potenzialmente infinite – letture. Certi di non poter esaurire l'argomento che meriterebbe ben altra trattazione – probabilmente uno studio a sé stante – ci limiteremo a tracciare “a volo d'uccello” alcune linee che ci sono apparse particolarmente proficue per i nostri intenti, per approdare infine alla sistematizzazione operata da Antoine Compagnon.

Maria Pia Comand, nell'introduzione al suo recente studio sull'intertestualità e l'interdiscorsivismo nel cinema, ricorda che «un referente teorico imprescindibile è rappresentato dalla nozione di dialogismo messo a punto nell'ambito degli studi di scienza della letteratura in particolare all'interno della “teoria del romanzo” elaborata da Michail Bachtin»²⁵. Ma cosa si intende con il termine *dialogismo* su cui si fondano gran

²³ Julia Kristeva e Roland Barthes su tutti.

²⁴ Scrivono Giovanni Guagnellini e Valentina Re: «tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta si registra un intenso sforzo tassonomico e, sua diretta conseguenza, un proliferare di sostituzioni, distinzioni e correzioni terminologiche. Tuttavia, se il proliferare terminologico risulta dettato da una condivisa esigenza di maggior chiarezza, è l'apparato terminologico e concettuale a non risultare condiviso. Ne deriva che termini differenti, sotto penne diverse, rinviano al medesimo concetto, o viceversa, che concetti differenti vengono denominati dallo stesso termine», G. GUAGNELINI, V. RE, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007, p. VII.

²⁵ M. COMAND, *L'immagine dialogica, intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2001, p. XV.

parte delle riflessioni dello studioso russo²⁶? Innanzitutto egli sostiene che la lingua non sia mai neutra, in quanto già parlata da una moltitudine sconfinata di altri parlanti e dalle loro intenzioni, e di conseguenza la parola non vive in se stessa ma fuori di sé²⁷:

come risultato del lavoro di tutte le forze stratificanti nella lingua non resta alcuna parola o forma neutra, «di nessuno»: la lingua è tutta saccheggata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni. Nella parola sono inevitabili le armoniche contestuali (di genere, di corrente, di individualità) [...] La parola della lingua è parola semialtrui [...] La lingua non è un mezzo neutro, che facilmente passa in proprietà intenzionale al parlante: essa è popolata e sovrappopolata di intenzioni altrui²⁸.

Per Bachtin quindi non esiste una parola isolata dalle altre e dal proprio contesto sociale, poiché essa conserva sempre delle tracce dell'altro e di chi l'ha usata prima. Parimenti non esistono enunciati isolati da altri enunciati:

ogni parola concreta (enunciazione), infatti, trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette su di esso. Esso è avvolto e penetrato da pensieri generali, da punti di vista, da valutazioni e accenti altrui. La parola, tendendo verso il proprio oggetto, entra in questo mezzo, dialogicamente agitato e teso, delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, s'intreccia coi loro complessi rapporti reciproci, si fonde con alcuni, si stacca da altri, si interseca con altri ancora; e tutto ciò può servire enormemente a organizzare la parola, imprimendosi in tutti i suoi strati semantici, complicandone l'espressione, influenzando su tutta la sua fisionomia stilistica²⁹.

Tutta la vita della lingua³⁰ e tutti i discorsi, dunque, dalle conversazioni quotidiane, fino ai linguaggi artistici, sono avvolti e intrecciati in un pulviscolo di voci che si

²⁶ «Il principio dialogico», scrive Tzvetan Todorov a proposito di Bachtin, «resta il suo tema dominante, qualunque sia l'oggetto di cui si occupa», in T. TODOROV, *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990, p. 23.

²⁷ «Studiare la parola in se stessa, trascurando il suo tendere fuori di sé, è insensato», M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, p. 100.

²⁸ *Ivi*, pp. 101-2 (corsivi miei).

²⁹ *Ivi*, p. 84.

³⁰ Cf. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 237.

sovrappongono e parlano contemporaneamente; la lingua e il testo – Bachtin si riferisce alla parola nel romanzo (*pluridiscorsiva* e *plurilinguistica*) differente da quella poetica (*monologica*) – non sono mai chiusi in loro stessi, ma partecipano *sempre* della complessità sociale e storica che in essi si è depositata. Del resto, nota giustamente Andrea Bernardelli in apertura del proprio saggio sull’intertestualità, nell’etimologia della parola testo «è fin da principio implicita l’idea di qualcosa che sia il risultato della relazione di elementi ad esso preesistenti»³¹.

Se dunque la parola non appartiene interamente al soggetto parlante e il testo è infitto di elementi preesistenti e di infinite aperture dettate dal dialogismo insito nella parola stessa, che ne è dell’autore? Bachtin, a differenza di quanto farà Roland Barthes a quasi quarant’anni di distanza dalle tesi enucleate in *La parola nel romanzo*, non giunge mai a negarne l’identità né tantomeno l’intenzionalità, affermando che: «questo gioco con le lingue e spesso la totale assenza di una parola diretta, totalmente *propria* non attenuano affatto, ovviamente, la profonda intenzionalità generale, cioè la significazione ideologica, di tutta l’opera»³². L’autore, anzi, proprio a partire da tale stratificazione della lingua, fa propri i discorsi e le intenzioni altrui, su cui edifica il suo stile personale:

su questa stratificazione della lingua, sulla sua pluridiscorsività e persino sul suo plurilinguismo egli costruisce il suo stile [...] Il prosatore-romanziero non estirpa le altrui intenzioni dalla lingua pluridiscorsiva delle sue opere e non distrugge gli orizzonti ideologico-sociali (i mondi grandi e piccoli) che si rivelano al di là delle lingue della pluridiscorsività, ma introduce queste intenzioni e questi orizzonti nella propria opera³³.

C’è un ulteriore aspetto del ragionamento di Bachtin che può risultare estremamente utile per il prosieguo del nostro lavoro, allorché egli mette in luce come il richiamo – conscio o inconscio – alla parola altrui non sia affatto neutro, ma attivi un reciproco influsso:

la parola altrui introdotta nel contesto di un discorso stabilisce col discorso che l’incornicia non un contatto meccanico, bensì una combinazione chimica (sul piano semantico ed espressivo); il grado di reciproco influsso dialogizzante può essere enorme³⁴.

³¹ A. BERNARDELLI, *Intertestualità*, Milano, La nuova Italia, 2000, p. 1.

³² M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, cit., p. 119.

³³ *Ivi*, p. 106-7. Poche pagine dopo lo studioso ritornerà sul medesimo concetto: «è come se l’autore non avesse una sua lingua, ma avesse un suo stile, la sua organica legge unitaria secondo cui giocare con le lingue e rifrangere in esse le sue autentiche intenzioni semantiche e espressive», *Ivi*, p. 119.

³⁴ *Ivi*, p. 148.

Non si tratta quindi di rinvenire filologicamente la precisa fonte che sta alla base di una parola o di un discorso (“un contatto meccanico”), quanto piuttosto attestare che l’incontro dialogico dà vita a una *trasformazione*³⁵ (“una combinazione chimica”) e a un vicendevole scambio: non una semplice vettorializzazione orientata dal passato al presente, bensì un incrocio biunivoco, un fitto reticolo che sta alla base di ogni testo e che lo mette in relazione con altri.

Gli assunti bachtiniani verranno ripresi e ridiscussi solo a partire dalla fine degli anni Sessanta (è in quel periodo, infatti, che cominciano a circolare le prime traduzioni dei suoi testi), in particolar modo in area francese sotto la spinta degli studi condotti da Julia Kristeva a cui si deve un’importante rilettura del teorico russo e soprattutto la coniazione del termine *intertestualità*³⁶; ma cosa si intende con tale sostantivo? Secondo Marina Polacco esso esprime:

[una] *dinamica*, l’incontro tra testi che avviene in ogni testo, il processo di *trasformazione* e di *rielaborazione* attraverso cui la parola altrui si rinnova e diventa propria. Si tratta dunque non solo di un’innovazione terminologica [...] ma di un radicale cambiamento di prospettiva: la presenza – e il ritrovamento passivo – di materiali eterogenei all’interno dell’opera viene *reinterpretata in versione dinamica e processuale*³⁷.

Viene dunque spazzata via l’idea di un testo autonomo, isolato, a favore di un’apertura verso altre testualità, le quali tuttavia – e in ciò risiede l’importanza della nozione – subiscono un processo inarrestabile di trasformazione; ed è proprio in questo movimento significativo che arricchisce sia il testo di partenza, che quello di arrivo che, lo vedremo, si fonda parte della teoria di Compagnon.

Il pensiero della Kristeva prende le mosse da una riflessione sullo statuto della parola all’interno del testo, il quale, sostiene la studiosa, è sempre doppio: esso infatti da una parte si pone su un piano di relazione *orizzontale*, in quanto la parola appartiene al contempo al soggetto della scrittura (non viene, al contrario di Bachtin, mai nominato l’autore) e al destinatario, e al contempo su un piano *verticale*, poiché «la parola nel testo è orientata verso il *corpus* letterario anteriore o sincronico»³⁸. A partire da questi

³⁵ È questa una parola chiave sia per comprendere la nozione di intertestualità che il significato di citazione.

³⁶ Il termine è apparso per la prima volta nell’articolo della studiosa *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* in «Critique», n. 239, aprile 1967, ora in *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.

³⁷ M. POLACCO, *L’intertestualità*, Roma-Bari, Editori Laterza, 1998, pp. 127-8 (corsivi miei).

³⁸ J. KRISTEVA, *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, cit., p. 116.

presupposti la teorica si spinge oltre, affermando che «ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come “doppio”»³⁹.

Il medesimo concetto è ribadito con forza anche da Roland Barthes:

sappiamo oggi che un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico (che sarebbe il messaggio dell'Autore-Dio), ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: *il testo è un tessuto di citazioni* provenienti da diversi settori della cultura⁴⁰.

Prospettiva, questa, che spiana la strada alle ben note tesi provocatorie (bisogna sempre tenere presente che queste sono state formulate nel 1968, in piena temperie antiautoritaria) sulla “morte dell'autore”. Al di là dell'abusata etichetta, il discorso portato avanti dallo studioso è illuminante dal nostro punto di vista perché pone l'accento sulla figura del lettore, a cui sarà riservata una sezione considerevole nello studio di Compagnon:

un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse [...] esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: *il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione*⁴¹.

Il lettore dunque, come «quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito»⁴² e, stando alle parole di Umberto Eco, «parte del quadro generativo del testo stesso»⁴³. Tale centralità del destinatario è ribadita, sul versante cinematografico, da Giulia Carluccio e Federica Villa:

il ritorno d'interesse verso l'intertestualità ci riconduce al concetto di storicità del testo, al legame tra testo e contesto, e attribuisce una nuova e importante

³⁹ *Ivi*, p. 121.

⁴⁰ R. BARTHES, *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 54 (corsivi miei).

⁴¹ *Ivi*, p. 56 (corsivi miei).

⁴² *Ibid.* È opportuno notare che il lettore ipotizzato da Barthes non è una presenza reale, ma è, al pari dell'autore, una figura impersonale, “quel qualcuno” per l'appunto.

⁴³ U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 7. In seguito Eco fornirà una definizione di “lettore modello” che è «un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale», *Ivi*, p. 62.

funzione allo spettatore, cui è richiesto di attivare relazioni esplicite e implicite⁴⁴.

A partire da queste fondamentali teoriche diramatesi dalle tesi bachtiniane – e che hanno avuto l'impareggiabile merito di capovolgere la prospettiva sugli studi letterari – si è assistito a una moltiplicazione dei contributi di ricerca volti, per lo più, a precisare, ridefinire, ridimensionare la nozione polisemica di *intertestualità*. Come si è detto in apertura del paragrafo è impossibile offrire una capillare ricognizione di tali interventi, tuttavia, tra gli altri, ci pare interessante soffermarci, sulla distinzione terminologica operata da Cesare Segre, il quale, sospinto da «motivazioni metodologiche e operative»⁴⁵, introduce la nozione di *interdiscorsività*:

poiché la parola *intertestualità* contiene *testo*, penso essa sia usata più opportunamente per i rapporti fra testo e testo (scritto, e in particolare letterario). Viceversa per i rapporti che ogni testo, orale o scritto, intrattiene con tutti gli enunciati (o discorsi) registrati nella corrispondente cultura e ordinati ideologicamente, oltre che per registri e livelli, proporrei di parlare di *interdiscorsività* (con neologismo affine alla *pluridiscorsività* di cui parla Bachtin)⁴⁶.

Dalla nostra prospettiva di studio, tale precisazione lessicale acquista una rilevanza particolare in quanto la citazione del teatro d'opera all'interno di un film si attesta per l'appunto all'interno di una relazione interdiscorsiva, mettendo in contatto il testo audiovisivo con altre, e diverse, forme discorsive, quali il melodramma operistico.

Si deve infine a Gérard Genette un ripensamento complessivo dei nodi problematici connessi all'intertestualità e una radicale ridefinizione terminologica; egli, infatti, in *Palinsesti*, passa dapprima a designare l'oggetto di studio del proprio saggio, la *transtestualità*, «o trascendenza testuale del testo»⁴⁷, definita come «tutto ciò che mette in relazione, manifesta o segreta, [un testo] con altri testi»⁴⁸; e in seguito individua cinque tipi di relazioni transtestuali:

⁴⁴ G. CARLUCCIO, F. VILLA, *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Torino, Kaplan, 2006, p. 19.

⁴⁵ C. SEGRE, *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 111.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 3.

⁴⁸ *Ibid.*

1) *intertestualità*: si tratta della «copresenza fra due o più testi [...] la presenza effettiva di un testo in un altro»⁴⁹ ;

2) *paratestualità*: è la relazione che nell'opera letteraria il testo mantiene con ciò che può essere definito il suo *paratesto*, ovvero il titolo, il sottotitolo, gli intertitoli, le prefazioni, le postfazioni, ecc.⁵⁰;

3) *metatestualità*: «è la relazione, più comunemente detta di “commento”, che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo. [...] È, per eccellenza, la relazione *critica*»⁵¹;

4) *architestualità*: «ogni relazione che unisca un testo B ([...] *ipertesto*) a un testo anteriore A ([...] *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento»⁵²;

5) *ipertestualità*: «il più astratto e il più implicito [...] si tratta di una relazione assolutamente muta, articolata tutt'al più da una menzione paratestuale [...] di pura appartenenza tassonomica». Un esempio di tale relazione si ritrova, secondo Genette, nelle indicazioni *Romanzo, Poesie, Racconto*, poste sulle copertine dei libri.

L'intertestualità dunque, per lo studioso transalpino, non è che una delle molteplici relazioni intrattenute da un testo con un altro testo, e si manifesta a sua volta in tre forme differenti: la *citazione*, il *plagio* e l'*allusione*. La prima di queste è definita, infine, come la forma più esplicita e letterale di intertestualità. Lo studio di Genette – per quanto estremamente restrittivo – ci avvicina al tema centrale del paragrafo, e lo fa attestando definitivamente la citazione all'interno della nozione di intertestualità; nozione che, lo si è visto, è decisamente più circoscritta rispetto a quella proposta dalla linea Kristeva-Barthes.

Prima di passare al fondamentale testo dello studioso francese Antoine Compagnon, *La seconde main*, e addentrarci pienamente nel processo di funzionamento della citazione, è necessario gettare uno sguardo su quanto scritto dallo stesso Compagnon e Barthes alla voce *Lettura* dell'Enciclopedia Einaudi, che rappresenta un ottimo viatico per il discorso che porterà avanti lo stesso Compagnon; i due infatti dapprima identificano nella lettura il principio di ogni forma di citazione («come gesto o come avvenimento, essa procede dalla lettura»⁵³), e in seguito affermano che la

⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

⁵⁰ *Ivi*, p. 5.

⁵¹ *Ivi*, pp. 6-7.

⁵² *Ivi*, pp. 7-8.

⁵³ R. BARTHES, A. COMPAGNON, *Lettura*, in *Enciclopedia*, vol. VIII, a cura di Ruggiero Romano, Torino, Einaudi, 1979, p. 196.

citazione è la pratica originaria di ogni testo, poiché in essa confluiscono sia l'atto di lettura che quello di scrittura:

vi è tuttavia una differenza da mantenere [...] tra lettura e scrittura; vi è tra le due, o più esattamente alla loro frontiera [...] posto per qualcosa. Qualcosa che non è affatto l'una o l'altra, qualcosa di instabile, di fuggitivo, pronto a oscillare da una parte all'altra, in un certo senso un valico tra la lettura e la scrittura: la citazione.

Come gesto o come avvenimento, essa procede dalla lettura: bisogna pure che l'abbia letta da qualche parte, la frase che cito. E comparando di nuovo nella mia lettura, essa è la ripetizione di una lettura [...] *In essa, lettura e scrittura coincidono.*

Ma bisogna andare più lontano: se lettura e scrittura coincidono nell'atto di citare, è forse perché *ogni lettura, ogni scrittura partecipa della citazione.* Ogni lettura, in quanto essa è già gesto d'appropriazione; ogni scrittura, in quanto è sempre riscrittura, spostamento coerente imposto a ciò che è già là. *La citazione sarebbe la pratica originaria del testo*⁵⁴.

Dopo questo breve *excursus*, veniamo dunque all'imponente studio *La seconde main ou le travail de la citation*, che fin dal titolo punta l'indice su aspetto un fondamentale, ovvero il fatto che la citazione, prima ancora di essere un prodotto (il vero e proprio enunciato citato), è un processo (*travail*), un atto che attiva in sé la produzione di senso, a prescindere dai contenuti e dai significati veicolati dalla citazione stessa:

la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer. La notion essentielle est de son travail, de son *working*, le phénomène. Aller immédiatement au sens de la citation (ou de quelque autre chose), c'est suivre un mouvement que Nietzsche qualifiait de «réactif» parce qu'il méconnaît l'action, en juge selon sa fonction et non en tant que phénomène⁵⁵.

Tale idea di movimento (non a caso il teorico francese si rifà al forma inglese -ing) è già insita nell'etimologia del sostantivo citazione, il quale deriva dal latino *citare*, a propria volta forma iterativa di *ciĕre*, mettere in movimento per l'appunto, chiamare in causa⁵⁶.

⁵⁴ *Ibid* (corsivi miei).

⁵⁵ A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 38. Il paragrafo da cui è tratto il brano è sintomaticamente intitolato *La force de travail*.

⁵⁶ «Que la substance de la citation, par-delà les accidents du sens et du phénomène, soit une *dynamis*, une puissance, l'étymologie le confirme. *Citare*, en latin, c'est mettre en mouvement, faire passer du repos à l'action. Les sens du verbe s'ordonnent ainsi: d'abord faire venire à soi, appeler (d'où l'acception juridique d'une summation à comparaître)», *Ivi*, p. 44.

Per rimarcare ulteriormente la potenza di questo fenomeno, Compagnon si avvale di un vocabolario preso a prestito dalla corrida:

dans le vocabulaire de la *corrida*, on dit que le *torero* «cite» le taureau: il provoque sa charge à distance, il le promeut en agitant un leurre devant ses yeux. C'est certainement cet emploi qui demeure le plus fidèle au sens premier et essentiel de la citation. Toute citation dans le discours procède encore de ce principe et conserve sa portée étymologique: elle est un leurre et une force motrice, son sens est dans l'accident ou dans le choc⁵⁷.

E conclude :

l'analysant comme un fait de langage, il faut compter avec sa puissance et veiller à ne pas neutraliser celle-ci, car cette puissance phénoménale, ce pouvoir mobilisateur, c'est la citation telle qu'en elle-même avant d'être pour quelque chose⁵⁸.

La citazione, dunque, per Compagnon, ha innanzitutto un carattere fenomenologico che è immanente al testo e non può in nessun modo essere ridotto e neutralizzato; e tale processo è attivato innanzitutto dalla lettura⁵⁹, che a sua volta diviene foriera di altre pratiche sottese al lavoro della citazione, quali l'ablazione (*ablation*), la sottolineatura (*soulignement*), la focalizzazione (*accomodation*) e la sollecitazione (*sollicitation*)⁶⁰. Non ci soffermeremo distesamente su questi punti, anche perché alcuni di essi, come la sottolineatura, ci porterebbero fuori tema in quanto non applicabili alla musica (è difficile immaginare un regista, matita alla mano, alle prese con la sottolineatura di una partitura). Ci pare tuttavia interessante evidenziare un altro aspetto del pensiero del teorico francese allorché egli scrive che la citazione ha il privilegio di designare due operazioni concomitanti l'una di prelievo e l'altra di innesto:

bienheureuse citation! Elle a ce privilège parmi tous les mots du lexique de désigner tout à la fois deux opérations, l'une de prélèvement, l'autre de greffe, et encore l'objet de ces deux opérations, l'objet prélevé et l'objet greffé, comme s'il demeurerait le même dans différents états. Connaît-on ailleurs, dans quelque autre champ de l'activité humaine, une semblable réconciliation, dans un seul et même mot, des incompatibles fondamentaux que sont la disjunction et la

⁵⁷ *Ivi*, pp. 44-5.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ «La lecture repose sur une opération initiale de déprédation et d'appropriation d'un objet qui le dispose au souvenir et à l'imitation, soit à la citation. (Répétition, mémoire, imitation: une constellation sémantique où il conviendra de cerner la place de la citation.)», *Ivi*, p. 18.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 17-28.

conjonction, la mutilation et l'ente, le moins et le plus, l'export et l'import, le découpage et le collage? Il y a une dialectique toute-puissante de la citation, l'une des vigoreuses mécaniques du déplacement, plus forte encore que la chirurgie⁶¹.

La citazione dunque, mediante questi due processi antitetici e sincronici, partecipa, ed è questa una delle sue caratteristiche peculiari, tanto al testo di partenza quanto a quello di arrivo, divenendo al contempo, secondo la nota formula del teorico «un enunciato ripetuto e un'enunciazione ripetente»⁶². Ma al di là delle puntuali definizioni, qual è la portata della tesi dello studioso transalpino? E, inoltre, come si declina tale ragionamento all'interno dei rapporti tra cinema e teatro d'opera che si vorrebbero indagare? Le risposte possono essere duplici: se una delle caratteristiche principali della citazione è quella di produrre uno scarto all'interno del testo⁶³ foriero di senso in sé, nel caso del richiamo operistico tale frattura sarà ancor più acuita, poiché, nella maggior parte dei casi, la citazione tratta dal teatro musicale risulta un corpo estraneo rispetto al resto del film, specialmente se si palesa sottoforma di testo intonato. Tale «intromissione», mai neutra, ha inoltre la capacità di far slittare il regime enunciativo del testo d'arrivo, attivando così, almeno nei frangenti in cui la citazione non risulti un mero orpello o uno sfoggio di cultura fine a se stesso, una sorta di *lettura operistica dell'intero testo audiovisivo*.

Secondariamente, il concetto di *enunciazione ripetente*, trovando il proprio fondamento nell'idea di intertestualità, reca in sé un processo che, lontano dall'essere una meccanica riproduzione, comporta un incremento e una modificazione di senso, in un costante dialogo e scambio tra il testo di partenza e quello di arrivo. «Il senso della citazione», scrivono Guegnalini e Re, «è sempre relazionale»⁶⁴, e tale relazione comporta, sì, un arricchimento del testo ospitante, ma al contempo e negli esempi più felici, può gettare una nuova luce sul testo originario.

Lo studio di Compagnon non si esaurisce in quanto appena descritto, anzi; il teorico, nella seconda sezione del proprio lavoro (*Structures élémentaires*), facendo rientrare la citazione nel sistema triadico del segno descritto da Pierce, chiama direttamente in

⁶¹ *Ivi*, p. 29.

⁶² «Un énoncé répété et une énonciation répétante», *Ivi*, p. 56.

⁶³ A tal proposito si veda anche la definizione di citazione fornita da Vladimir Iampolski: «the quote is a fragment of the text that violates its linear development and derives the motivation that integrates it into the text from outside the text itself», V. IAMPOLSKI, *The memory of Tiresias*, Berkeley, University of California Press, 1998, 31.

⁶⁴ G. GUEGNALINI, V. RE, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, cit., p.17.

causa l'interpretante⁶⁵ (l'importanza del destinatario!): la citazione, infatti, diventa tale solo in presenza di qualcuno capace di coglierla e decifrarla⁶⁶; diversamente essa non esisterebbe e rimarrebbe «un riferimento testualmente inerte o comunque destinato a funzionare come un qualsiasi altro segmento testuale»⁶⁷. Ma tale interpretante, scrive Compagnon, «n'est jamais singulier, il est sériel: le sens d'une citation est infini, il est ouvert à la succession des interprétants»⁶⁸. Chiosa Antonio Costa:

natura e funzioni di citazioni e allusioni sono riconosciute da un interpretante che di volta in volta le rende attive. E questo interpretante, come emerge con forza nel modello di Compagnon, è *plurale*: esso non è mai dato una volta per tutte, così come non è mai dato una volta per tutte il senso della citazione. È quindi alla funzione dialogica della citazione evocata da Genette nella sua trattazione dell'intertestualità che questo modello può essere produttivamente collegato⁶⁹.

Ecco dunque tracciate le linee guida che orienteranno il prosieguo del lavoro, i “punti cardinali” che, sebbene non verranno chiamati in causa direttamente, saranno le lenti con cui osservare il *corpus* di opere cinematografiche rinvenuto. Essi, per praticità, potrebbero essere sintetizzati nei seguenti punti:

a) la citazione operistica all'interno del film, proprio per la sua natura dialogica e intertestuale (Bachtin-Kristeva-Barthes), mette in relazione testi differenti, facendo dialogare contesti storici e culturali, nonché forme espressive diverse (l'*interdiscorsività* di Segre). Appunto perché si tratta di un dialogo e non di un monologo la relazione è sempre biunivoca: come il cinema può trarre beneficio e arricchimento dal richiamo melodrammatico, così la stessa opera di partenza può essere ridiscussa a partire dalla sua rilocalizzazione filmica;

b) la citazione è un atto, un fenomeno che produce uno scarto evidente all'interno del testo, e quindi il modo in cui essa si manifesta non è mai indifferente ai fini della

⁶⁵ Per una puntuale disamina della trasformazione della citazione in segno pierciano si rimanda all'ottimo e chiaro saggio di Antonio Costa: A. COSTA, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in I. PERNIOLA (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 40-2.

⁶⁶ Su tale aspetto insiste anche Iampolski, portando come esempio il film di Godard *Fino all'ultimo respiro*, in cui il regista afferma di aver citato un'inquadratura di *Forty Guns* di Samuel Fuller quando Patricia guarda attraverso un poster arrotolato; la citazione tuttavia è nascosta e non può essere colta dallo spettatore perciò, conclude lo studioso, «it was not a quote». V. IAMPOLSKI, *The memory of Tiresias*, cit., pp. 31-2.

⁶⁷ *Ivi*, p. 41.

⁶⁸ A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 61.

⁶⁹ A. COSTA, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, cit., p. 48.

veicolazione del senso; per tale motivo tutta la prima parte dello studio sarà dedicata a un'indagine sulle forme;

c) infine, ed è questo forse l'assunto principale, la forza della citazione risiede nel suo essere continuamente in movimento, per il fatto che, come suggerisce Compagnon, il suo senso è infinito e aperto alla successione degli interpretanti. Alla luce di ciò sarebbe pertanto riduttivo concludere l'uso di tale figura del discorso in rigide funzioni, in tassonomie vincolanti, sebbene in molti casi possano risultare di estrema utilità per comprendere un testo⁷⁰.

⁷⁰ Si veda per esempio il saggio di Bernardelli nel quale lo studioso individua cinque possibili funzioni della citazione: invocazione d'autorità; funzione erudita; funzione amplificatoria o di stimolo; funzione ornamentale; funzione criptico-parodica. A. BERNARDELLI, *L'intertestualità*, cit., pp. 32-6.

2. Forme della citazione del melodramma operistico

Dopo il breve cappello introduttivo sulla figura della citazione, si può dunque procedere con la prima parte del lavoro che sarà focalizzata sulle diverse modalità di messa in scena della citazione operistica nel cinema italiano, non tanto come mero catalogo di forme, quanto per tentare di far emergere le differenti implicazioni che esse apportano al testo filmico, sia su un piano eminentemente narrativo – chiamando di conseguenza in causa alcuni aspetti narratologici a cui si farà riferimento in seguito –, sia sui differenti e molteplici apporti di significato che il momento operistico reca in sé.

Nel corso degli ultimi trent'anni si è assistito a una moltiplicazione degli studi sulla musica per film⁷¹, e sul versante americano e anglosassone si è diffuso un sempre maggior interesse per le intersezioni tra il teatro d'opera e il cinema già a partire dalla fine degli anni Ottanta con la pubblicazione di un contributo di Jeremy Tambling, *Opera, Ideology and Film*⁷²; nella prima decade degli anni Duemila la studiosa statunitense Marcia J. Citron è più volte intervenuta nel dibattito critico e teorico, dando alla luce due monografie: *Opera on screen*⁷³ e *When opera meets film*⁷⁴. Se il primo lavoro si sofferma principalmente sull'analisi delle trasposizioni cinematografiche di opere liriche, concentrando la propria attenzione sui cosiddetti filmopera, quali quelli realizzati da Peter Sellars e Franco Zeffirelli, nel secondo, invece, l'indagine si spinge a far trasparire l'uso del repertorio operistico all'interno di film che non hanno nulla a che vedere con l'universo delle cineopere o delle opere parallele⁷⁵; seppur il campione dei

⁷¹ Esulando dal presente lavoro una ricognizione sistematica dei contributi teorici sull'estetica della musica per film si rimanda al fondamentale volume di Sergio Miceli, S. MICELI, *Musica per film*, cit., e in particolare al primo capitolo della seconda parte, *Sintesi delle principali teorie estetiche*, pp. 503- 606.

⁷² J. TAMBLING, *Opera, Ideology and film*, New York, St. Martin's press, 1987. Si ricorda che nel medesimo anno è apparso un contributo importante anche in ambito italiano AA.VV., *Opera e cinema*, Quaderni dell'I.R.T.E.M., cit., che fa seguito ad altre due pubblicazioni che hanno avuto il merito di "smuovere le acque": P. PISTAGNESI, A. APRÀ, G. MENON, *Il melodramma nel cinema italiano*, Incontri cinematografici, Monticelli Terme, 25-31 marzo 1977 e AA.VV., *Un bel di vedemmo*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1984. In questo fervido clima di studio è senz'altro utile segnalare come l'attenzione sia stata rivolta anche ai rapporti tra melodramma operistico e televisione, G. BUTTAFAVA, A. GRASSO, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, cit.

⁷³ M. J. CITRON, *Opera on screen*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁷⁴ M. J. CITRON, *When opera meets film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

⁷⁵ Cfr. S. MICELI, cit., p. 835.

casi presi in considerazione risulti estremamente esiguo⁷⁶, è interessante notare come la studiosa si serva di alcuni strumenti relativi alle teorie dell'intermedialità per dischiudere il proprio universo interpretativo; a tal fine attua una distinzione dicotomica tra *overt intermediality* e *covert intermediality*, dove la prima categoria designa una situazione in cui «both media are directly present with their typical or conventional signifiers and if consequently each medium remains distinct and is in principle 'quotable' separately»⁷⁷, mentre la seconda si configura come:

the participation of (at least) two conventionally distinct media in the signification of an artifact in which, however, only *one* of the media appears directly with its typical or conventional signifiers and hence may be called the dominant medium, while another one (the non-dominant medium) is indirectly present 'within' the first medium⁷⁸.

Da una parte, dunque, la compresenza simultanea di entrambi i media (teatro d'opera e cinema) nelle loro caratteristiche peculiari, dall'altra, al contrario, la predominanza dell'uno sull'altro (*dominant medium/non-dominant medium*). Al di là del fatto che la definizione *typical or conventional* per una forma artistica così intrinsecamente "impura"⁷⁹ come il cinema e costituzionalmente ibridata con altri linguaggi è altamente problematica e foriera di possibili fraintendimenti semantici e teorici, la scelta di concludere la materia presa in esame in sole due categorie "stagne", seppure funzionale ai casi citati da Citron, appare tuttavia insufficiente ai fini di un campione più esteso, dove non sempre le divisioni appaiono così chiare e nette, e le sfumature concorrono a problematizzare i testi filmici di cui ci si occuperà.

Prendendo dunque le distanze dalle separazioni binarie appena affrontate, è forse il caso di fare un passo indietro e andare a rintracciare alcuni riferimenti teorici che siano in grado di fornire delle "pezze d'appoggio" per il prosieguo della trattazione: uno di questi è sicuramente rappresentato dall'importante studio *L'audio-vision* di Michel Chion, il quale opera una suddivisione primaria rispetto all'uso della musica nel cinema, definendo – attraverso una metafora che richiama l'orchestra classica – *musica da buca* «quella che accompagna l'immagine da una posizione *off*, al di fuori del tempo e del

⁷⁶ I film analizzati, in ordine di trattazione, sono i seguenti: *The Godfather - Part III* [*Il padrino, parte III*, F. F. Coppola, 1990], *Aria* [id., 1987], *La Cérémonie* [*Il buio nella mente*, C. Chabrol, 1995], *Moonstruck* [*Stregata dalla luna*, N. Jewison, 1987], *Sunday, Bloody Sunday* [*Domenica, maledetta domenica*, J. Schlesinger, 1971].

⁷⁷ M. CITRON, *When opera meets film*, cit., p. 8.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ A. BAZIN, *Per un cinema impuro*, in *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 119-42.

luogo dell'azione»⁸⁰, e *musica da schermo* «quella che proviene da una sorgente situata direttamente o indirettamente nel luogo e nel tempo dell'azione, anche se tale sorgente è una radio o una sorgente fuori campo»⁸¹. Ciò che interessa allo studioso, diversamente da una prima formulazione dei due concetti enucleata in *Le son au cinéma*⁸², non è tanto verificare una funzione diegetica o meno della musica, quanto porre l'accento e l'attenzione sul luogo da cui essa proviene.

Un secondo momento di riflessione estremamente significativo è rappresentato dall'importante sistematizzazione delle funzioni drammaturgiche della musica nel cinema da parte di Sergio Miceli, il quale, pur consapevole dei limiti impliciti di ogni metodo analitico⁸³, opera un'interessante tripartizione in:

- a) funzioni drammaturgiche di base;
- b) funzioni drammaturgiche primarie;
- c) funzioni drammaturgiche circoscritte.

Prima di addentrarsi con maggior acribia all'interno delle singole categorie, è necessario inizialmente notare lo scarto che intercorre con la proposta di Chion poc'anzi descritta: mentre per lo studioso transalpino, in una prospettiva eminentemente fenomenologica, il nucleo del discorso risiede solo sul punto d'ascolto, Miceli invece fa esplicito riferimento anche, e soprattutto, agli aspetti drammaturgici, fondamentali per comprendere appieno i legami tra teatro d'opera e cinema, laddove – come si vedrà – entrano in contatto due sistemi narrativi e drammaturgici con codici propri e ben distinti. È proprio la seconda categoria – *funzioni drammaturgiche primarie* – quella che, non solo ha «lo scopo di definire la “collocazione” presunta della fonte di emanazione della musica in rapporto alla narrazione filmica»⁸⁴, ma anche di mettere in luce che «l'individuazione del “luogo” da cui proviene la musica implica l'attribuzione di una funzione drammaturgica che gli artefici – regista, compositore – le hanno

⁸⁰ M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, p. 82.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² M. CHION, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éd. de l'Étoile, 1985. Nel testo in questione Chion definisce la *musica da buca* (*musique de fosse*) quella che «partecipe directement aux émotions des personnages, vibre en sympathie avec elles, les enveloppe, les prolonge et les amplifie. Pour ce cas qui est le plus fréquent, nous parlerons de musique *empathique*», e *musica da schermo* (*musique d'écran*) quella che è «très souvent [...] insérée dans l'action», *Ivi*, p. 123.

⁸³ «Un metodo analitico ha sempre dei limiti impliciti nella formulazione stessa, risultando talvolta inadeguato nei confronti di una casistica multiforme e sconfinata, perciò è importante tenere presente che buona parte delle fenomenologie filmico-musicale può essere ricondotta solo parzialmente a un meccanismo drammaturgico univoco», S. MICELI, *Musica per film*, cit., p. 631.

⁸⁴ *Ivi*, p. 643.

attribuito giocando col rapporto tra elementi narratologici verbali, figurativi, sonori e col proprio grado di epifania»⁸⁵. Lo studioso passa quindi a distinguere tre funzioni drammaturgiche di base su cui fondare il proprio metodo analitico: il livello interno, il livello esterno e il livello mediato. Discostandoci un poco dal percorso tracciato da Miceli si intende iniziare la disquisizione dal livello esterno che si definisce come:

[un] evento musicale che si pone in veste di accompagnamento o più spesso di commento, in ogni caso *non* prodotto all'interno della narrazione e come tale *non* condiviso da personaggi e spettatori, bensì indirizzato esclusivamente a questi ultimi. Atto convenzionale per eccellenza il livello esterno *prescinde del tutto dalla verosimiglianza* ed essendo estraneo agli strumenti primari sui quali si basa il linguaggio cinematografico si manifesta come pure artificio⁸⁶.

A sua volta esso presenta un'ulteriore suddivisione in *livello esterno acritico* e *livello esterno critico*; il primo è:

[la] funzione che contempla soluzioni stilistico-formali le più disparate, ma in ogni caso in perfetta sintonia con le istanze narrative e con le relative atmosfere. La concordanza fra le diverse componenti del film produce perciò una drammaturgia filmico-musicale rispettosa delle convenzioni e del contesto, con la conseguenza che l'intervento musicale [...] si limita a confermare e rafforzare l'espressività dell'episodio tendendo inevitabilmente al pleonismo e alla ridondanza⁸⁷.

Una musica dunque che assume i tratti di commento illustrativo ma che, a un maggior grado interpretativo, è al tempo stesso capace di «farsi carico delle emozioni interiorizzate dei personaggi indirizzando così allo spettatore messaggi meno diretti ma pur sempre coerenti con le fonti generatrici»⁸⁸.

Il livello esterno critico, al contrario, «commenta l'episodio filmico con soluzioni discordanti generando così un corto circuito semantico che nega le aspettative dello spettatore, spingendolo a esercitare un ruolo attivo, ovvero *interpretativo*»⁸⁹.

Prima di iniziare lo studio del *corpus* a partire dal metodo proposto da Miceli sarà utile, attraverso le parole di Cristina Cano e Giorgio Cremonini, soffermarsi qualche istante sulle implicazioni sottese all'uso della musica preesistente all'interno di un testo filmico; secondo gli studiosi, infatti:

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*, p. 649.

⁸⁷ *Ivi*, pp. 650-1.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, p. 652.

l'impiego della «musica preesistente» prevede uno scambio, il passaggio da un contesto a un altro, l'inserimento di un enunciato in un complesso di enunciati che non è il suo originario e [...] lo sviluppo di una *funzione metalinguistica* dell'enunciato stesso. [...] In ogni caso è necessario rifarsi a una duplice accezione di contesto e di rapporto con esso: un *contesto extratestuale*, cioè l'appartenenza del brano musicale a un dato mondo culturale, a un'atmosfera che sia in ogni caso riconoscibile come tale dallo spettatore-ascoltatore; e un *contesto intratestuale*, legato all'evoluzione del racconto, alla definizione delle diverse situazioni narrative in cui il brano citato agisce di volta in volta con funzioni diverse⁹⁰.

Le influenze degli studi sull'intertestualità sono concretamente tangibili nel brano appena riportato e fanno affiorare due aspetti decisivi, che già si sono incontrati nella breve ricognizione sulla citazione: da un lato la sedimentazione storica della musica, come notato a più riprese anche da Roberto Calabretto – il quale si rifà agli studi di Bachtin⁹¹ –, e dall'altro il processo di trasformazione – di risignificazione – che dà luogo a una dialettica, a volte sterile e frusta come si avrà modo di esplicitare in seguito, e in altri casi altamente produttiva. Il teatro d'opera, a differenza della musica strumentale (qualora questa, ovviamente, non sia a programma), presenta ulteriori livelli di complessità in quanto non si tratta di indagare “solamente” le sedimentazioni storiche, ma anche le varie implicazioni narrative e drammaturgiche che la musica operistica apporta al film, anche nel momento in cui questa si presenti senza un testo intonato⁹². È evidente infatti che qualsiasi lacerto melodrammatico non può che schiudere diversi orizzonti interpretativi che fanno riferimento a una prospettiva storica – dove la storicizzazione è da intendersi anche come storia della ricezione⁹³ –, a una narrativa/drammaturgica, e infine a una musicale. La citazione del teatro d'opera, come

⁹⁰ C. CANO, G. CREMONINI, *Cinema e musica. Un racconto per sovrapposizioni*, 2^a ed. ampliata, Prato, Vellecchi editore, 1995, p. 48.

⁹¹ Cfr. R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, p. 66.

⁹² Si leggano le parole di Gianfranco Plenizio: «comunque, per l'opera come per la musica classica, nella percezione combinata si assiste ad uno svuotamento linguistico, forse meno evidente in quanto l'opera ha un suo proprio contenuto drammaturgico. Ma i frammenti che d'abitudine ce ne vengono proposti raramente riescono a estrarlo. L'opera viene quindi percepita soprattutto come fenomeno di costume. Che, probabilmente, è tutto ciò di cui la narrazione filmica in quel momento aveva bisogno», G. PLENIZIO, *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Napoli, Guida Editore, 2006, p. 27. Plenizio, che lo ricordiamo ha collaborato al fianco di Fellini in *E la nave va* [1983], sembra inizialmente concedere alcune possibilità di integrazione tra opera e film, ma “richiude immediatamente la porta” facendo rientrare l'uso del melodramma nel cinema come mero elemento di costume assoggettato alle necessità momentanee della pellicola; il compositore non intravede dunque le profonde correlazioni che possono sussistere, non solo tra suono e immagine, ma anche tra struttura operistica e quella cinematografica, dove la prima funge da modello per la seconda.

⁹³ Si pensi per esempio all'accostamento, a tutt'oggi non del tutto fugato seppur ampiamente ridimensionato, tra il melodramma ottocentesco e il Risorgimento. Come si avrà modo di argomentare nelle pagine successive, il cinema italiano avrà un notevole ruolo nel perpetrare questo luogo comune.

si è visto nel capitolo precedente, chiama pertanto in causa le competenze dello spettatore che di volta in volta è sollecitato a un lavoro ermeneutico sul testo⁹⁴ e facendo ciò diviene «principio attivo dell'interpretazione» e «parte del quadro generativo del testo stesso»⁹⁵; anche laddove si fosse in presenza di uno spettatore totalmente ignaro, incapace cioè di contestualizzare pienamente quanto ascoltato, riteniamo che l'intervento operistico, attraverso il profondo scarto linguistico che instaura all'interno di una pellicola, produca senso; alcuni registi, si pensi all'esempio di Ettore Scola in *Il dramma della gelosia* [1969] che inserisce un momento della cavatina *Largo al factotum* da *Il Barbiere di Siviglia*, I, 2, si avvalgono proprio di questa capacità "superficiale"⁹⁶ della citazione melodrammatica, molto spesso in modo antifrastico, ovvero per far risaltare un netto contrasto di situazioni all'interno della diegesi; nella fattispecie il regista sceglie di far risuonare il celeberrimo brano rossiniano all'interno della casa del neo-arricchito e ignorante imprenditore di bestiame per rimarcare i maldestri e fallimentari tentativi dell'uomo di affrancarsi dalla propria miseria culturale e acquisire uno status sociale che non gli appartiene⁹⁷. Lo spettatore, quindi, non è tenuto a identificare né il compositore delle musiche, né l'opera in questione, né tantomeno il momento drammaturgico preciso: ciò che interessa è appunto la frattura che *Il barbiere di Siviglia* apporta al film e il suo immediato riconoscimento come generica "musica lirica".

Prima di concludere, un appunto di carattere metodologico: nei prossimi due paragrafi si andranno a esaminare i funzionamenti della citazione operistica come intervento di livello esterno acritico; per quanto concerne invece gli usi del commento esterno critico si rimanda ai casi di studio in cui, attraverso le analisi dei film di Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio e soprattutto *Noi credevamo* di Mario Martone, sarà possibile far risaltare nella sua compiutezza tale tipo di intervento musicale.

⁹⁴ Il *lettore modello* prefigurato da Umberto Eco, U. ECO, *Lector in fabula*, cit., p. 62.

⁹⁵ *Ivi*, p. 7.

⁹⁶ L'aggettivo non contiene giudizi di valore, ma si limita ad avere una valenza puramente descrittiva, ovvero di un uso della musica che rimane in superficie e non intesse relazioni profonde, o verticali, con il resto della messa in scena filmica. Si vedano, a tal proposito, le riflessioni di Pier Paolo Pasolini, cfr. cap. 2.1.1.

⁹⁷ In questo caso la musica è parte di un disegno più ampio che comprende la messa in scena di riti borghesi, architetture contemporanee che mal si addicono al personaggio e la ricercatezza degli interni ricchi di oggetti di design.

2.1 Uso della citazione operistica come intervento di livello esterno acritico

L'estesa filmografia di Lina Wertmüller può rappresentare un prezioso viatico per avvicinarsi alle presenze del teatro d'opera nel cinema italiano, soprattutto per quanto concerne gli interventi di livello esterno; la regista – che lo ricordiamo ha anche firmato alcuni allestimenti operistici tra i quali *Carmen*⁹⁸ e *La bohème*⁹⁹ – a partire da *Mimì metallurgico ferito nell'onore* [1972] è solita puntellare le proprie pellicole con perspicui riferimenti operistici¹⁰⁰, tanto più evidenti nel momento in cui essi formano un vero e proprio tessuto sonoro di accompagnamento alle immagini. Nel film in questione, l'arrivo a Torino del siciliano Mimì, interpretato da Giancarlo Giannini, è scandito dalle note dall'*Adagio* orchestrale che introduce la quarta parte de *Il Trovatore*; «i clarinetti e i fagotti che congiurano insieme a creare un'atmosfera di sinistra tristezza»¹⁰¹ ben descrivono la nuova condizione dell'uomo, a cui si aggiunge un rimarchevole iato cromatico, realizzato attraverso il passaggio da una fotografia volta a privilegiare colori accesi e terrosi, ed una virata sui grigi e colori plumbei; prima ancora dei versi di Ruiz «Siam giunti; ecco la torre, ove di Stato / Gemono i prigionieri...ah, l'infelice / Ivi fu tratto!» è il colore dell'orchestra, unitamente alle immagini ovattate, avvolte nella nebbia, che concorre a creare il clima di spaesamento (Mimì è solo in mezzo a un crocevia trafficato) e di prigionia, con i veicoli che schermano a più riprese il corpo dell'uomo, e i campi totali alternati a inquadrature più ravvicinate: la fuga nella grande città è pertanto connotata da subito sinistramente ed è in partenza votata al fallimento. Oltre alla citazione de *Il Trovatore*, la pellicola è contrassegnata da un uso massiccio di alcune pagine celebri tratte da *La traviata*: ecco allora il *Libiam ne' lieti calici* I, 2, sottolineare pleonasticamente il brindisi alla festa di battesimo del figlio di Mimì e Fiore; *Sempre libera degg'io* I, 5, echeggiare al primo incontro della coppia; e infine *Addio del passato* III, 4, commentare la sequenza conclusiva del film che sancisce il definitivo distacco tra i due amanti.

⁹⁸ 1987, Teatro San Carlo di Napoli e successivamente nel 1995 alla Staatsoper di Monaco.

⁹⁹ 1995, Opera di Stato di Atene.

¹⁰⁰ «A partire da *Mimì metallurgico ferito nell'onore* ho quasi sempre messo nei miei film un brano di opera lirica. La musica operistica è sempre stata una grande bandiera della cultura italiana nel mondo. Mi sembrava quindi una testimonianza doverosa», L. WERTMÜLLER, *Tutto a posto niente in ordine. Vita di una regista di buonumore*, Milano, Mondadori, 2012, p.122.

¹⁰¹ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi, vol.2. Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, EDT, 1986, p. 108.

Un discorso a parte meritano gli interventi dei *Preludi* dell'opera verdiana, che in più momenti sostengono la narrazione filmica: il *Preludio* del primo atto, infatti, eseguito nella sua interezza, risuona per ben due volte consecutivamente (tra i due interventi vi è solo uno stacco in nero e poche frasi pronunciate da Mimì all'interno della mansarda di Fiore) occupando una porzione narrativa di circa dieci minuti: nel primo caso è usato come tappeto sonoro alle schermaglie amorose dei due innamorati, ai goffi tentativi di riavvicinamento seguiti dai repentini distacchi: la sequenza in questione è priva di dialogo, pertanto alla musica verdiana è affidato il compito di sopperire a questa mancanza; vi è tuttavia un aspetto più significativo che emerge, ovvero la capacità dell'intervento di orientare e dilatare il tempo della sequenza che, diversamente, si presenterebbe come un montaggio disordinato e privo di nessi logici, secondo una modalità che ha ben intuito e descritto Chion quando afferma che «la musique est un appareil temps/espace, autrement dit, une machine à traiter l'espace et le temps, qu'elle permet de dilater, de contracter ou de figer à volonté»¹⁰². La scelta di non interrompere anticipatamente il *Preludio* è quindi dettata dalla necessità di far percepire vividamente il tempo e soprattutto il suo trascorrere.

Diverso è il caso della seconda esecuzione, che si presenta, per converso, come mero e invadente contrappunto sonoro alle immagini e al dialogo riconciliatore della coppia: la musica carica ulteriormente la scena di un eccessivo pathos, sovrapponendosi stucchevolmente alle lacrime e ai giuramenti d'amore; a differenza dell'intervento precedentemente descritto, qui ci si trova in presenza di un flusso temporale continuo e non sfaldato da ellissi narrative e soprattutto di un'unità spaziale: l'abitazione-mansarda della donna. Alla musica, quindi, è accordata una mera funzione di commento senza tuttavia istituire una dialettica con le immagini: sembra infatti che il piano visivo e quello sonoro restino separati, e non interagiscano vicendevolmente.

Un uso particolare e nient'affatto scontato, sebbene ascrivibile ugualmente alla categoria di livello esterno acritico, viene riservato al *Preludio* del terzo atto nel momento in cui i due innamorati trascorrono la loro prima notte d'amore: la musica prende avvio sui *dolenti* pizzicati dell'ottava battuta

¹⁰² M. CHION, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994. Poche pagine più avanti lo studioso scrive: «La musique est bien cette plaque tournante de l'espace-temps, ce lieu des lieux qui transcende toutes les barrières matérielles», *Ivi*, p.151. Analogamente Chion scriverà: «prima di essere un sostegno emotivo del film, la musica, nel cinema, è in primo luogo un apparecchio spazio/tempo; ovvero un meccanismo per trattare lo spazio e il tempo, che essa permette di dilatare, di contrarre o di fissare a piacere [...] come nell'opera lirica, la musica sostiene e porta i momenti in cui l'azione si immobilizza», M. CHION, *Un arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Torino, Kaplan, 2007. p. 295.

8 Soli divisi - - - - - Uniti

Violini *estremamente piano e assai legato* *pp dolente*
8 Soli divisi - - - - - Tutti pizz.

Viole *estremamente piano e assai legato* *pp*
pizz.

Violoncelli *pp*
pizz.

Contrabassi *pp*
pizz.

Andante. (♩ = 66)

G. Verdi, *La traviata*, *Preludio* atto III, bb.1-8

per poi interrompersi a metà della venticinquesima, prima del trillo dei primi violini, su un primissimo piano del volto della donna, in cui sono indissolubilmente legati il piacere fisico e un'acuta sofferenza, sottolineata musicalmente dai lamentosi semitoni discendenti che, nelle pagine verdiane, alludono alla malattia di Violetta, e dal montaggio delle immagini che via via si stringono sempre più sui corpi dei due amanti.

cresc. poco a poco

Viol. *p* *dim.* *pp* *pp*

V-le *pp*

Vc. *pizz.* *arco*

Cb. *pizz.*

G. Verdi, *La traviata*, *Preludio* atto III, bb. 21-25

L'intervento operistico, affidato alla sola orchestra, sottolinea dunque lo scacco a cui andranno incontro i protagonisti della vicenda e attiva nello spettatore un duplice piano di lettura: a un livello più immediato prevarranno precipui caratteri musicali capaci di tingere la sequenza analizzata di dolenti ombreggiature – solo in apparente contrasto con la situazione (ed è questo il motivo che ci induce a non parlare di livello esterno critico); ad uno più profondo, invece, il preciso riferimento drammaturgico sarà un chiaro segnale di ciò che sta avvenendo e di ciò che accadrà, anche in virtù dello scarto prodotto con il *Preludio* del primo atto ascoltato in precedenza.

La regista, parimenti, ricorrerà a procedimenti stilistico-espressivi appena descritti anche in film successivi, come dimostra il meno riuscito ingresso in scena di Sophia Loren in *Fatto di sangue tra due uomini per causa di una vedova...si sospettano motivi politici* [1978] accompagnato dalle scontate note della belliniana *Casta diva*, *Norma*, I, 4, che vorrebbero indiare la figura femminile – e che in seguito risuoneranno in modo ridondante per ben otto volte all’interno del film – oppure, seppur esulando dal teatro d’opera, il finale di *Tutto a posto e niente in ordine* [1974], dove il vorticoso movimento della macchina da presa è accentuato dal *Dies Irae* dal *Requiem* di Giuseppe Verdi¹⁰³.

In anni più recenti Francesca Comencini si serve del melodramma operistico come commento musicale di livello esterno per propri film, in particolar modo in *A casa nostra* [2006], pellicola che vorrebbe riflettere sui “mali” della società italiana contemporanea e specialmente sul degrado morale e politico di Milano; nel corso della narrazione Giuseppe Verdi viene a più riprese chiamato in causa, non solo attraverso la citazione musicale di tre opere – segnatamente *La traviata*¹⁰⁴, *Rigoletto*¹⁰⁵, e *Nabucco*¹⁰⁶ –, ma anche con la firma autografa del compositore su una copia del libro *La vie a vingt ans* di Alexandre Dumas fils, allusione, o forse omaggio non troppo velato all’autore di *La Dame aux camélias* da cui appunto è stato tratto il soggetto per il libretto di *La traviata*.



F. Comencini, *A casa nostra*

L’uso invasivo del *Preludio* del primo atto di *La traviata* è per certi versi simile a quello incontrato precedentemente in Lina Wertmüller, tuttavia nel caso specifico esso è totalmente svincolato da qualsiasi rapporto drammaturgico con la vicenda, e si configura come mero sottofondo sonoro su cui articolare la scansione ritmica delle immagini. Lontano dall’aver una relazione diretta con la narrazione, né tantomeno con

¹⁰³ Per ulteriori occorrenze operistiche nel cinema di Lina Wertmüller si rimanda all’appendice finale.

¹⁰⁴ *Preludio* atto I, *Pura siccome un angelo*, II, 5.

¹⁰⁵ *Povero Rigoletto* II, 3, *Tutte le feste al tempio* II, 6, *Bella figlia dell’amor* III, 3.

¹⁰⁶ *Va, pensiero* III, 4.

la psicologia dei personaggi, la musica verdiana funge in realtà da collante tra le diverse storie messe in scena, che fino a quel momento erano rimaste isolate, ma che a poco a poco andranno ad intrecciarsi l'una all'altra. Esemplificativo in tal senso è il primo intervento del suddetto *Preludio*, che risuona per venticinque battute occupando una porzione di circa due minuti, suddivisa a sua volta in sei brevissimi momenti narrativi e uno descrittivo, secondo il seguente modello:

<i>Preludio atto I</i> <i>Battute</i>	<i>Descrizione eventi</i>
bb. 1-2	Rita rimane sola sul terrazzo di casa dopo che il compagno ha lasciato l'abitazione.
bb. 3	Immagini notturne di Milano (momento descrittivo).
bb. 4-14	Elodie e Jerry si incontrano in una stanza d'albergo e consumano cocaina.
bb. 15-19	Rientro in casa del banchiere Ugo con la moglie.
bb. 20-24	Elodie e Jerry fanno l'amore e in seguito la ragazza piange.
bb. 24-25	Ugo in camera da letto con la moglie.

Luoghi e situazioni apparentemente distanti tra loro trovano perciò un primo comune denominatore nella musica e ciò sarà sancito in maniera definitiva proprio nel finale del film, allorquando si stringerà definitivamente la morsa narrativa e tutte vicende troveranno simultaneamente una conclusione, nuovamente sulle note del *Preludio* – eseguito interamente, sebbene in parte sullo scorrimento dei titoli di coda.

Se i due interventi di *La traviata* appaiono privi di un reale ancoraggio diegetico e assumono i connotati di un collante sonoro, lo stesso non si può dire per le diverse occorrenze di *Rigoletto*, le quali hanno sempre la funzione di sottolineare e commentare i momenti della narrazione, fornendo inoltre una caratterizzazione psicologica di alcuni personaggi. Significativo a tal riguardo è l'uso della celeberrima melodia del quartetto *Bella figlia dell'amor*, eseguita in una riduzione pianistica, le cui battute iniziali fanno da contraltare alla passione amorosa tra Otello e la prostituta Bianca. Come spesso accade nel cinema, il riferimento operistico viene svuotato della propria funzione drammaturgica originaria: mentre in Verdi le appassionate frasi intonate dal Duca di Mantova stridono con la disperazione di Gilda, la quale – abbandonata – ascolta dall'esterno della locanda i licenziosi e fatui amoreggiamenti del libertino con Maddalena, in una perfetta fusione di commedia e tragedia, nel film della Comencini tale complessità viene scarnificata e prosciugata, in una lettura volta a privilegiare

solamente la liricità della melodia, che, lo ripetiamo, nelle intenzioni del compositore è semplice e meschino inganno, «bassa galanteria» secondo le parole di Massimo Mila¹⁰⁷. Appare dunque evidente come, nel caso specifico, la ri-contestualizzazione della musica operistica svolga una semplice funzione di supporto e di sostegno alle immagini, una specie di amplificazione emotiva ottenuta anche attraverso la scelta di un tempo più lento rispetto all'originale; a ciò si deve aggiungere un'ulteriore citazione del medesimo momento musicale nelle sequenze conclusive del film, quando Otello si trova in ospedale al capezzale della donna, ferita a morte durante un tentativo di rapina, e le sussurra un'ultima dichiarazione d'affetto («nella mia vita ho fatto tante cose brutte, però fidati di me»): la reminiscenza musicale, unitamente alle parole pronunciate dall'uomo, sono un vero “colpo basso” per lo spettatore che cade irretito nella trappola sentimentale ammannita dalla regista.

Quanto appena detto è confermato anche dall'intervento di *Tutte le feste al tempio*, altro caposaldo del repertorio verdiano, chiamato in causa per commentare la progressiva decadenza di una giovane modella-soubrette televisiva – Elodie – che, privata del lauto cespite elargitole dal proprio amante, è costretta ad abbandonare il lussuoso albergo in cui risiede e gli agi a cui era abituata. Al di là degli aspetti narrativi e degli improbabili parallelismi con la figura di Gilda, credo sia necessario rimarcare il tipo di lavoro sul teatro musicale operato da Francesca Comencini, paradigmatico di un certo uso del melodramma come livello esterno acritico: innanzitutto una preferenza per opere liriche estremamente note ed eseguite, con una relativa facilità di riconoscimento da parte del destinatario; successivamente la scelta di brani altrettanto celebri ed entrati di diritto nella cultura popolare¹⁰⁸ anche grazie, o per certi versi a causa dei mezzi di comunicazione di massa¹⁰⁹, con una conseguente riduzione della difficoltà di ascolto; terzo punto, la de-contestualizzazione e la perdita dei precipui aspetti drammaturgici del

¹⁰⁷ M. MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Bur, 2012, p. 473.

¹⁰⁸ Sulla diffusione capillare del teatro d'opera nella prima metà del Novecento si veda lo splendido saggio G. MORELLI, *L'opera*, in M. ISNENGI (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 43- 113, in particolare il paragrafo conclusivo *Tableaux della memoria*.

¹⁰⁹ Per una precisa ricognizione sull'importanza della televisione nella diffusione del teatro d'opera si rimanda al già citato G. BUTTAFAVA, A. GRASSO, *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, cit.; e a R. GIULIANI, *La musica nella televisione italiana dal Nazionale a Raitre. Storie di albe, crepuscoli ed eclissi*, in R. GIULIANI (a cura di), *La musica nel cinema e nella televisione*, cit., pp. 221-65. Discorso a parte, ancorché impossibile da affrontare in questa sede, meriterebbe il vero e proprio saccheggio del repertorio operistico messo in atto dalla pubblicità televisiva negli ultimi trent'anni, per promuovere qualsiasi tipo di prodotto, da quelli alimentari (gli spot Barilla con accompagnamento verdiano) agli elettrodomestici (il ferro da stiro Vaporella nei primissimi anni '90), dalla promozione del territorio italiano (il recente spot *Italia viaggio nella bellezza* sulle note di *La gazza ladra*) a quella di Festival del cinema (ci si riferisce allo spot del *Festival del cinema di Roma* commentato da *Casta Diva*).

testo di partenza: il momento operistico è usato non come parte di una struttura più ampia e articolata a cui costantemente rimanda, ma come momento in sé concluso, affrancato da qualsiasi relazione con la complessità dell'intera opera lirica citata, come dimostra il caso esaminato di *Bella figlia dell'amor*, in cui vengono esaltati i valori musicali, indipendentemente e a dispetto di quelli drammaturgici.

Fin qui si è fatto riferimento a citazioni operistiche che si presentano sotto forma di brani orchestrali o eseguiti da un singolo strumento; la questione, tuttavia, inizia a divenire più complessa e stratificata nel momento in cui alla musica si unisce un testo intonato: in questo caso la presenza di un narratore esterno – un *narratore fondamentale* per usare una terminologia presa a prestito da André Gaudreault¹¹⁰ –, colui il quale regge le fila del discorso dall'alto, sarà ancora più tangibile, tanto da orientare maggiormente la lettura di un testo filmico, proprio attraverso il ricorso alla parola cantata, in sé portatrice di senso¹¹¹. Un esempio tratto nuovamente da *A casa nostra* potrà avvicinarci alla questione: l'ingresso in scena di Otello, dopo pochi minuti dall'inizio del film, è infatti accompagnato dalla terza scena del secondo atto di *Rigoletto*, il «cuore drammatico e sentimentale dell'opera» per Gabriele Baldini¹¹², allorché il buffone si reca alla corte del Duca alla ricerca della figlia rapita. Ecco i versi di Francesco Maria Piave che risuonano nelle pellicola:

Marullo
Povero Rigoletto!
Coro
Ei vien...Silenzio.
Tutti
Buon giorno, Rigoletto...
Rigoletto
(Han tutti fatto il colpo!)
Ceprano
Ch'ai di nuovo, buffon?

¹¹⁰ «Bisogna dunque [...] attribuire la responsabilità prima di tutto il contenuto del racconto a quella istanza implicita che chiameremo [...] il “narratore fondamentale”», A. GAUDREULT, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006, p. 98.

¹¹¹ Come spiega Paolo Giovannetti il narratore non coincide con l'autore: «quando parliamo di narratore ci riferiamo a un'istanza interna al testo e attualizzata nella relazione con il lettore. Quando invece parliamo di autore, ci riferiamo a una persona che per definizione vive al di fuori del mondo del testo, anche se quel testo l'ha creato. L'autore è una figura storica», P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 53.

¹¹² G. BALDINI, *Abitare la battaglia*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Garzanti, 1970.

Non concordiamo con le tesi della studiosa, anche perché non si capisce quale possa essere l'ostacolo di una lingua differente, obiezione su cui è fondato il pensiero della Joe¹¹⁴. Il fatto che non tutti gli spettatori possano cogliere appieno il portato della citazione non significa che questa abbia meno valore; e inoltre rimane irrisolta una questione non secondaria: perché un regista dovrebbe avvalersi del teatro d'opera, e specificamente del canto? La risposta che offre la studiosa ci sembra solo in parte cogliere la questione, poiché, chiamando in causa la distinzione operata da Roland Barthes tra *feno-canto* e *geno-canto*¹¹⁵, afferma che ciò che più conta è la grana della voce, la sua fisicità che può veicolare significati al di là delle parole del testo: «I argue that the celebration of physicality of the voice, while undermining its verbal dimension, is a cinematic tendency»¹¹⁶.

Tornando al film di Francesca Comencini, la medesima scena di *Rigoletto* riecheggia pochi minuti dopo, riprendendo dal punto in cui si era interrotta precedentemente:

Rigoletto
 (spiando inquieto dovunque):
 (Dove l'avran nascosta?...)

Tutti
 (Guardate com'è inquieto!)

Rigoletto
 Son felice...
 Che nulla a voi nuocesse
 l'aria di questa notte...

Il verso «dove l'avran nascosta?» enfatizza il turbamento di Otello che si aggira di notte tra desolate strade periferiche di Milano, così come Rigoletto tra i vili cortigiani: entrambi alla ricerca della persona amata: il primo una prostituta, il secondo la figlia. Ciò che preme mettere in luce, non sono tanto le corrispondenze tra film e opera, quanto

¹¹⁴ Come non pensare per esempio a uno dei momenti più alti e commoventi di *La notte di San Lorenzo* [1982] in cui un soldato tedesco intona *O du, mein holder Abendstern, Tannhäuser*, III, 3: la sublime melodia wagneriana fusa con la dolcezza dei versi contrasta con le aberrazioni delle stragi naziste, cfr. cap 2.2.2.

¹¹⁵ «Il *feno-canto* [...] ricopre tutti i fenomeni, tutti i tratti che dipendono dalla struttura della lingua cantata, dalle leggi del genere, dalla forma codificata del melismo, dall'idioletto del compositore dallo stile dell'interpretazione: in breve tutto quanto, nell'esecuzione, è al servizio della comunicazione, della rappresentazione, dell'espressione. [...]. Il *geno-canto* è il volume della voce che canta e che dice, lo spazio in cui i significati germinano "dall'interno della lingua e nella sua materialità": è un giocoificante estraneo alla comunicazione, alla rappresentazione (dei sentimenti), all'espressione; è quella punta (o quel fondo) della produzione in cui la melodia lavora veramente la lingua – non ciò che essa dice, ma la voluttà dei suoi suoni-significanti, delle sue lettere: esplora il modo in cui la lingua lavora e si identifica in questo lavoro. Molto semplicemente, ma anche seriamente, è la dizione della lingua», R. BARTHES, *La grana della voce*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001, p. 260.

¹¹⁶ J. JOE, *Opera as Soundtrack*, cit., p. 36.

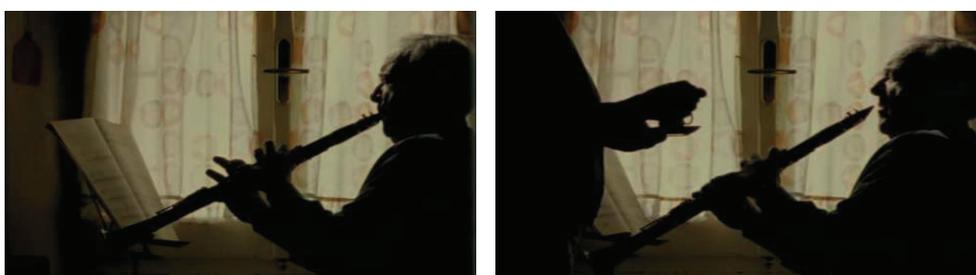
il lavoro della citazione operistica allorché si presenti con un testo intonato e come commento di livello esterno acritico: essa, come si è visto, è di immediata lettura e, seppur travisata rispetto all'intenzione originale del compositore, orienta inequivocabilmente la comprensione, lasciando pochi margini interpretativi; è come se il narratore prendesse per mano lo spettatore e lo conducesse secondo un proprio percorso prestabilito, senza la possibilità di deviare, scantonare o perdersi: insomma, senza poter problematizzare la visione e l'ascolto.

Francesca Comencini ricorrerà a una modalità espressiva simile anche in un film di poco successivo, *Un giorno speciale* [2012], nel cui finale l'aria *Lascia ch'io pianga* dal *Rinaldo* di Händel commenta la sconfitta della giovane donna, costretta a concedere il proprio corpo e la propria giovinezza a un lubrico uomo politico, in cambio di raccomandazioni per entrare nel mondo dello spettacolo e della televisione; «lascia ch'io pianga / la cruda sorte», così la regista si accosta empaticamente al dolore muto della ragazza inquadrata all'interno di un'autovettura mentre percorre una Roma notturna e piovosa, donandole, forse, una qualche forma di dolente pietà proprio attraverso l'intervento operistico. Come nei casi analizzati in precedenza l'impatto emotivo è deflagrante e ancor di più lo sono i versi intonati dal soprano Cecilia Bartoli. Prima di terminare il discorso su Francesca Comencini è interessante notare il fatto che l'aria era già stata cantata in precedenza, invero in modo non troppo credibile, dal parrucchiere della ragazza – livello interno –, poco prima che questa iniziasse la sua “giornata speciale” e quindi può essere letta anche come una reminiscenza; essa inoltre si configura come parte di una cornice narrativa all'interno del testo filmico nel momento in cui sancisce l'inizio e la fine del racconto.

La filmografia italiana degli ultimi quindici anni (dal 2000 in poi) sembra avvalersi frequentemente del teatro d'opera, usato vieppiù come commento esterno acritico; da ricordare la commedia di Alessandro D'Alatri, *La febbre* [2005] in cui risuonano in diversi momenti della narrazione brani tratti da *Nabucco* (*Va, pensiero*), *Il trovatore*, e *Cavalleria rusticana* (*Gli aranci olezzano*), anche se non si capisce bene il loro utilizzo, come nel caso del coro degli Ebrei del terzo atto di *Nabucco* a commento di un'improbabile soggettiva da un carrello all'interno di un supermercato: critica sociale? Oppure un tentativo di nobilitare la pellicola attraverso riferimenti colti? In tal caso risuonano alla memoria gli ammonimenti di Hans Keller su un eccessivo uso di pagine del repertorio nel cinema:

nello stesso modo che in letteratura una citazione serve a conferire autorità ad una enunciazione sbagliata, così una citazione musicale può soddisfare al bisogno di un'approvazione paterna; chi cita sente che in questo suo onorare le sante parole del padre, fino ad identificarsi con esse, santifica se stesso. Tuttavia, una rosa lanciata in un letamaio non ne migliora l'odore, anzi prende anch'essa cattivo odore¹¹⁷.

Rimaniamo estremamente dubbiosi sulla validità e sulla liceità di queste citazioni che sembrano uno «semplice “sfoggio” da parte dell'autore, privo di un valore euristico per il testo»¹¹⁸; del resto la scarsa attenzione rivolta alla musica è ben visibile nella sequenza, di cui riportiamo due fotogrammi, in cui il padre del protagonista suona un clarinetto con il bocchino storto!



A. D'Alatri, *La febbre*

Restando nell'ambito della commedia, impossibile non segnalare *Non pensarci* [2007] di Gianni Zanasi, con ben nove interventi esterni di *La traviata*, che commentano il film già dalle prime immagini, dove risuona l'*Allegro brillantissimo e molto vivace* dell'introduzione della prima scena, atto I, a partire dai trilli dei fiati della sesta battuta. Nel corso della narrazione verranno inoltre citati: il *Preludio* del terzo atto, il brindisi *Libiam ne' lieti calici*, e la quinta scena dall'*Andantino* di Violetta *Ah, fors'è lui che l'anima*, che fa da contrappunto musicale alla separazione tra uno dei protagonisti

¹¹⁷ H. KELLER, *Citazioni di musica classica nel film*, in S. G. BIAMONTE (a cura di), *Musica e film*, cit., p. 224.

¹¹⁸ R. MENARINI, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato, Campanotto, 2004, p. 56. Lo stesso Menarini prosegue: «non sempre i fenomeni intertestuali, specie quelli quasi inevitabili della postmodernità, o la presenza di citazioni e allusioni concorrono ad incrementare i livelli semantici del testo, né tanto meno a produrre ulteriori strumenti interpretativi», *Ibid.* È in fondo il principio del cattivo gusto, del *Kitsch*, magistralmente descritto da Umberto Eco come «l'incapacità di fondere la citazione nel contesto nuovo: e di manifestare uno squilibrio nel quale un riferimento colto emerge provocatoriamente, ma non è intenzionato come citazione, è contrabbandato come invenzione originale, e tuttavia sovrasta sul contesto, troppo debole per sopportarlo, troppo difforme per accettarlo e integrarlo. In tal caso definiremo, in termini strutturali, il Kitsch come lo stilema avulso dal proprio contesto, inserito in un altro contesto la cui struttura generale non ha gli stessi caratteri di omogeneità e di necessità della struttura originaria, mentre il messaggio viene proposto – in grazia della indebita inserzione – come opera originale e capace di stimolare esperienze inedite», U. ECO, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, p. 112.

maschili e la donna amata, che ovviamente pratica il “mestiere più antico del mondo”, sebbene nella forma contemporanea edulcorata: la escort! Sarà forse una pura coincidenza, ma l’uso del *Preludio* del terzo atto ha delle affinità con quello di *Mimi metallurgico ferito nell’onore*: entrambi risuonano durante un convegno amoroso destinato al fallimento.

Il trattamento che Zanasi riserva alla musica è alquanto disinvolto, con interruzioni e riprese del medesimo momento musicale all’interno di una stessa sequenza, oppure con ripetuti tagli, come si evince a titolo esemplificativo dal primo dei cinque interventi della scena del brindisi, che inizia con le prime sette battute dell’*Allegretto* per poi proseguire senza soluzione di continuità sui versi di Violetta «Godiam fugace e rapido / È il guadio dell’amore / È un fior che nasce e muore / Né più si può goder» (bb. 97-112), e concludersi con il coro (bb.122-142). Al melodramma operistico non viene chiesto di interagire né con le immagini, né con il montaggio, né con la narrazione, tutt’al più di sottolineare determinate situazioni e di creare una vaga atmosfera generale. Se prendiamo per buone le parole di Ilaria De Pascalis che a proposito del film scrive che «le traiettorie narrative sono [...] dei continui compromessi tra le dinamiche di “normalizzazione” [...] e la ricerca di autonomia e “differenza”»¹¹⁹ potremmo constatare che la scelta musicale rivolta al repertorio ottocentesco si inserisce perfettamente in questa dinamica di “normalizzazione”.

A conclusione della breve rassegna si è scelto di focalizzare l’attenzione su un esempio tratto da *Romanzo criminale* [2005] di Michele Placido, la cui colonna sonora è ricca di riferimenti musicali popolari tratti dagli anni Sessanta e Settanta, ma che al tempo stesso presenta una citazione di *Nessun dorma*, *Turandot*, III, 1, che risuona al momento dell’uccisione del malavitoso “Il Nero” e poi accompagna le successive immagini di repertorio, tra cui l’attentato del 13 maggio 1981 a Papa Giovanni Paolo II e i festeggiamenti per la vittoria dei mondiali di calcio del 1982 (si sentono anche dei lacerti di telecronaca dell’epoca che coprono parzialmente il canto del tenore, in questo caso Luciano Pavarotti).

L’intervento si configura come un caso esemplare di commento esterno acritico in cui il narratore incide profondamente sulla lettura del testo, delegando, o sarebbe meglio dire camuffando la propria voce con quella di Giacomo Puccini; attraverso le parole *Nessun dorma*, infatti, si assiste non solo a una vivida presa di posizione rispetto alle vicende narrate, ma anche su un cospicuo pezzo di storia nazionale, quasi a voler esortare lo

¹¹⁹ I. A. DE PASCALIS, *Commedia nell’Italia contemporanea*, Milano, Il Castoro, 2012, p. 27.

spettatore con i consueti toni moraleggianti del cineasta/attore a non distogliere lo sguardo dalle vicende oscure che hanno contrassegnato quei decenni. Parimenti ai casi già analizzati, il facile richiamo all'aria di *Turandot* è slegato dal proprio contesto drammaturgico originario e usato come puro momento "riflessivo", che tuttavia non si pone in contrasto con le immagini.

Per concludere questa prima parte della trattazione e riassumere le caratteristiche riscontrate nei film presi a campione sintomatico, è possibile notare che l'uso del teatro d'opera come livello esterno acritico comporta: a) una selezione di momenti del repertorio estremamente famosi e pertanto di facile riconoscimento da parte della spettatore; b) una de-contestualizzazione di tali momenti dall'opera lirica di riferimento e la conseguente perdita, nella maggior parte dei casi, dei legami drammaturgici con l'opera di partenza; c) la presenza di un narratore onnisciente – un narratore fondamentale –, capace di orientare la lettura, tanto più se si avvale di un testo intonato in cui la parola si fa portatrice di senso in modo inequivocabile; d) un certo uso corrico da parte di alcune commedie (*La febbre*), oppure tagli indiscriminati alla musica (*Non pensarci*) effettuati non sulla base di precise scelte ritmiche, estetiche o drammaturgiche.

Nel paragrafo successivo si analizzerà un tipo particolare di commento di livello esterno, quello riferibile a una *couleur locale*, facendo fin da subito una precisazione di carattere metodologico: l'inserimento di alcuni film in questa sotto-categoria non è da considerarsi vincolante, poiché si tratta di un semplice strumento analitico per mettere in luce determinate caratteristiche perspicue che affiorano dai film che si andranno a indagare. Ciò non toglie, quindi, che vi possano essere differenti, o complementari letture (come si tenterà di evidenziare), proprio perché, lo ricordiamo, la citazione è di per se stessa aperta alla successione degli interpretanti, e non concludibile in rigidi schemi interpretativi.

2.1.1 Livello esterno acritico come *couleur locale*

Un uso particolare, sebbene non eccessivamente diffuso, del repertorio operistico è quello che fa genericamente riferimento a una *couleur locale*; il termine è mutuato dagli studi di Carl Dahlhaus il quale, accostando l'opera in musica alle forme narrative del romanzo, nota:

la drammaturgia operistica s'accosta in maniera palmare alla tecnica narrativa in quei quadri di genere o di colore di cui quasi nessuna opera dell'Ottocento va priva: sotto l'egida d'un'estetica incentrata sul "caratteristico", contraltare dell'estetica del "bello", il secolo XIX indulgeva agli effetti della *couleur locale*¹²⁰.

A riprova di ciò lo studioso tedesco analizza l'introduzione che apre il primo atto del *Guillame Tell* di Rossini in cui la musica «delinea e dipinge» il panorama, «adottando il metodo del narratore che passa descrittivamente di luogo in luogo e suggerisce al lettore un quadro complessivo»¹²¹. Lontano dalle finzze rossiniane, anche il cinema prova a restituire *a modo suo* le qualità di un luogo, molto spesso associando una determinata musica a una città o un paesaggio. È questo il caso di alcuni episodi di un documentario collettivo prodotto dall'Istituto Luce in occasione dei mondiali di calcio del 1990, *12 registi per 12 città*, una sorta di cartolina sulle bellezze e sulle particolarità dell'Italia da esporre in occasione di una vetrina internazionale, che tra gli altri ha visto impegnati registi della statura di Michelangelo Antonioni (Roma), Bernardo e Giuseppe Bertolucci (Bologna), Francesco Rosi (Napoli), e Mario Soldati (Torino). Gli episodi che più interessano al fine del discorso che si sta conducendo sono altri, e precisamente quello su Milano firmato da Ermanno Olmi, quello su Palermo di Mauro Bolognini, e infine quello su Verona di Mario Monicelli.

Seguendo la disposizione del documentario, inizieremo la trattazione dal cortometraggio di Ermanno Olmi, il quale ha sempre dimostrato una spiccata sensibilità musicale e un profondo rispetto per le partiture operistiche, come dimostra questa dichiarazione rilasciata durante le prove dell'allestimento di *Otello* al Teatro Regio di Torino¹²²:

¹²⁰ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988 p. 122.

¹²¹ *Ivi*, p. 123.

¹²² Sono da annoverare anche le regie teatrali di: *Il tabarro*, *Lucia di Lammermoor*, *Šárka*, *Cavalleria rusticana*.

Claudio [Abbado] ha riscoperto un “concertato” per il finale del terzo atto che imprime una prospettiva completamente nuova all’opera. Verdi l’aveva scritto a Parigi. L’abbiamo *studiato e esplorato* con entusiasmo. Al monologo di Desdemona, il compositore aveva aggiunto il dialogo tra Jago e Otello, e tra Jago e Roderigo. Lo spettatore è commosso per il destino della fanciulla, ma nello stesso tempo assiste al lavoro delle trame di Jago. Mentre indugia alla tenerezza, ti ritrovi contro il petto la punta di una lama. *Questa era la forza di Verdi nell’intuire il potere drammaturgico all’interno del disegno musicale*. Sul solco di un genio così, regista e direttore non possono non andare perfettamente d’accordo¹²³.

La medesima attenzione alla partitura non sembra trasparire dall’uso di *La traviata* nel documentario su Milano, che è scandito in tre segmenti, ognuno dei quali commentato da alcuni momenti della musica verdiana, giustapposti senza soluzione di continuità, proprio alla stregua di una tappeto sonoro di sfondo. La ripartizione degli interventi è così composta:

1) atto I, 4: alle iniziali immagini fluviali e dei disegni cartacei dei modelli delle imbarcazioni mercantili, seguono lunghe inquadrature all’interno del Duomo e su un suo totale della facciata esterna. Il segmento si conclude su una panoramica dall’alto sui tetti di Milano;

2) atto I, 5 *Sempre libera degg’io*: immagini della vita quotidiana del capoluogo, tra una sposa che si sta recando alla cerimonia di nozze, scritte sui muri, innamorati al parco, ed esercizi di danza sulle punte di una giovanissima ballerina, inframmezzate dal restauro del *Cenacolo* di Leonardo e un omaggio alle forze dell’ordine con due carabinieri che passeggiano nella Galleria Vittorio Emanuele II;

3) atto II, 11, *È Piquillo un bel gagliardo* fino al termine della scena (bb. 151-327): ad alcune immagini su una sala da ballo e un ristorante tratte dalla contemporaneità, segue una ricostruzione ottocentesca della città, con uomini e donne a passeggio nei pressi del Teatro alla Scala; i due differenti momenti storici vengo rinsaldati attraverso un ritratto di Giuseppe Verdi e la locandina di *La traviata*; il cortometraggio si conclude all’interno del teatro scaligero durante gli applausi al termine di una recita.

Alcune soluzioni sono di pregevole fattura come il nastro bianco svolazzante appeso all’antenna di un’autoradio sull’*Allegro brillante* di Violetta – sorta di *leitmotiv* iconico del secondo segmento –, o la scelta nient’affatto scontata di servirsi del coro del secondo atto, che non trova altra ricorrenza nel cinema italiano qui preso in esame,

¹²³ Dichiarazione tratta da B. VENTAVOLI, *Olmi, il dramma del generale nero*, in «La Stampa», 3 maggio 1997, p. 21 (corsivi miei).

tuttavia la musica non giunge mai ad agire in profondità con quanto mostrato sul piano visivo e si limita a suggerire, sicuramente in modo ridondante, le tinte sonoro-culturali della città, ieri (l'Ottocento ricostruito) come oggi.

L'identificazione tra Milano e Giuseppe Verdi e tra Milano e il Teatro alla Scala come suo cuore pulsante non è affatto nuova in Olmi, basti pensare allo splendido documentario *Milano '83*, «piccola sinfonia di una grande città»¹²⁴, che si apre su una recita di *Ernani*, diretta da Riccardo Muti¹²⁵. La sequenza, di circa sette minuti e mezzo – abbastanza lunga considerando la durata complessiva del mediometraggio (65 minuti) – inizia con il disordinato affluire degli spettatori a teatro, per poi concentrarsi su singoli orchestrali in buca che accordano il proprio strumento e provano alcune parti a ridosso dell'esecuzione. Le note del *Preludio*, suonato nella sua interezza, hanno la precipua funzione di legare l'interno con l'esterno, il teatro con la città: dapprima quindi la macchina da presa si sofferma sul direttore e sui palchi, attraverso una rapida panoramica (intervento di livello interno ma relegato a pochissime battute: 1-4), poi, dopo quattro inquadrature dedicate al *foyer* ormai semideserto, si sposta verso l'esterno con un totale della facciata dell'edificio e infine si concentra su alcuni lavoratori notturni: un saldatore intento a riparare una rotaia del tram mentre le scintille che promanano dallo strumento di lavoro illuminano a intermittenza il monumento dedicato a Giuseppe Verdi in piazza Buonarroti, operai su un montacarichi, un addetto alle pulizie delle strade, un attacchino e infine un carro attrezzi che rimuove un'automobile; la musica intesse non solo dei rapporti profondi con le immagini del capoluogo lombardo, ma anche con i suoi rumori che a tratti si sovrappongono alla melodia, creando una nuova partitura sonora che lascia trapelare il pensiero del regista, volto a istituire una relazione indissolubile tra Milano e il compositore: relazione che permea l'intera città, senza distinzioni sociali ed economiche.

Al pari del regista bergamasco anche Mario Monicelli ricorre a Verdi per decantare le bellezze di Verona: nella fattispecie il *Preludio* di *Aida* che serpeggia lungo tutto il documentario, dai titoli di testa alla ricostruzione della storia di San Zeno, dagli affreschi di San Giorgio di Pisanello in Santa Anastasia fino alla conclusione “obbligata” sull'Arena e sulle rappresentazioni operistiche estive. La scelta di *Aida*, sebbene per certi versi scontata, si ricollega alla storia del luogo, e alla sua prima

¹²⁴ L. PELLIZZARI, *La Milano televisiva di Olmi*, in A. APRÀ, *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 257.

¹²⁵ La locandina dello spettacolo inquadrata di sfuggita segnala che dovrebbe essere la quarta recita, 13 dicembre 1982.

rappresentazione nell'anfiteatro romano durante le celebrazioni del centenario della nascita di Verdi, tra il 10 e il 24 agosto 1913; «la realizzazione di un raro sogno collettivo ed estivo» secondo Giovanni Morelli, «un sogno che non era soltanto un sogno ma anche qualcosa di più significativo e duraturo, perché ben presto esso, da quel sogno-sogno, locale, veronese che era, divenne una tangibilissima e influente realtà panitaliana»¹²⁶. Monicelli, pur ricollegandosi idealmente a questa tradizione storico-culturale innervatasi nei primi decenni del Novecento, ne percepisce e ne trasmette soltanto l'aspetto esteriore e superficiale, offrendo allo spettatore una generica *couleur locale* affidata a un commento musicale esterno.

Infine Mauro Bolognini, regista per certi versi negletto dalla critica, ma con una prolifica attività, sia in campo cinematografico sia, soprattutto, in ambito operistico¹²⁷. L'episodio su Palermo è sintomatico di un uso del teatro musicale come mera connotazione geografica: il documentario infatti si apre e si chiude con l'aria di Procida *O tu, Palermo, terra adorata, I Vespri siciliani*, II, 1 (nel mezzo ci sono invece pagine tratte dal *Requiem* verdiano), e l'intervento musicale comprende i primi quattro versi dell'aria intonata dal basso:

O tu, Palermo, terra adorata.
A me sì caro – riso d'amor,
Alza la fronte – tanto oltraggiata
Il tuo ripiglia – premier splendor.

La facile associazione tra il luogo in cui si svolgono le vicende dell'opera verdiana e quello del documentario è talmente palese che non ci soffermeremo oltre, tuttavia la scelta dell'aria, benché secondo Budden sia «il numero più famoso dell'opera»¹²⁸, fa sì che Bolognini possa esprimere un proprio punto di vista ammantando la propria voce con quella del personaggio lirico, sulla scorta di quanto si è già notato nel paragrafo precedente; non passerà quindi inosservata da una parte la prolusione d'amore per una terra offesa, e dall'altra il pugnace orgoglio che dovrebbe spingere a un moto di reazione; in altre parole, il regista si appropria dei versi di Fusinato estrapolandoli dal loro contesto drammaturgico – secondo un canone ormai ben noto – per riferirli al presente, non più a una patria oppressa dalla dominazione straniera, bensì a una *oltraggiata* dalla criminalità; poco importa quindi, in questo tipo di uso

¹²⁶ G. MORELLI, *L'opera*, cit., p. 45.

¹²⁷ Si rimanda al sito del *Centro Mauro Bolognini* per una precisa ricognizione delle opere messe in scena dal regista <http://www.centromaurobolognini.it/pagine/full.htm>.

¹²⁸ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 2, cit., p. 221.

decontestualizzato del teatro musicale – che lo stesso Procida, nel finale del melodramma verdiano, si macchi di una sanguinosa carneficina!

Un ultimo esempio che chiama in causa nuovamente *I Vespri siciliani* si ritrova anche in Pier Paolo Pasolini, precisamente nella parte conclusiva di *Comizi d'amore* [1965]. Prima di avvicinarsi al documentario è necessario fare un passo indietro e notare come il rapporto di Pasolini con il teatro d'opera sia stato, almeno fino all'incontro con Maria Callas¹²⁹, eufemisticamente problematico, tanto che Roberto Calabretto, nel denso volume sul rapporto tra il regista e la musica, afferma che:

Pasolini non amava l'opera e, quando non manifestava critiche profonde e radicali nei suoi confronti, nel migliore dei casi rivela una certa indifferenza. Le ragioni di questo suo atteggiamento sono spiegabili sulla base di diverse motivazioni, tra cui la generica, e in questo caso superficiale, identificazione melodramma-cultura borghese¹³⁰.

Emerge pertanto la figura di un intellettuale che, per quanto affascinato dal mondo musicale¹³¹, diffida profondamente dal teatro d'opera («Com'è retorico, arido, corto di idee Puccini!»¹³²) per gran parte della propria vita:

io faccio parte di coloro che hanno da sempre odiato l'opera, non per colpa mia, ma in base a circostanze oggettive. Immaginatevi un ragazzo diciottenne che per la prima volta va all'opera, a vedere *Il trovatore* al teatro Duse. Ero così scioccato che non andai mai più all'opera. Ma quattro o cinque anni fa, cioè due o tre anni prima di conoscere la Callas, andai per caso con Ninetto alle Terme di Caracalla per assistere ad un'opera. Non era così brutta come quella che avevo visto a Bologna, era molto più opulenta, era all'aperto, e uno degli interpreti era Di Stefano (l'opera in questione era *Il Rigoletto*). Da quel momento drizzai gli orecchi e venni rapito da un sentimento, sì, era proprio amore per l'opera¹³³.

Queste riserve verranno enucleate anche sotto forma di riflessione estetico-teorica nel famoso e citatissimo saggio *Il cinema e la lingua orale*, ora contenuto in *Empirismo eretico*:

¹²⁹ «A Parigi Pier Paolo ascoltò con lei musica: capì che la musica di Verdi era qualcosa di immensamente diverso da quanto aveva creduto», E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1994, p. 436.

¹³⁰ R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 158. Nello stesso volume è riportata un'affermazione di Pasolini tratta dalla monografia di Enzo Siciliano in cui il regista afferma che «è da checche spasimare per il melodramma».

¹³¹ Si veda ancora lo studio di Roberto Calabretto sull'amore per Bach e Beethoven, *Ivi*, pp. 143-157.

¹³² Da una lettera di Pasolini a Franco Farolfi, in *Ivi*, p. 148.

¹³³ J. M. GARDAIR, *January 1971, via Eufrate 9, Rome, E.U.R.*, «Stanford Italian Review», vol. 2, n. 2, 1982, p. 51.

le parole della *Traviata*, dicono, sono sciocche e ridicole, esteticamente non solo prive di valore, ma anzi quasi offensive al buon gusto: eppure ciò non conta niente. È la musica che conta, dicono. Questa affermazione sembra così piena di buon senso, e invece è completamente insensata. Chi dice questo ignora l' "ambiguità" della parola poetica: l'ineliminabile contrasto in essa tra "senso" e "suono" [...] ora la musica applicata al suono è il caso limite. La musica distrugge il suono della parola e lo sostituisce con un altro: e questa distruzione è la prima operazione. Una volta sostituitasi al suono della parola, provvede poi essa a operarne la "dilatazione semantica": e che po' po' di dilatazione semantica si ha nelle parole della *Traviata*! Se il suono della parola "nudo" può dilatare il senso della parola stessa verso le "nuvole", e creare qualcosa che sta tra il significato "corpo denudato" e il significato "cielo nuvoloso", figurarsi cosa può fare, della stessa parola, un do di petto!

Le parole non sono dunque affatto ancillari, nel melodramma: sono importantissime ed essenziali. Solo che l'esitazione tra il senso e il suono, in esso, ha l'apparenza di un'opzione per la scelta del suono: e tale suono, poi, è stato soppiantato da un suono che è altro rispetto a quello fonico, e che essendo infinitamente più suono, ha possibilità infinitamente maggiori di operare delle dilatazioni semantiche¹³⁴.

La questione fondamentale per Pasolini risiede nel fatto che, ai suoi occhi, la musica operistica, avendo sconfinato potenzialità di dilatazione semantica della parola, ha depauperato il suono del verso poetico, rendendo di conseguenza inessenziale il linguaggio della poesia. Da una parte vi è quindi una feroce critica alle istituzioni e ai riti borghesi, metaforicamente incarnati nel teatro d'opera, e dall'altra invece una più sostanziale acrimonia dettata da divergenze di carattere estetico.

Prima di rinserrare le fila del discorso e tornare a *Comizi d'amore*, vi è tuttavia un ultimo aspetto da tenere in considerazione nella complessa poetica pasoliniana, concernente i modi di inserire la musica all'interno del film. Ancora una volta ci faremo guidare dalle parole del poeta:

io posso dire empiricamente che vi sono due modi per "applicare" la musica alla sequenza visiva, e quindi di darle "altri" valori. C'è "un'applicazione orizzontale" e "un'applicazione verticale". L'applicazione orizzontale si ha in superficie, lungo le immagini che scorrono: è dunque una linearità e una successività che si applica a un'altra linearità e successività. In questo caso i "valori" aggiunti sono valori ritmici e danno una evidenza nuova, incalcolabile, stranamente espressiva, ai valori ritmici muti delle immagini montate. L'applicazione verticale (che tecnicamente avviene nello stesso modo), pur seguendo anch'essa, secondo linearità e successività, le immagini, in realtà ha la sua fonte altrove che nel principio; essa ha la sua fonte nella profondità. Quindi più che sul ritmo viene ad agire sul senso stesso. I valori che essa aggiunge ai

¹³⁴ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 266-67.

valori ritmici del montaggio sono in realtà indefinibili, perché essi trascendono il cinema, e riducono il cinema alla realtà, dove la fonte dei suoni ha appunto una profondità reale, e non illusoria come nello schermo¹³⁵.

La musica quindi, all'interno di un testo audiovisivo, può avere una *applicazione orizzontale*, laddove istituisca con le immagini dei semplici valori ritmici, ed una *verticale*, nel momento in cui agisca sul senso e concorra a produrlo.

Dati questi presupposti, sarà ora possibile condurre un'analisi più precisa del segmento conclusivo di *Comizi d'amore*, intitolato *Ricerche 4. Dal basso e dal profondo*, precisando fin da subito che l'intervento operistico tratto da *I vespri siciliani* si caratterizza per la sua applicazione orizzontale: il *Preludio* infatti funge da tappeto sonoro a gran parte della porzione narrativa che si snoda, in un percorso geografico discendente, da Milano (l'uscita di una fabbrica), per poi lambire Napoli e infine approdare in Sicilia, al termine definitivo del viaggio circolare che era iniziato proprio tra le strade di Palermo. Alla musica viene accordata una funzione eminentemente ancillare, di secondo piano, sovrastata, sia dalle interviste (in questo caso le opinioni sull'introduzione della legge Merlin), sia dalle inquadrature strette sui volti degli intervistati, a ribadire che l'interesse precipuo di Pasolini è rivolto alle espressioni dei visi e alla lingua di quegli uomini e quelle donne, che, seppure materialmente sfiorati dal boom economico degli anni Sessanta, hanno mantenuto una mentalità retriva¹³⁶. La musica verdiana, in alcuni frangenti quasi inudibile, principia a risuonare dalla didascalia introduttiva, quasi una sorta di anticipazione di un percorso verso il Sud e la Sicilia e ricorre per ben due volte, la seconda delle quali integralmente. Un siffatto uso così esteso del *Preludio* (circa undici minuti su un totale di quindici minuti del segmento) lascia trasparire la sufficienza con cui il regista si avvale del teatro d'opera, che se da un lato è chiamato a connotare geograficamente l'inchiesta, dall'altro, forse, aggiunge un valore negativo alle sconsolate conclusioni finali; in altre parole, una forma espressiva dichiaratamente vituperata dal regista (almeno fino al 1965, data di realizzazione del film) pone il sigillo conclusivo e definitivo su uno spaccato di Italia conservatore e avviluppato nell'ignoranza.

¹³⁵ P. P. PASOLINI, note di copertina dell'Lp Morricone, *La musica nel cinema di Pasolini*, GM73001, ora in R. CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, cit., pp. 134-5 (corsivi miei).

¹³⁶ La voce fuori campo di Lello Bersani commenta infatti desolatamente: «e tutto questo l'abbiamo constatato nell'Italia del miracolo economico, sperando, ingenuamente, di scoprirvi i segni di un contemporaneo miracolo culturale e spirituale. E invece se c'è un valore in questa nostra inchiesta, esso è un valore negativo e di demistificazione. L'Italia del benessere materiale viene drammaticamente contraddetta nello spirito da questi italiani reali».

2.2 Uso della citazione operistica come intervento di livello interno

Dopo aver cercato di fornire alcune parziali risposte sull'uso della citazione a un livello esterno, si passerà ora ad esaminare l'altra funzione drammaturgica primaria individuata da Miceli, il livello interno, che lo studioso identifica in questi termini:

si definisce di livello interno un evento musicale prodotto nel contesto narrativo della scena/sequenza. La sua presenza può essere *manifesta* oppure *dedotta dal contesto*. Nel primo caso la fonte musicale è visibile a gradi diversi di enfasi. [...] Nel secondo caso il contesto rende plausibile una o più presenze musicali, seppure non svelate, purché congrue. [...] In ogni caso si considera un intervento di livello interno come *appartenente* al narrato¹³⁷.

Una volta fornita questa prima definizione, Miceli si addentra maggiormente nella questione, passando in rassegna le possibili implicazioni sottese a questo tipo di intervento e le sue relazioni con il testo filmico:

nelle sue applicazioni più comuni un intervento di livello interno *contribuisce semplicemente alla definizione di un clima*, ponendosi alla stregua dei rumori ambientali.[...] A un grado di maggiore complessità poetica il regista può *servirsi* di un intervento di livello interno per conferire all'episodio un particolare significato, col vantaggio di un ridotto grado di esposizione nei confronti dei meccanismi drammaturgici e [...] nei confronti dello spettatore. Detta altrimenti il fatto che la musica nasca dall'interno della scena/sequenza riduce convenzionalmente l'epifania dell'artefice a vantaggio di un accadimento "casuale", "non controllato", oppure demandato alle intenzioni e alle emozioni dei personaggi¹³⁸.

Con l'acutezza che lo contraddistingue, lo studioso pone subito in evidenza un aspetto centrale del discorso, che si cercherà di sviscerare nelle prossime pagine, ovvero il ruolo giocato dal *narratore fondamentale*: Miceli infatti coglie perfettamente il nucleo della problematica, allorquando parla di una riduzione dell'epifania dell'artefice; se, come si è avuto modo di dimostrare, nel caso del commento esterno il narratore è una sorta di sovrano assoluto, il vertice di una piramide da cui tutto dipende, al contrario, nell'uso del teatro operistico a livello interno esso perderà parte del suo dominio, a favore di altri narratori, che chiameremo, seguendo nuovamente le orme tracciate da Gaudreault,

¹³⁷ S. MICELI, *Musica per film*, cit., pp. 643-44.

¹³⁸ *Ibid* (corsivi miei).

*narratori delegati*¹³⁹. Prima di affrontare più distesamente tali problematiche narratologiche, è necessario tuttavia esplicitare fin da subito le forme in cui il teatro d'opera si manifesta al livello interno; dallo studio del *corpus* ne sono emerse sostanzialmente tre:

- 1) attraverso fonti sonore in scena: autoradio, giradischi, grammofoni, televisioni;
- 2) attraverso il canto o il dialogo dei personaggi;
- 3) attraverso scene/sequenze ambientate a teatro.

La presenza della musica all'interno dello spazio diegetico del film sembra, inoltre, essere una diretta filiazione di una pratica ben consolidata nel teatro d'opera ottocentesco, che non di rado ricorre alla musica di scena (si pensi all'inizio di *Rigoletto*, al *Miserere* de *Il trovatore*, o de *I vespri siciliani*, giusto per citare alcuni celebri esempi tratti da pagine verdiane); Luca Zoppelli ben chiarisce le implicazioni che tale tipo di intervento comportano non soltanto sui personaggi in scena, ma anche, e soprattutto sull'istanza spettatoriale:

l'evento sonoro che si produce in scena è effettivamente, realisticamente "musica": gli altri personaggi la sentono come tale, né più né meno degli spettatori, così che la barriera viene a cadere. Gli spettatori, perdendo la loro posizione al tempo stesso distaccata e privilegiata, possono identificarsi pienamente con i personaggi: la valenza realistica della musica li strappa alla posizione di osservatori irrimediabilmente esterni alla cornice narrativa, straniati dalla divaricazione dei sistemi comunicativi, e li porta a sentire, a vedere, a vivere l'evento musicale con gli stessi occhi dei personaggi che lo percepiscono, in posizione analoga, identificandosi con le loro reazioni¹⁴⁰.

¹³⁹ «Ciascuno dei narratori delegati [...] è il *prodotto* dell'istanza narrante che gli è immediatamente superiore [...]. Ogni narratore che delega è *responsabile della voce* del suo narratore delegato, e ogni narrante delegato è il prodotto del narratore che delega», A. GAUDREAULT, *Dal letterato al filmico*, cit., p. 159.

¹⁴⁰ L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 134. Si veda inoltre ciò che scrive Sergio Miceli a proposito del livello interno: «come ci ha insegnato Zofia Lissia occorre tenere sempre presente che nelle musiche di livello interno l'ascolto è *condiviso*, sarebbe a dire riguarda tanto i personaggi quanto gli spettatori che assistono al film», S. MICELI, *Musica per film*, cit., p. 646. Sulle musiche di scena nel teatro musicale si veda anche E. SALA, *Le musiche di scena e la drammaturgia musicale. Problemi e prospettive*, in «Drammaturgia», 10, 2003, pp. 264-286.

Nelle pagine a seguire, si avrà modo di constatare come, in alcuni casi, il cinema sembra riprendere e mutuare questo bagaglio retorico assimilato dal teatro musicale ottocentesco.

2.2.1 Il teatro d'opera da fonti sonore in scena

Procedendo per gradi di complessità, si inizierà la ricognizione a partire da un piano più superficiale, ovvero quello che Miceli identifica con il livello interno che contribuisce a creare un clima ambientale, a descrivere una situazione; numerosi sono gli esempi in questo senso, specialmente in film molto recenti, perciò ci si concentrerà su alcune pellicole che sono sembrate maggiormente significative per il nostro discorso. Una di queste è sicuramente *Giorni e nuvole* [2007] di Silvio Soldini, regista che non si è mai accostato con particolare raffinatezza al mondo operistico¹⁴¹; nella fattispecie gli interventi, che corrispondono ad altrettante porzioni narrative del film, sono tre: il duetto di Carlo e Rodrigo, *Dio, che nell'alma infonder dal Don Carlos*, II, 3, e due momenti tratti dall'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti, segnatamente la settima scena del secondo atto, e la sesta scena del primo. La musica, che promana sempre da una radio portatile all'interno di una cappella in cui la protagonista femminile, Margherita Buy, è impegnata nel restauro degli affreschi insieme alle colleghe di lavoro, è relegata in secondo piano sonoro, coperta dalle voci delle donne tanto da renderla a più riprese indistinguibile, e forse a ciò concorre anche la scelta del regista di non avvalersi dei momenti più celebri delle suddette opere (eccezion fatta per il duetto del *Don Carlos*); la musica è quindi un puro e semplice sottofondo, usato per rimarcare la "solennità" del luogo e per isolarlo da tutti gli altri ambienti del film, contrassegnati da canzoni pop di largo consumo.

Sulla scia di Soldini, seppur da prospettive estetiche totalmente differenti, si muove Gabriele Muccino, che, in *Ricordati di me* [2003], inserisce un lacerto della scena della follia di *Lucia di Lammermoor* associandola al personaggio del regista teatrale, di cui si è infatuata la protagonista femminile: anche in questo caso la musica, proveniente dall'impianto stereo dell'uomo e coperta dalla recitazione berciata, fa da mero sottofondo alla discussione tra i due e ha la funzione di segnalare allo spettatore che si

¹⁴¹ Si prenda come esempio l'ultimo film, *Il comandante e la cicogna* [2012], in cui la statua di Giuseppe Verdi, al pari di tutte le altre presenti all'interno della pellicola, prende voce e intona alcuni versi del *Va, Pensiero*.

trova al cospetto di un intellettuale. Se al posto dell'opera donizettiana ci fosse stata un'altra opera qualsiasi, scelta a caso tra le pagine del repertorio mondiale, la situazione non avrebbe preso pieghe differenti; ciò che conta è la facile associazione che si istituisce tra l'intervento musicale e il personaggio che lo ascolta¹⁴².

Ancora, si potrebbe annoverare *Zoran, il mio nipote scemo* [2013] di Matteo Oleotto in cui, da un apparecchio radio all'interno di un'osteria, risuona fuori campo la *Marcia trionfale* di *Aida* II, 2 – in questo caso con effetti comico-spaesanti, in cui la musica si pone in contrasto con immobilità e l'ebetudine alcolica degli avventori¹⁴³ – e la recentissima commedia *Noi e la Giulia* [2015] di Edoardo Leo: le note del coro di zingari dal *Il trovatore*, II, 1, giungono dall'autoradio di un camorristica, con evidenti finalità comiche.

Su un medesimo piano si situa l'intervento operistico *Tu che di gel sei cinta, Turandot*, III nel film di Sergio Rubini *Tutto l'amore che c'è* [2000]: un giovane ragazzo alle prese con le prime delusioni sentimentali si barriera nella propria stanza autocompiacendosi del proprio dolore sull'aria pucciniana, fintantoché il padre, esasperato dal comportamento del figlio e dal diuturno risuonare della musica in casa, non gli spezza platealmente il disco: un breve *sketch* comico, insomma, concluso nei pochi minuti della sequenza, che non interagisce con la messa in scena complessiva della pellicola.

Piccole variazioni sul tema anche nel film d'esordio di evidente stampo morettiano di Nina di Majo, *Autunno* [1999], in cui la città di Napoli fa da sfondo a un classico canovaccio in cui si intrecciano le solitudini di tre personaggi: un adolescente in crisi, una studentessa nevrotica e insicura con velleità letterarie ma incapace di concludere gli studi universitari, e una donna ansiosa e priva di punti di riferimento nella propria vita, soprattutto sentimentali. Alcuni celebri momenti di *La traviata* contribuiscono a sottolineare le difficoltà relazionali del giovane Matteo con la famiglia, come si evince dai primissimi minuti di *Autunno* in cui viene inquadrato il padre del ragazzo seduto in poltrona e intento ad ascoltare la cabaletta di Giorgio Germont, *Di Provenza il mare, il suol* II, 7: l'uomo è totalmente assorto – o sarebbe meglio dire finge di esserlo – nelle parole e nella melodia verdiana, tanto da disinteressarsi completamente di ciò che avviene intorno a lui: di nuovo la musica proveniente da una fonte sonora in scena, ancorché fuori campo, permette di connotare assai rapidamente, seppure senza troppe

¹⁴² È suggestivo ricordare quanto un regista estremamente colto quale Luchino Visconti amasse le canzonette popolari, tanto da inserire *Testarda io* di Iva Zanicchi in *Gruppo di famiglia in un interno*.

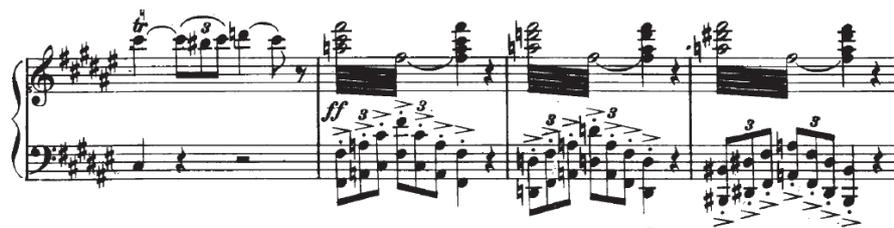
¹⁴³ Sul "melodramma etilico" si veda la riuscitissima e spassosissima sequenza di *Brutti, sporchi e cattivi* [1976] di Ettore Scola, in cui il coro del *Va, pensiero* è intonato in un'osteria e diretto da un oste tra damigiane di vino e bicchieri.

sfumature, un personaggio. Come nell'esempio di Soldini il teatro d'opera crea una frattura musicale con il resto della costruzione narrativa, caratterizzata da atmosfere jazzistiche¹⁴⁴, ma assume una valenza "negativa", metafora di una borghesia abbiente e colta, ma votata al fallimento. Nel corso del film si udranno altri due momenti dell'opera, quali il duetto tra Violetta e Alfredo *Parigi, o cara*, III, 6 – livello interno che scivola in livello esterno – e soprattutto la festa in casa di Flora del secondo atto, ripresa video di una recita che risuona dal televisore del giovane adolescente; memore dell'amore del padre per *La traviata*, Matteo tenterà di avvicinarsi al genitore per condividere l'esperienza musicale ma verrà cacciato in malo modo.

Da questi primi esempi emerge quindi un grado zero dell'uso della citazione operistica di livello interno proveniente da una fonte sonora in scena: da una parte la caratterizzazione di un ambiente – e più precisamente un ambiente afferente alla diegesi (la cappella nel film di Soldini), oppure un'atmosfera generale della pellicola (*Noi e la Giulia*) – dall'altra la caratterizzazione *tranchant* di un personaggio, una sorta di energica pennellata grossolana per sbizzarne i tratti principali. Solitamente questo tipo di intervento non intrattiene rapporti con la narrazione – tranne nell'ultimo esempio estrapolato dal film di Nina di Majo –, né con la psicologia dei personaggi; inoltre, non intesse relazioni di tipo drammaturgico con l'opera citata, la quale è usata come un fondale, con chiare funzioni precipuamente descrittive.

Diverso invece l'uso che Dario Argento fa del *Va, Pensiero* in *Inferno*, dove il celebre coro verdiano compare per ben due volte e sempre da fonti sonore in scena: nel primo caso durante una lezione di musicologia presso un'aula universitaria, nel secondo, ed è quello che più ci interessa, durante l'omicidio della studentessa Sara, in cui le note verdiane concorrono a creare e ad aumentare la *suspense* della sequenza. Dapprincipio infatti la donna, rientrata in casa in compagnia del proprio vicino, inserisce nel giradischi il *Nabucco* dalla quarta scena della terza parte, memore, forse, della lezione a cui aveva assistito nel pomeriggio. L'introduzione orchestrale del coro interagisce fin da subito con il montaggio visivo attraverso tre sincroni sui tre violenti accordi delle battute 6-8, a cui corrispondono altrettante inquadrature sempre più ravvicinate sulla luna piena che risplende fuori dalla finestra, appena velata da un inquietante nugolo passeggero, secondo un canone ben consolidato nel genere *horror*, o comunque nella letteratura dell'orrore.

¹⁴⁴ Le musiche sono composte Giulio di Majo, Davide Mastropaolo, Leandro Sorrentino, Stefano Ulisse.



G. Verdi, *Nabucco*, III, 4, bb. 5-8

Dopo questo preambolo presago di funesti avvenimenti, inizia la melodia intonata dal coro ma – e qui risiede la “genialità” di Argento – viene ripetutamente arrestata a causa delle continue interruzioni della corrente elettrica, che creano un vivido contrasto dialettico tra pieni e vuoti: frammenti musicali si alternano a repentini e improvvisi silenzi, smembrando completamente la partitura verdiana, al fine di acuire la tensione all’interno della scena, che si conclude con l’immancabile assassinio truculento dei due giovani. Il repertorio operistico, ancora una volta decontestualizzato e privo delle proprie sedimentazioni storiche, viene trattato senza timori reverenziali al pari di tutti gli altri elementi della messa in scena, come uno dei tanti materiali della costruzione di un’architettura audiovisiva, e privato così di qualsivoglia legame drammaturgico.

Fin qui, dunque, un uso del livello interno che si configura, da una parte come mera contestualizzazione e dall’altra come parte della composizione formale del film; ora, invece, si affronteranno i casi in cui questo tipo di citazione interagisce con la psicologia dei personaggi e con gli aspetti della narrazione. Un primo esempio alquanto lampante può essere rintracciato in *Va’ dove ti porta il cuore* [1996] di Cristina Comencini in cui l’intervento di *Ella giammai m’amò*, *Don Carlos*, IV, 1, chiarisce e sottolinea i rapporti che intercorrono tra la protagonista Olga e il marito Augusto; i versi di Filippo II «Ella giammai m’amò!...No quel cor chiuso è a me, / Amor per me non ha!...» provenienti dalla radio dell’uomo sono indice di un matrimonio frusto e sfibrato: nella sequenza, infatti, egli sta attendendo in poltrona il rientro serale della moglie, la quale ha appena concluso un convegno amoroso con il proprio amante. L’intervento verdiano, seppure in maniera del tutto pleonastica, funge da commento alla situazione e traccia le traiettorie della solitudine di entrambi i personaggi. Prima ancora di venire a conoscenza dei tradimenti della moglie, Augusto sembra già prefigurare tutto attraverso le parole del *basso*, che dà voce alla propria interiorità e ai propri presentimenti. Benché le complessità interpretative siano ridotte al minimo, il film appare comunque interessante come oggetto di studio per chiarire alcuni punti rispetto al narratore: ci si trova infatti al cospetto della voce di (a) un *narratore fondamentale*, ovvero l’istanza

esterna che in ogni caso – anche se in modo più flebile rispetto al livello esterno – commenta la vicenda, ma al tempo stesso di (b) un *narratore delegato*, in questo caso il personaggio maschile, che a sua volta delega a una terza istanza (c), quella operistica, il proprio pensiero e i propri sentimenti. L’opera lirica trasmessa dall’apparecchio radiofonico imbroglia pertanto la matassa dei fili narrativi, creando una vera e propria polifonia di voci.

Radio in scena anche nel film di Eriprando Visconti, *La orca* [1976], con l’aria di Carlo *Da quel dì che t’ho veduta*, *Ernani*, I, 7 scovata per caso tra le frequenze radiofoniche da parte del carceriere della protagonista, interpretato da Michele Placido. Nuovamente al momento operistico è affidato il compito di svelare i sentimenti e i desideri di un personaggio della narrazione¹⁴⁵, il quale tuttavia non coglie l’affinità con le parole dei versi intonati, preferendo ascoltare le radiocronache delle partite del campionato di calcio. I pochissimi secondi in cui risuonano i versi di Carlo hanno quindi una duplice funzione: una di commento, sulla base di quanto visto sopra, e la seconda, invece, di tipo drammaturgico, contribuendo a solcare la distanza incolmabile tra il carceriere e la giovane vittima di cui si è invaghito.

Un caso analogo, ma per certi versi più complesso poiché si tratta di una citazione di secondo grado, è quello di *Io sono l’amore* [2011] di Luca Guadagnino in cui le ascendenze operistiche sono evidenti sin dal titolo, “rubato” a un verso di *Andrea Chénier*; il referente principale della citazione tuttavia non risiede nell’opera di Giordano, quanto nel film di Jonathan Demme *Philadelphia* [1993], che la protagonista femminile guarda in televisione accanto al marito. L’attenzione della donna è catturata da una delle sequenze più famose della pellicola del regista americano, ovvero il momento in cui Tom Hanks declama i versi dell’aria *La mamma morta*, III, 8, seguendo la linea vocale del soprano: il credo amoroso di Maddalena, fatto proprio da Tom Hanks, viene a sua volta recepito dalla donna che riconosce se stessa e il proprio bisogno d’amore nelle parole dell’aria¹⁴⁶, mentre il compagno, sussiegoso e distratto, cambia canale. Come negli esempi della Comencini e di Eriprando Visconti il teatro d’opera funge da mediatore tra l’intimità dei personaggi e lo spettatore e sviscera gli aspetti più nascosti e reconditi, che non trovano un corrispettivo nelle parole. Al di là

¹⁴⁵ Questi i versi dell’aria, composti da Francesco Maria Piave: «Da quel dì che t’ho veduta / Bella come un primo amore / La mia pace fu perduta, / Tuo fu il palpito del core. / Cedi, Elvira, a’ voti miei; / Puro amor desio da te; / Gioia e vita esser tu dêi / Del tuo amante, del tuo re».

¹⁴⁶ «Sorrìdi e spera ancora!... Son l’amore! / Intorno è sangue e fango?... Io son divino!... / Io son l’oblio! / Io sono il dio / che sopra il mondo scende da l’empireo, / fa della terra il ciel!... / Io son l’amore!». Il libretto è stato composto da Luigi Illica.

dei risultati estetici è interessante aprire una piccola parentesi sul cinema di Guadagnino, scantonando per qualche istante dal tracciato del paragrafo, al fine di segnalare un esempio sintomatico di scambi tra cinema e teatro d'opera; dopo questo film, infatti, il regista è stato chiamato a dirigere la regia di *Falstaff* al Teatro Filarmonico di Verona¹⁴⁷ a cui si è avvicinato con apparente rigore filologico:

è una rappresentazione classica, nel senso più nobile della parola. Il mio motto è seguire la musica, nella partitura e nel libretto è già tutto scritto, mi piace l'idea di aprire un dialogo nella messa in scena direttamente con Verdi e Boito¹⁴⁸.

I buoni propositi trascolorano ben presto, e infatti la vicenda viene trasportata dall'Inghilterra del Seicento a un imprecisato paese mediorientale tra gli anni Cinquanta/Sessanta del Novecento: ma si sa, "attualizzare" è un vezzo diffuso in molti registi teatrali. Non è certo la sede, questa, per valutare la riuscita o meno dello spettacolo, ciò che preme evidenziare è l'immediata ricaduta che l'esperienza ha avuto in Guadagnino, il quale inserirà proprio alcuni momenti dell'ultima opera verdiana in *A Bigger Splash* [2015]. Lo stesso regista afferma:

ho messo in questo film qualcosa di quell'ultima opera di Verdi, che si conclude con l'affermazione che "tutto è burla". Il personaggio di Harry è portatore di questo aspetto beffardo. [...] Mi piace spiazzare me stesso e lo si può fare mutando registro. *A Bigger Splash* inizia come un idillio campestre diventa sciarada, poi si incupisce e si radicalizza, vira verso la brutalità di un gesto omicida [...] Chiudiamo il film con il *Falstaff* di Giuseppe Verdi perché volevo ricordare quello che si dice alla fine dell'opera e cioè "Ora la commedia è finita, festeggiamo"¹⁴⁹.

Appare dunque evidente come le influenze operistiche vadano ben oltre una "semplice" citazione isolata, ma divengano vera e propria fonte di ispirazione capace di agire sulla struttura e sull'atmosfera della pellicola, al punto da orientare precise scelte già in fase di sceneggiatura. Non possiamo asserire con certezza che senza l'esperienza teatrale di *Falstaff* il finale del film sarebbe stato differente; è altresì incontrovertibile l'osmosi tra teatro d'opera e cinema, dove il primo diviene agente germinativo per il secondo.

¹⁴⁷ Lo spettacolo, andato in scena il 13 dicembre 2011, ha inaugurato la stagione lirica 2011/12 del teatro.

¹⁴⁸ Dichiarazione di Luca Guadagnino riportata da Anna Barina in *Il corriere musicale*, <http://www.ilcorrieremusical.it/2011/12/11/falstaff-a-verona-regia-di-luca-guadagnino/>.

¹⁴⁹ Intervista consultabile nel sito Cinecittà-Luce all'indirizzo: <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/64663/luca-guadagnino-tra-i-rolling-stones-e-il-falstaff-irrompe-la-realta.aspx>. I versi finali di Boito recitano: «Tutto nel mondo è burla. / L'uom è nato burlone, / La fede in cor gli ciurla, / Gli ciurla la ragione / Tutti gabbàti! Irride / L'un l'atro ogni mortal. / Ma ride ben chi ride / La risata final».

Ritornando dopo il breve inciso al discorso iniziale, si riprenderà la trattazione da *Ecce bombo* [1978] di Nanni Moretti, regista che, tranne in questa occasione, non si è mai accostato al mondo operistico. La sequenza oggetto di studio è quella in cui il gruppo di amici, per sfuggire alla noia e al vuoto del loro presente impalpabile, organizza uno scherzo telefonico a Diana; lo stesso Moretti, inizialmente titubante, prende il ricevitore, compone il numero e, una volta annunciato «dedicato a Diana dai notturni maestri cantori¹⁵⁰: *E lucean le stelle* dalla *Tosca* di Giacomo Puccini, seconda parte [sic!], canta José Carreras», fa partire il disco sui versi di Cavaradossi «Oh! dolci baci, o languide carezze»; dapprima la macchina da presa, posta in posizione fissa, riprende le pose immobili dei giovani all'interno della stanza, poi, dai versi conclusivi «L'ora è fuggita / e muoio disperato!... / E non ho amato mai la vita», si concentra sui primi piani dei volti dei quattro, che accennano qualche parola dell'aria. A poco a poco lo scherzo perde il proprio lato giocoso e si tramuta in disperazione, come se la musica pucciniana segnasse un momento di introspezione per i giovani, che al fondo di loro stessi non vedono nulla. «L'aria crepuscolare che avvolge *Ecce Bombo*», scrive Pierpaolo De Sanctis, «è più tangibile delle risate che provocano le sue gag [...]. Non c'è vitalità in questi giovani»¹⁵¹; inoltre, come notato da Paolo Taviani, nei contributi extra del DVD, «ognuno sprofonda nella sua desolazione»; lo stesso regista ripensando complessivamente al film di Moretti afferma:

mi ha molto commosso quella scena e mi ricordo che con Vittorio dicevamo che questa è la più bella scena del film. E per me è una delle più belle scene di tutti i suoi film¹⁵².

La disperazione di Cavaradossi, condannato a morte e in attesa della propria esecuzione capitale nella *luce incerta e grigia che precede l'alba*¹⁵³, e il suo canto straziante pervade interamente i personaggi morettiani, consentendo al teatro d'opera di instaurare una vera e propria relazione psicologica con i giovani, secondo quanto si è già avuto modo di notare negli esempi di Comencini e Guadagnino; rispetto ai precedenti però, in questo frangente lo scavo introspettivo si fa ancora più acuto poiché sembra sorgere in modo affatto insospettato, cogliendo all'improvviso tanto lo spettatore, quanto i personaggi; il momento drammatico acquista inoltre un vivido spessore dal contrasto

¹⁵⁰ Con evidente allusione ironica wagneriana.

¹⁵¹ P. DE SANCTIS, *I pugni in tasca di Moretti: Ecce Bombo*, in V. ZAGARRIO (a cura di), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 193.

¹⁵² Dichiarazione riportata nel DVD *Ecce Bombo* distribuito da Warner Home Video, 2008.

¹⁵³ Didascalia del libretto composto da Giacosa-Illica.

antifrastico tra la linea vocale del tenore, dolente ma pur viva, e la raggelante immobilità della scena¹⁵⁴. Moretti, al pari di molti dei registi che si sono finora incontrati, non è interessato alla drammaturgia di *Tosca* e non cerca parallelismi con l'opera di Puccini, ma lavora sul significato dei versi intonati e sugli aspetti emotivi veicolati dalla musica.

Un ulteriore tassello di complessità in questo particolare uso del melodramma operistico è aggiunto da Ettore Scola in *Concorrenza sleale* [2001]; prima di affrontare il film in questione è utile ricordare come già il regista avesse inserito dei frammenti del teatro d'opera provenienti da fonti sonore in scena, sia in *La terrazza* [1980] in cui il *Preludio* del primo atto di *La traviata* risuona da un grammofono, allorché una signora non più giovanissima scopre di essere in dolce attesa, sia in *Splendor* [1989], dove la *Marcia trionfale* di *Aida* è usata come colonna sonora alle immagini di *Metropolis* proiettato all'aperto. Mentre in questi due film l'intervento operistico è relegato a un livello superficiale, in *Concorrenza sleale*, al contrario, le citazioni da *Il barbiere di Siviglia* e *La bohème* istituiscono legami più viscerali e stratificati con le vicende narrate; se la *Sinfonia* rossiniana può essere letta secondo una prospettiva che si è già incontrata a inizio paragrafo, ovvero quella che afferisce a una generica ambientazione, in quanto si assiste al ritrovo serale di una famiglia ebrea intorno a un apparecchio radiofonico per ascoltare l'opera, la presenza di *La bohème* comporta traiettorie interpretative molteplici, che interagiscono sia con la diegesi, che con la sfera intima dei personaggi. Per meglio comprendere la portata dell'intervento è necessario un rapido riferimento alla trama del film, che, per sommi capi, narra le vicende commerciali e le relative incomprensioni tra un sarto milanese e un merciaio ebreo, nella Roma del 1938 all'indomani della promulgazione delle leggi razziali; l'iniziale acredine del sarto nei confronti del suo concorrente, si tramuterà ben presto in comprensione umana per le umiliazioni e soverchierie subite dall'uomo e dalla famiglia, nonché per i rapporti affettivi che intercorrono tra i reciproci figli.

Veniamo dunque alla citazione pucciniana¹⁵⁵, precisamente l'ultimo incontro tra Mimì e Rodolfo IV, 4, in cui i due giovani ricordano per l'ultima volta i momenti felici del

¹⁵⁴ Nota ancora De Sanctis: «*Ecce bombo* rompe con la tradizione anche da un punto di vista strettamente grammaticale, sposando scelte di linguaggio rigorose e consapevoli. Tutto il film si caratterizza per un forte minimalismo dello stile, quasi un azzeramento del linguaggio. La macchina da presa sfiora la staticità perenne, in tutto il film ci sono soltanto sette movimenti di macchina, ogni volta in momenti altamente significativi», P. DE SANCTIS, *I pugni in tasca di Moretti: Ecce bombo*, cit., p. 194.

¹⁵⁵ Ettore Scola è un regista, forse inconsapevolmente, molto pucciniano, non solo per aver messo in scena *La bohème* (*Festival Puccini*, Torre del Lago, 2014), ma soprattutto per certe atmosfere raccolte,

loro amore (Mimi: «Mi chiamano Mimì, / il perché non so...», Rodolfo: «Tornò al nido la rondine e cinguetta»); la moglie del merciaio, privata del proprio apparecchio radiofonico a causa della confisca da parte dell'autorità fascista, è costretta ad ascoltare *La Bohème* all'interno della guardiola della portinaia, rinunciando da una parte all'intimità familiare che si era creata nella sequenza della *Sinfonia* del *Barbiere di Siviglia*, e dall'altra vedendo crollare il proprio prestigio sociale. La scelta del duetto, con «la tragica opposizione di un passato felice e un presente di dolore»¹⁵⁶, non è certamente casuale, anzi, è foriera di una sofferenza lancinante per la donna che, presa dallo slancio emotivo, ribatte le parole di Mimi “la mia cuffietta...la mia cuffietta”. «È indiscutibile», scrive Giovanni Morelli, «che nel vorticare della drammaturgia del capolavoro di Giacosa e Puccini la cuffietta rosa sia il vero unico sublime filo rosso della drammaturgia, del *pathos*, e del gusto. Vorrei dire che la cuffietta rosa è tutto, vorrei dire che il dramma è tutto lì»¹⁵⁷. L'oggetto – sulle prime banale e di poco conto – diviene quindi, anche per la moglie del merciaio, il simbolo della felicità perduta e di un presente ominoso, gravido di privazioni e di morte, nonostante quest'ultima sia soltanto evocata, ma mai esplicitata direttamente nella pellicola di Scola. Si vede pertanto come in questo frangente l'uso della musica e del richiamo al repertorio operistico agisca su tre livelli: un primo di ordine storico (i decreti contro gli ebrei nel ventennio fascista), un secondo legato ad aspetti della narrazione (la catabasi della famiglia) e un terzo, infine, alla psicologia del personaggio. Ma c'è di più: sulle note pucciniane, infatti, non viene inquadrata solamente la donna, ma anche la figlia che rientra in casa di tutta fretta durante un violento alterco con il proprio compagno, a causa delle frequentazioni di circoli fascisti da parte del giovane, che inoltre rifiuta di confessare ai propri amici le vere origini della fidanzata. Il reticolo di voci si infittisce sempre più, e tramite il breve estratto pucciniano si delineano quindi le linee tensive della narrazione.

Prima di passare all'esempio conclusivo, è opportuno chiamare finalmente in causa anche Luchino Visconti: in *Gruppo di famiglia in un interno* [1974] il primo vero incontro tra il professore, Burt Lancaster, e il giovane Conrad, Helmut Berger, avviene sulle note dell'aria mozartiana *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, K 418, composta per Aloysia

per lo spiccato gusto per le piccole cose, come dimostra la famosa “mezza porzione” in *C'eravamo tanto amanti* [1974] richiesta dagli amici squattrinati e ancora spensierati.

¹⁵⁶ M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 146.

¹⁵⁷ G. MORELLI, *L'opera*, cit., p. 111.

Weber¹⁵⁸, e diretta per l'occasione da Franco Mannino. Inizialmente il regista aveva previsto un terzetto da *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss come commento musicale della sequenza ma, non avendo ottenuto i diritti dagli eredi del compositore¹⁵⁹, dovette ripiegare sull'aria mozartiana¹⁶⁰, «una melodia affettuosa e malinconica, accompagnata dalla voce casta dell'ooboe e da leggeri pizzicati degli archi, che sale ad altezze sublimi come una calda nube estiva. La linea e la sonorità di questo pezzo sono d'una perfezione impareggiabile», secondo la suggestiva definizione di Bernhard Paumgartner¹⁶¹.

Entrato con irruenza nella casa dell'anziano uomo, il giovane, dopo aver girovagato per le immense stanze dell'abitazione stipate di libri e quadri, viene attratto dalla custodia di un disco, al cui interno vi è il brano mozartiano che di lì a poco risuonerà nel grammofono; «è da tanto che volevo ascoltarla» confesserà Conrad al professore, lasciando trasparire un'insospettabile delicatezza e un'altrettanta sconosciuta conoscenza musicale: il primo effetto che l'aria in questione produce è quindi quello di far affiorare, attraverso un raffinato scavo psicologico, un lato della personalità di Conrad e affrancarlo dalla volgarità delle persone con cui è solito accompagnarsi. L'intervento musicale non si limita a ciò, poiché i versi e la melodia sembrano essere la trasposizione degli intimi movimenti dell'animo del professore, il quale, seduto in poltrona, osserva con sguardo malinconico il proprio ospite come se facesse proprie le parole intonate dal soprano:

¹⁵⁸ L'aria è stata composta da Mozart per l'opera buffa in tre atti *Il curioso indiscreto* di Pasquale Anfossi. Così lo stesso compositore al padre in una lettera da Vienna del 21 giugno 1783: «dovrò essere molto breve e scrivere soltanto il necessario, dal momento che ho davvero troppo da fare, in quanto sta per essere messa in scena una nuova opera italiana, nella quale per la prima volta reciteranno 2 Tedeschi, ossia la mia cognata Lange [nome da sposata della Weber] e Adamberger, e per questa occasione devo comporre 2 arie per la Lange e un rondò per Adamberger», M. MURARA (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart, volume secondo, 1778-1783*, Varese, Zecchini Editore, 2011, p. 1323. Sul successo delle arie e le invidie nei confronti di Mozart si veda la lettera al padre del 2 luglio 1783, in *Ivi*, pp. 1324-26.

¹⁵⁹ F. MANNINO, *Visconti e la musica*, Lucca, Lim, 1994, p. 55.

¹⁶⁰ L'episodio fornisce il pretesto a Mannino per sottolineare una volta di più la profonda conoscenza musicale di Visconti: «io [Mannino] non ricordavo bene l'aria di Mozart. Mandai una mia segretaria a prendere la partitura alla biblioteca del conservatorio di Santa Cecilia. Appena vi detti una scorsa rimasi allibito. L'aria è per un soprano di coloratura, cioè per una voce in grado di raggiungere i sopracuti. Chiamai subito Luchino e gli dissi: "Ma dove troviamo, dovendo incidere fra quattro giorni, un soprano che possa cantare questa roba? Ci vorrebbe una specialista tedesca o americana. Ma non troveremo nessuno". Luchino tagliò corto dicendomi che stava per rientrare a Roma, dovevo andare a casa sua, quella sera stessa, e avremmo risolto il problema. Appena lo vidi, gli ripetei le mie perplessità. Lui mi rispose: "C'è un'italiana, non ricordo il nome...Ha fatto con me Barbarina, nelle *Nozze di Figaro*, al Teatro dell'Opera". Io lo interruppi subito: "Ma, Luchino, Barbarina è tutta nel registro medio". La risposta che mi diede Visconti fu incredibile, sbalorditiva. Luchino conosceva la musica, nei suoi particolari tecnici, meglio di un musicista. "La ragazza che dico io fa il fa sopracuto". Restò assorto per un momento e poi, di scatto, disse: "È Emilia Ravaglia". Io, quasi gridando, dissi: "Ma certo! Sono proprio uno stupido, hai ragione. La Ravaglia l'ho lanciata io!", *Ivi*, pp. 55-6.

¹⁶¹ B. PAUMGARTNER, *Mozart*, nota biografica e aggiornamento bibliografico 1994 a cura di Susanna Franchi, Torino, Einaudi, 2006, p. 243.

Vorrei spiegarvi, oh Dio!
 Qual è l'affanno mio;
 ma mi condanna il fato
 a piangere e tacer.
 Arder non può il mio core
 Per chi vorrebbe amore
 E fa che cruda io sembri
 un barbaro dover.

Al pari della Clorinda mozartiana, anche il vecchio uomo, ormai ritiratosi dalla vita mondana, sente un profondo *affanno* (parola ribattuta per ben tre volte in un crescendo emotivo e drammatico, bb. 14-20), un trasporto inesprimibile – rimarrà per lunghi tratti in silenzio – verso la persona che gli sta innanzi, in un gioco di risposdenze e specchi tra il momento operistico e il film che caratterizza l'intera filmografia viscontiana. Il “ripiego” mozartiano, visto restrospeettivamente, sembra ben attagliarsi alla sequenza, non solo per le affinità tra i versi intonati e i tratti interiori del professore, ma *soprattutto* per la struttura musicale stessa dell'aria, composta da un fitto dialogo tra la voce del soprano e il canto dell'oboe: un'intima conversazione, esattamente la medesima portata in scena da Visconti tra il professore e Conrad. La messa in scena della citazione operistica da parte Visconti è pertanto estremamente sofisticata e raffinata: alle affinità psicologiche, già evidenziate in precedenza anche in altri registi, si unisce il pensiero di una costruzione musicale che informa, in una sorta di specularità, la struttura narrativa/drammaturgica della sequenza e, per estensione, dell'intero testo filmico, al di là dei versi intonati.

W. A. Mozart, *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, K. 418, bb. 28-34

La riproduzione apparentemente casuale del disco innesca quindi un nesso di relazioni assai più complesso e stratificato rispetto ai dialoghi precedenti, e segna uno dei punti di svolta della narrazione filmica, come sovente accade in Visconti¹⁶².

Giunti a questo punto, si passerà ora ad analizzare un ultimo caso, in cui non solo la citazione operistica agisce su più livelli narrativi, ma sembra altresì dettare i ritmi di montaggio e dei movimenti di macchina all'interno della sequenza, in una perfetta fusione di immagini e suono. Si tratta del film di Valerio Zurlini *La ragazza con la valigia* [1960], in cui viene narrata con tinte intimiste e crepuscolari la vicenda di Aida – Claudia Cardinale – aspirante cantante/soubrette che, dopo esser stata ingannata da Marcello, fa innamorare di sé il giovane Lorenzo – Jacques Perrin –, il quale dovrà ben presto rinunciare alla donna.

Prima di inoltrarci nel film in questione, è necessario fare un passo indietro per seguire le posizioni del regista rispetto alla musica nel cinema. Roberto Calabretto nota che, «contrariamente alle sue bonarie dichiarazioni, [Zurlini] non relega la musica in secondo piano ma spesso la rende sua componente fondamentale»¹⁶³. Le bonarie dichiarazioni fanno in questo caso riferimento a una lettera dello stesso regista al suo compositore di fiducia Mario Nascimbene, riportata dallo stesso studioso in apertura del suo saggio, in cui sembra aleggiare una certa sufficienza rispetto alla musica:

ogni regista quando ha finito un film ha una sua musica in testa, salvo il sottoscritto, che trova pleonastica la musica in ogni film, ma che si adatta alle tradizioni: quindi la sua prima perentoria richiesta, se non è completamente digiuno di spartiti, sarà quella di parafrasare l'*Ouverture 1812* o *Morte e trasfigurazione*, il *Concerto per piccolo e archi* di Vivaldi o Ellington; oppure di reinventare l'*Ouverture* del Lohengrin o di tirare fuori dal rotto della cuffia quell'aria verdiana che gli ricorda l'aria della sua terra¹⁶⁴.

Anche il libro autobiografico di Zurlini, *Pagine di un diario veneziano*, seppur ricco di riferimenti letterari e pittorici, è estremamente parco di richiami musicali e ancor meno al teatro d'opera, eccezion fatta per il racconto divertito di un'esecuzione canora di Eugenio Montale all'Harry's Bar, intento a provare le sue doti baritonali nell'aria di

¹⁶² Si veda a puro titolo esemplificativo il momento operistico de *Il barbiere di Siviglia* in *Le notti bianche* [1957], su cui si tornerà in seguito.

¹⁶³ R. CALABRETTO, *La colonna sonora nel cinema di Zurlini*, in A. ACHILLI, G. CASADIO (a cura di), *Elogio della malinconia. Il cinema di Valerio Zurlini*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2001, p. 48.

¹⁶⁴ Lettera di Valerio Zurlini a Mario Nascimbene del maggio 1982, in *Ivi*, p. 28

Figaro del *Barbiere di Siviglia*¹⁶⁵. Parimenti, il cinema del regista non sembra occhieggiare al melodramma operistico se si esclude un lacerto del coro della *Danza delle zingare*, *La Traviata*, II, 10, intonata in scena da alcuni personaggi ubriachi al termine di un autodistruttivo e violento baccanale in *La prima notte di quiete*. Tuttavia, in questo quadro complessivo, spicca *La ragazza con la valigia*, con i suoi perspicui richiami a Giuseppe Verdi, evidenti fin dal nome della protagonista femminile, ma soprattutto in una delle sequenze centrali, e più famose, della pellicola, quella in cui Aida, dopo aver fatto un bagno in casa di Lorenzo, scende lo scalone dell'abitazione accompagnata dalla romanza *Celeste Aida*¹⁶⁶ che risuona da un grammofoño¹⁶⁷.

Scrivo Francesco Ceraolo:

la sequenza, oltre a rappresentare il momento chiave dell'intero film, tematizza in modo evidente cosa si intenda per costruzione di un regime di autocoscienza dell'immagine cinematografica attraverso una linea operistica: qui, infatti, non si può parlare di una funzione prettamente sonora dell'aria verdiana, ma di una sua riappropriazione e impiego semantico-musicale [...] finalizzato a compiere uno scarto narrativo nella trama filmica, un passaggio decisivo di quel processo di autocoscienza che il personaggio compie nell'intreccio del film [...]. L'aria, in altre parole, è detonatrice dell'immagine visiva, assume con essa un rapporto di completa coerenza: non l'"accompagna" come fosse un qualsiasi altro elemento sonoro, ma ne fa esplodere i significati, esattamente come, con la stessa funzione semantica, essa operava nell'opera lirica di origine¹⁶⁸.

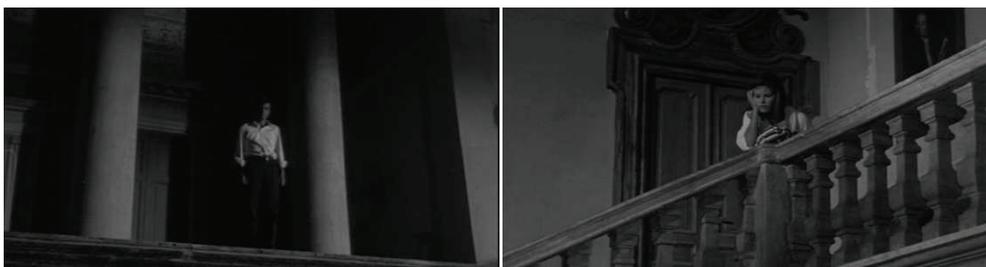
La disposizione spaziale informa chiaramente di una netta inversione dei rapporti intercorsa tra i due protagonisti: se inizialmente Aida si era presentata a Lorenzo ai piedi della scalinata esterna dell'abitazione, ora è la donna – inquadrata in *contre plongée* – a dominare la scena e a divenire oggetto del desiderio dello sguardo del giovane.

¹⁶⁵ «In quel periodo arrivò a Venezia Eugenio Montale con la sua indimenticabile compagna. [...] Il primo giorno andammo a colazione all'Harry's Bar [...] e il grande poeta, forse tonificato dall'ottimo soave ghiacciato che si beve al Cipriani, ci raccontò della sua tardiva vocazione di baritono. Accennò anche senza alcun imbarazzo – con una certa perplessità dei presenti – l'aria di Figaro del *Barbiere di Siviglia* per persuaderci delle qualità della sua voce», in V. ZURLINI, *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Fidenza, Mattioli 1885, 2009, p. 24.

¹⁶⁶ La romanza è cantata da Beniamino Gigli.

¹⁶⁷ I riferimenti verdiani, nelle intenzioni del regista, non si sarebbero dovuti limitare alla citazione della romanza, ma, al contrario, avrebbero dovuto innervare l'intera partitura di Nascimbene come ricorda lo stesso compositore nella sua autobiografia: «Discutemmo accanitamente per diversi giorni, ma il mio regista restava sempre più convinto della sua idea: un'orchestra "verdiana" per un commento drammatico tradizionale», in R. CALABRETTO, *La colonna sonora nel cinema di Zurlini*, cit., p. 30.

¹⁶⁸ F. CERAOLO, *Opera*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Vol.2*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2015, p. 409.



V. Zurlini, *La ragazza con la valigia*

Diversamente da quanto previsto in sceneggiatura – redatta dallo stesso regista, coadiuvato da Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Enrico Medioli e Giuseppe Patroni Griffi¹⁶⁹ –, Zurlini sceglie di far precedere la romanza dal recitativo al fine di creare un contrasto di tensioni e preparare al meglio la seconda parte della sequenza: se inizialmente Lorenzo è infatti il padrone assoluto e regista della messinscena, mentre Aida rimane interdetta, a partire dai versi *Per te mia dolce Aida* vi è uno scambio delle parti e la donna prende le redini del gioco seduttivo.

La scansione ritmica della discesa della scalinata è strutturata in sei inquadrature, in cui si alternano i protagonisti, seguendo i versi della romanza in una perfetta simmetria tra immagini e linea vocale del tenore; si riporta una tabella riassuntiva alla pagina seguente.

Inq.	Versi di <i>Celeste Aida</i>	Descrizione eventi
1	Celeste Aida, forma divina,	Aida, indossato l'asciugamano a mo' di copricapo egizio, principia a scendere le scale sorridendo a Lorenzo.
2	Mistico serto di luce e fior,	Lorenzo guarda rapito la discesa della ragazza mentre la macchina da presa si avvicina sempre più al suo corpo.
3	Del mio pensiero tu sei regina, Tu di mia vita sei lo splendor.	Aida scende completamente la scalinata, il suo volto si incupisce, s'arresta e si toglie il copricapo.
4	Il tuo bel cielo vorrei ridarti, Le dolci brezze del patrio suol,	Lorenzo si avvicina ad Aida.
5	Un regal serto sul crin posarti,	Aida, inquadrata in mezzo busto con il volto sempre più adombrato, si richiude l'accappatoio sul petto, quasi a volersi celare alla sguardo di Lorenzo
6	Ergerti un trono vicino al sol.	Lorenzo continua a guardare Aida, sebbene i suoi occhi si posino di tanto in tanto a terra.

¹⁶⁹ L. BENVENUTI, P. DE BERNARDI, E. MEDIOLI, G. PATRONI GRIFI, V. ZURLINI, *La ragazza con la valigia*, Mantova, Comune di Mantova, Circolo del cinema, Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, 2000.

La musica sembra dettare il ritmo, non solo delle inquadrature e del montaggio, ma anche dei movimenti di macchina e degli attori, come informa la sceneggiatura: «e si mette a scendere la scala a tempo di musica»¹⁷⁰. Nella fattispecie il tempo prescelto è plasmato sull'*Andantino* verdiano: la macchina da presa segue lentamente e con grazia distaccata Aida mentre discende i gradini, si avvicina al corpo e al volto di Lorenzo come se dalla musica e dai movimenti della cinepresa promanassero l'intero fascino e la seduzione della giovane: Lorenzo è completamente avvolto dall'inquadratura che a sua volta è guidata dalle note verdiane in un connubio indissolubile, in cui queste ultime, proprio grazie al medium cinematografico, si fanno letteralmente tangibili.

Il gioco di sguardi messo in atto nel corso della romanza racchiude, in pochi minuti, l'intero senso del film: dallo smarrimento alla gioia improvvisa e inaspettata, dall'inquietudine («Lorenzo cerca disperatamente di continuare a sorridere divertito, mentre si sente invadere da uno stordimento ansioso, pulsante»¹⁷¹) alla disillusione finale, nel momento in cui Aida smette la messinscena levandosi il finto copricapo egizio, adombrando il momento giocoso con quell'immedicabile malinconia che permea i film e gli scritti di Zurlini. Il regista coglie l'aspetto più intimo della partitura verdiana e della romanza in questione (che si conclude con un *pianissimo* e l'indicazione *morendo* sull'acuto del *sib*), al pari di Mauro Bolognini che nelle note di regia per il programma di sala del Teatro Regio di Parma scrive:

io amo *Aida*. [...] Quest'opera è densa di ispirazioni. [...] *Aida* è un'opera doppia. C'è l'*Aida* col trionfo, le danze, l'esotismo [...] e c'è quell'altra, quella scaturita dall'anima più autentica di Verdi, *che ci parla d'amore, di solitudine, di personaggi prigionieri di regole, doveri, leggi, divieti, dai quali si libereranno solo con la morte*¹⁷².

Il brusco taglio finale sul volto di Lorenzo che guarda Aida lascia sospesa e irrisolta la frase musicale (la linea vocale è interrotta sul La della sillaba "no" di trono dell'ultimo verso: non c'è risoluzione al Fa), ennesima prefigurazione dell'inevitabile scacco a cui andranno incontro i due giovani; ancora una volta il regista adotta scelte espressive differenti da quelle ipotizzate in sceneggiatura dove il passaggio alla scena successiva avrebbe dovuto compiersi tramite la morbidezza di una dissolvenza, anziché un ruvido slittamento di immagini e di paesaggio sonoro.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 122.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² M. BOLOGNINI, *Il fascino di Aida*, in AA.VV. *Aida, Stagione Lirica 1987 – 1988*, Parma, Grafiche Step Editrice, p. 134 (corsivi miei).

Il confronto tra Radamès che allo squillo di trombe sogna di guidare “un esercito di prodi”, e il mite e trasognato Lorenzo è impietoso: non senza una forzatura interpretativa si potrebbe affermare che la sconfitta di Lorenzo avviene tramite la citazione verdiana, ovvero nell’impossibilità di reggere il confronto con il tenore: il ragazzo infatti, come si vedrà in seguito, dovrà accantonare ben presto le proprie velleità adolescenziali e i maldestri tentativi di “salvare” Aida, di “ergerle un trono vicino al sol”.

La citazione di *Aida* incide profondamente sul testo filmico a partire dall’alterazione della temporalità: se è vero infatti che la discesa delle scale da parte della giovane è una sorta di *leitmotiv* della pellicola che si ritroverà anche in seguito, è altresì indubitabile che questa sequenza, proprio grazie alla musica verdiana si configuri come un vero e proprio momento di sospensione narrativa, attivato attraverso uno scarto del fluire del tempo. Proprio come nel teatro d’opera un’aria raggela lo svolgimento drammatico dell’azione e il trascorrere del tempo, così nel cinema, almeno in alcuni casi, essa svolge la medesima funzione¹⁷³. Ed è questo uno degli aspetti più interessanti e significativi – nonché esteticamente rilevanti – che traspaiono dall’uso della citazione operistica in Zurlini, ovvero la capacità di alterare la percezione dello scorrimento temporale, nonostante, nel caso specifico, il tempo dell’azione e quello del racconto coincidano perfettamente.

Il senso della citazione inoltre, «oltre ad essere infinito e potenzialmente aperto alla successione degli interpretanti», come insegna Compagnon¹⁷⁴, agisce carsicamente, riverberando la propria forza anche lontano dal punto in cui essa si è manifestata e mettendo in relazione, non soltanto il testo di partenza e quello di arrivo, ma tutti i testi che ad essi, in un modo o nell’altro, fanno riferimento. In *La ragazza con la valigia* l’uso di *Celeste Aida* non è conchiuso a quei pochi minuti che si sono visti, non si limita a suggerire delle semplici relazioni narrative tra le due vicende (l’opera e il film), e non è un mero esercizio di stile derubricabile come vuoto manierismo, ma istituisce e attiva una sorta di *regime di lettura operistico* dell’intero film; a fronte di ciò non risulterà pertanto difficile rintracciare due palesi allusioni tratte da *La Traviata*. Al fine di non incorrere in fraintendimenti semantico-lessicali è necessario aprire una brevissima parentesi sulla figura dell’allusione; si è visto nel capitolo introduttivo che secondo Genette essa, al pari della citazione e del plagio, rientra nel primo delle cinque forme di

¹⁷³ Casi analoghi si ritroveranno nel cinema dei fratelli Taviani e in Bernardo Bertolucci.

¹⁷⁴ A. COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, cit., p. 61.

relazioni transtestuali da lui individuati, ovvero quello relativo all'intertestualità; a differenza delle altre due figure essa si presenta «in forma ancora meno esplicita e meno letterale»¹⁷⁵ e viene definita come:

un enunciato la cui piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile¹⁷⁶.

In un recente articolo il grande italianista Pier Vincenzo Mengaldo chiarisce ulteriormente il concetto:

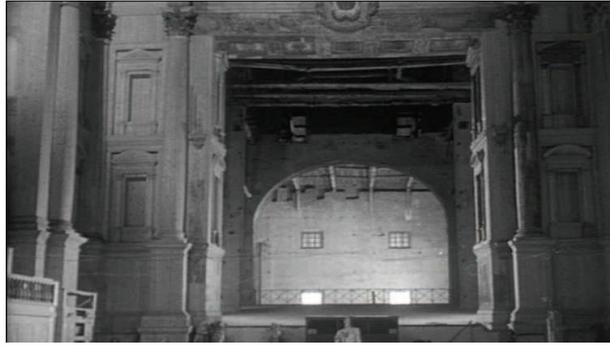
è chiaro che mentre la citazione in linea di massima è esplicita e letterale e, per quello che ha da dire, compiuta o completa, sviluppando il suo senso entro il testo che la contiene – ma interrompendolo –, l'allusione invece è implicita e, per dirla metaforicamente, sfocata e scorciata o sospesa, anche in forma di parte per il tutto (sineddoche), sviluppando il suo senso solo a contatto del testo o della “situazione” di riferimento: è l'allusione che impegna il lettore in uno sforzo interpretativo [...] che la citazione non richiede allo stesso grado¹⁷⁷.

L'allusione quindi è una sorta di richiamo, di riferimento a un altro testo che nel caso di *La ragazza con la valigia* si attiva proprio a partire dalla citazione diretta di *Aida*; dopo questo rapido *excursus* vediamo dunque quali sono questi due momenti allusivi: il primo si riferisce alla quinta scena del secondo atto di *La traviata*, ovvero il duetto tra Violetta e Giorgio Germont e la rinuncia della donna all'amore di Alfredo; nel film la sezione dell'opera verdiana è trasposta in un lungo dialogo tra Aida e Don Introna, sintomaticamente ambientato, quasi a voler rimarcare ulteriormente le ascendenze teatrali, all'interno del Teatro Farnese di Parma, nel quale il prelado – alle stregua di Germont padre – “invita”, o sarebbe meglio dire obbliga la giovane a lasciare Parma e di conseguenza Lorenzo.

¹⁷⁵ G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 4.

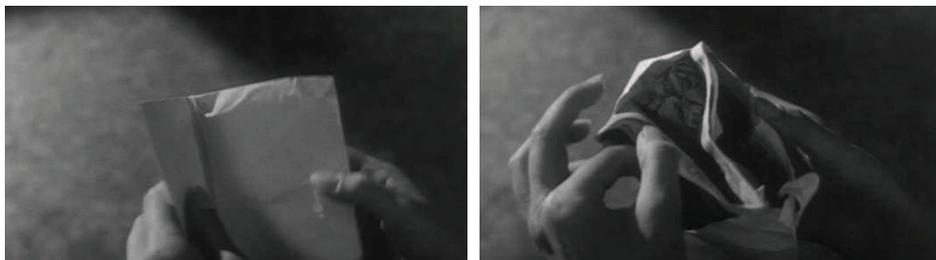
¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ P. V. MENGALDO, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, in «Strumenti Critici», anno XXX, n. 3, settembre-dicembre 2015, p. 385. Non condividiamo in pieno le parole del grande studioso, poiché non riteniamo che la citazione sviluppi il suo senso solo all'interno del testo, anzi, ed è questa la sua forza, essa ha la capacità di espandersi in cerchi concentrici che travalicano il testo stesso.



V. Zurlini, *La ragazza con la valigia* (Teatro Farnese)

La costruzione del dialogo è molto simile a quella del duetto: l'iniziale asprezza e durezza delle richieste avanzate dall'uomo (Giorgio Germont: «Ed a tai sensi / un sacrificio chieggo... [...] D'Alfredo il padre / La sorte, l'avvenir domanda or qui / de' suoi due figli», *La traviata*, II, 5) lascia spazio a una mite, seppur ferma, comprensione. Ancora una volta si impone il confronto con la sceneggiatura originale che non include l'episodio in questione: in principio infatti Zurlini e i suoi sceneggiatori avevano previsto un incontro, nel medesimo luogo, tra Lorenzo e Aida in cui il ragazzo avrebbe dovuto confessare la verità alla donna, ossia il fatto di essere il fratello di Marcello, l'uomo che l'aveva raggirata all'inizio della pellicola. Questo scarto rispetto all'idea primigenia è estremamente significativo rispetto all'importanza accordata alla scena e il riferimento a *La traviata* non dovrebbe risultare infondato a fronte di quanto detto rispetto alle potenzialità della citazione. Il secondo momento in cui è possibile scorgere in filigrana un'allusione al capolavoro verdiano si riferisce al finale del film, in cui Lorenzo abbandona di notte Aida in una stazione ferroviaria, lasciandole, con l'inganno, una busta contenente dei denari.



V. Zurlini, *La ragazza con la valigia* (allusione a *La traviata*, II, 14)

A fronte delle precedenti citazioni dirette e allusioni indirette non sembra difficile riferire la sequenza al finale della quattordicesima scena del secondo atto, quando Alfredo, con sommo spregio, getta una borsa piena di soldi ai piedi di Violetta, ricordando a tutti i presenti: «Qui testimon vi chiamo / Che qui pagata io l'ho». A Lorenzo – e al cinema di Zurlini, eccezion fatta per alcune sequenze di *La prima notte di quiete* – non si addice l'irata protervia del tenore verdiano, eppure l'offesa e soprattutto l'umiliazione inflitta alla donna amata è la medesima.

Al termine della ricognizione di pellicole è possibile dunque tracciare un profilo sull'uso di questa forma di intervento operistico all'interno del cinema italiano nel periodo da noi preso in esame, con l'inevitabile precisazione che non si tratta di una sistematizzazione vincolante ed esclusiva, quanto piuttosto un parziale tentativo di rispondere ad alcune domande che sono emerse nel corso dello studio del *corpus*. Innanzitutto – sorta di grado zero –, la citazione da una fonte sonora interna ha un mero carattere descrittivo, sia di un ambiente – il più delle volte un ambiente sociale borghese e altolocato –, che di un personaggio, facendone affiorare i caratteri più evidenti o, in molti casi, i luoghi comuni frequentemente associati a qualità negative. A questo livello la citazione non interagisce affatto con la narrazione (né tantomeno con la messa in scena), ma può essere considerata al pari di una scenografia teatrale dai tratti spiccatamente oleografici; da questa premessa è evidente come il momento musicale venga decontestualizzato e privato di qualsiasi forma di relazione con l'opera di partenza. A un grado di maggior consapevolezza, come nell'esempio tratto dal film di Dario Argento, la citazione operistica è usata come materiale plastico della costruzione audiovisiva: essa non interferisce con il piano narrativo, ma concorre a strutturare la sequenza. Su un piano di ulteriore complessità, il riferimento operistico si fa portatore di tratti interiori dei personaggi, influenzando pertanto su alcuni aspetti diegetici: un momento introspettivo sui loro desideri inespressi, sulle loro aspettative o fallimenti; in questo caso entrano in gioco altri elementi di carattere narratologico che contribuiscono a problematizzare il testo audiovisivo, in quanto il narratore fondamentale delega la propria voce ad altri narratori, creando una vera e propria polifonia.

Ci sono infine i casi (Visconti e Zurlini) in cui il ricorso a un'aria d'opera ha sì la funzione di caratterizzare psicologicamente un personaggio, ma al contempo di metterlo in relazione dialogica con un altro: il momento musicale, insomma, si sostituisce alla

parola e lo può fare in diversi modi, spesso complementari: o attraverso il significato espresso dai versi intonati, o mediante la struttura stessa del brano musicale che rispecchia ciò che sta accadendo in scena. L'esempio di Zurlini, infine, è particolarmente significativo e interessante poiché evidenzia due aspetti ulteriori: il primo è che la citazione può attivare una sorta di lettura operistica dell'intero testo; il secondo, invece, è che il momento musicale altera la percezione della temporalità, producendo un scarto significativo all'interno del film.

2.2.2 Canto, voce e parola in scena

La seconda grande sottocategoria afferente alla citazione operistica di livello interno è quella che genericamente fa riferimento al canto di un personaggio in scena – non sul palcoscenico di un teatro – oppure a frammenti di versi o parole estrapolati da libretti e menzionati direttamente nel corso dei dialoghi, oppure, caso ancora più raro e confinato a film ascrivibili all’ambito della commedia, al *pastiche* linguistico ottenuto mediante la parodia della librettistica ottocentesca.

Prima di iniziare la trattazione è necessario fare alcune precisazioni, sia in merito al materiale rinvenuto durante la ricognizione, sia rispetto alle sue implicazioni estetiche all’interno dei film. A differenza del riferimento operistico da una fonte sonora in scena e la ripresa in teatro, questo tipo di citazione è la meno frequente e i motivi possono essere molteplici: innanzitutto ve ne è un primo relativo a un ordine di verosimiglianza, tanto più se il personaggio che intona un’aria non è un cantante lirico: come infatti giustificare una sì pesante intromissione all’interno di un testo filmico?

Vi è inoltre una questione legata al ruolo del narratore: se la citazione da una fonte sonora in scena lascia, in alcuni casi, aperto un varco alla casualità, il canto di un personaggio, al contrario, manifesta un’evidente intenzionalità da parte dell’istanza che abbiamo nominato come narratore delegato, un atto di volontà che può svelare i più disparati aspetti di quel determinato personaggio, a partire da una connotazione generale (sociale o geografica come si avrà modo di vedere in alcuni esempi tratti dalla cinematografia di Alberto Bevilacqua), per finire, a volte, a un più raffinato tratteggiamento dei caratteri interiori.

Da un punto di vista “morfologico” questa forma di citazione è solitamente più breve rispetto a quelle che si sono incontrate fin qui, anche se non mancano ovviamente le eccezioni alla regola: essa, infatti, nella maggior parte dei campioni presi in esame è confinata in pochissimi secondi, che raramente si dilatano andando ad occupare porzioni temporali più estese all’interno di un film¹⁷⁸; anche in questo frangente riteniamo che la spiegazione sia dovuta a una ragione eminentemente pratica: è difficile, se non impossibile salvo scadere platealmente in un ridicolo non voluto, prolungare questi momenti, di frequente poco giustificabili da un punto di vista narrativo. Si vedrà infatti

¹⁷⁸ Tali esempi saranno principalmente appannaggio di due registi: Bernardo Bertolucci e Marco Bellocchio.

nel corso del presente paragrafo come la citazione operistica attraverso il canto o la battuta verbale non sempre interagisca con la narrazione, anzi, a volte sia totalmente estranea ad essa.

Il percorso che si tenterà di intraprendere nelle pagine a venire sarà quello di mettere in luce i diversi gradi di interazione della citazione con gli aspetti diegetici, e, nei casi più felici, con la struttura stessa del film; nel fare ciò si passeranno dapprima in rassegna alcuni esempi in cui non pare trasparire un legame così articolato tra il riferimento operistico e ciò che avviene sullo schermo, per poi concentrarsi su film in cui la citazione concorre sia a sviluppare la narrazione, che a farsi partecipe della costruzione dell'architettura audiovisiva, e di conseguenza a produrre senso.

In ogni caso, come notato da Claudia Gorbman, allorché vi è un personaggio che canta in scena si istituisce una sospensione dell'azione:

the lyrics [...] would command attention in their own right, and oblige a particular reading of what would otherwise be an understatedly neutral image. In scenes from dramatic films where a character sings a song [...] *the action necessarily freezes for the duration of the song*. Songs require narrative to cede to spectacle, for it seems that lyrics and action compete for attention¹⁷⁹.

La studiosa americana non prende in esame il teatro d'opera, eppure possiamo dividerne le tesi, precisando che il riferimento lirico amplifica ancor di più quanto scritto dalla Gorbman, poiché risulta, come si è già avuto occasione di affermare, sempre un "corpo estraneo" (si veda la pellicola di Zurlini analizzata nel precedente paragrafo).

Per meglio comprendere la specificità di questo tipo di intervento, è opportuno richiamarsi preliminarmente a due esempi tratti dalla cinematografia italiana tra gli anni Quaranta e Cinquanta, sebbene esulino dalla cornice cronologica del presente lavoro. Il primo – un punto di riferimento imprescindibile per complessità, densità di significati e per impareggiabile qualità e sofisticatezza della messa in scena – è *Ossessione* [1943] di Luchino Visconti, e più precisamente la lunga sequenza a circa metà della pellicola ambientata durante il concorso canoro. Gino e Giovanna, dopo essersi separati, si ritrovano ad Ancona dove l'uomo ha trovato lavoro, e insieme al marito di lei, Giuseppe Bragana, si recano nel locale dove avrà luogo la competizione a cui prenderà parte lo stesso Bragana.

¹⁷⁹ C. GORBMAN, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, pp. 20-1 (corsivi miei).

L'ingresso nel caffè è secondo Sandro Bernardi:

uno dei momenti più belli del film, in cui troviamo sintetizzati i tratti stilistici viscontiani: vicinanza e lontananza; la panoramica combinata con il carrello ci permette non solo di guardarci intorno, ma anche di cambiare posizione mentre guardiamo, lasciandoci così alla fine, dopo un lungo percorso al punto di partenza¹⁸⁰.

Esso è accompagnato dalle note di *L'amour est un oiseau rebelle*, I, 5 dalla *Carmen* di Bizet, cantate da un soprano attempato e con una voce non particolarmente brillante; alla celebre *Habanera* segue poi un'altra pagina famosa tratta dal repertorio del compositore francese, *Mi par di udire ancora* da *I pescatori di perle*, I, 7 nella versione italiana, questa volta intonata, o meglio, stonata da un anziano signore; dapprima la cinepresa si sofferma impietosamente sul ridicolo uomo, poi passa a inquadrare Gino e Giovanna che hanno preso posto da soli a un tavolo mentre il marito di lei si sta preparando per l'esibizione. Finalmente giunge il turno di Bragana che sale sul palcoscenico e attacca l'*Andante* di Giorgio Germont *Di provenza il mare, il suol*, II, 7, brano che aveva già cantato in una delle prime sequenze del film. A questo punto la scena si divide nettamente in due parti: una prima sull'uomo che canta, dimostrando qualità canore e interpretative decisamente migliori rispetto alle precedenti esibizioni, una seconda, invece, al tavolo dei due amanti, con Gino che dichiara il proprio amore a Giovanna, in un crescendo di tensione che porterà i due a litigare, segnando un punto di rottura al termine della prima strofa dell'aria del baritono: qui infatti cadrà alla coppia un bicchiere che andrà a infrangersi sul pavimento attirando l'attenzione del pubblico circostante; non quella di Bragana, troppo coinvolto nei versi di Germont per accorgersi di ciò che sta accadendo attorno a lui.

Dopo aver riscosso un rimarchevole successo, il marito di Giovanna torna a sedersi in compagnia dei suoi accompagnatori, lasciando spazio a un giovane "tenorino" che, con voce esile e stridula, si cala nella parte del Duca di Mantova e si profonde nel cantabile *È il sol dell'anima*, *Rigoletto*, I, 12, in cui il sovrano, vestiti i panni di un finto studente, cerca di irretire l'ingenua Gilda. La scena ha un effetto comico dirompente in quella dialettica ben messa in luce da Bernardi tra il registro alto-sublime rappresentato dal tragico e quello basso, buffo-parodico¹⁸¹: Gilda infatti è interpretata da una vecchia signora che tiene per mano il giovane cantante e contemporaneamente scandisce il

¹⁸⁰ S. BERNARDI, *Vecchio e nuovo nel primo film di Visconti*, in «Drammaturgia», n. 7, 2000, p. 28.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 26-7. La stessa alternanza tra il registro comico e quello tragico caratterizza l'opera verdiana *Rigoletto*.

tempo con il proprio bastone da passeggio; l'uno e l'altra, insomma, non hanno il *physique du rôle* – e nemmeno la voce – per i ruoli verdiani. In questa inaspettata esplosione di ilarità, Visconti, quasi a voler stringere nuovamente la morsa drammaturgica in un crescendo di tensione dopo la breve pausa distensiva¹⁸², inquadra in primissimo piano Gino e Giovanna che si scambiano un intenso sguardo sui versi conclusivi del Duca di Mantova, «Addunque amiamoci – donna celeste, / D'invidia agli uomini – sarò per te»: il tono faceto e canzonatorio si tramuta con guizzo tanto repentino, quanto improvviso in risoluta serietà: da lì in poi si compirà l'ineluttabile destino tragico dell'intera vicenda con l'assassinio di Bragana sulla via del ritorno.

La lunga sequenza, sono circa dieci minuti di film, può essere letta sotto molteplici punti vista; secondo Marco Andreotti la citazione verdiana è:

una lente per rivelare la natura decomposta e decadente del fascismo, macchina celibe che ha cambiato di segno e svilito anche le cose che manifestamente esaltava, come la musica di Verdi, la tradizione e i cittadini italiani stessi¹⁸³.

Su un altro piano, il segmento narrativo, visto con gli occhi dell'oggi, si attesta anche come un ottimo documento storico sulla pervasiva diffusione del melodramma operistico nella provincia italiana nei primi decenni del Novecento, vivificata ed accresciuta dall'imponente lavoro svolto dalla radiofonia a partire dal 1931¹⁸⁴; non è affatto un mistero che molti dei cantanti e delle cantanti più celebri del periodo si siano affermati a partire da piccoli centri periferici, come magistralmente, e con una prosa di raro fascino, ha messo in rilievo Giovanni Morelli:

¹⁸² La costruzione ritmica della sequenza è perfetta ed è inoltre, al di là delle citazioni dirette, estremamente musicale sotto il profilo della struttura, con l'alternanza di crescendo, diminuendo, strette, rallentando ecc.

¹⁸³ M. ANDREOTTI, *Violetta violata: Visconti, Pasolini, Bellocchio*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, cit., p. 184.

¹⁸⁴ Si rimanda nuovamente al già citato saggio di Giovanni Morelli, in particolare lo studioso scrive: «in un'altra dimensione, consimilmente all'areniana reale-ai-bordi-del-verosimile ma anche altrimenti ancor più magica, per via della sua natura tecnologica futuribile e "miracolosa" [...], si sviluppa notevolmente in questi spessissimi anni, un'altra pratica di diffusione popolare dell'opera. Una diffusione ancor più popolare sia di quella dell'Arena che di quella del Carro. Ancora più a basso costo. Ancor più seducente in termini di eccitazione della fantasia (media/e/nazionale). Intendo: *la diffusione dell'opera nell'etere via radio*. Grazie agli investimenti cospicui e convinti nella Radiofonia il repertorio operistico (un repertorio sensibilmente allargato), venne infatti messo a disposizione, a partire dal 1931, di tutti gli italiani. Di tutti gli italiani in tutte le loro case. "Gratis" e senza altro impegno ricettivo da parte dell'utenza che quello del libero ascolto, non più sociale, ma privato, privatissimo e domestico [...]. Ciò avvenne grazie all'investimento sostenuto e vigorosissimo nella produzione di trasmissioni liriche che a partire, come si è detto, dal 1931, promosse dalle sedi di Roma e Torino, avviando una gigantesca operazione culturale che potremmo siglare "Operazione Opera per tutti" », G. MORELLI, *L'opera*, cit., pp. 81-2.

il primo seme della fama nazionale o mondiale di molte stelle del canto italiano lo si potrebbe andare a scovare nel suolo di una piccolissima patria, in una storia o diceria di piazza o di strada, comunque in una primissima, precoce investitura popolare celebrata in una piccola *enclave* patria di patrie passioni liriche, fra villaggio, quartiere, paese, rione metropolitano. [...] l'opera via etere [...] incontrava tutti, istantaneamente tutti, questi cento-mille paesi. [...] Una simile radicatissima sapienza si era sempre evidenziata in un certo sistema, infallibile, di *selezioni* [...] *delle vere voci "nazionali"*, che maturavano altre selezioni provenienti, forse, dal basso, [...] ma da un "basso infallibile". Infallibile e inappellabile nei giudizio di gusto; infallibile nelle sensibilità alle autentiche qualità del timbro. [...] In un tale regime, per così dire, di "concorso permanente", condotto per strade, per aie, per botteghe, per retrobotteghe, per asili infantili, laboratori di camicerie, negozi di modiste, falegnamerie, merlettifici, cantieri, ecc. reclutando talenti là ogni dove il miracolo di una "voce" spontaneamente già matura, impressionatamente comunicativa, veniva percepito, e poi colto in una candida creatura, maschio o femmina, che *cantava per cantare*, "senza sapere quel che si faceva", e che così veniva "scoperto" dal popolo, e dal popolo veniva portato a "scoprire" lui/lei stessa l'opera [...], a immedesimarsi nella sacra incalzante missione di propugnatore di schietti valori incorporati/incarnati dalla Natura patria nella sua gola, e a portare in giro per il mondo, col verbo dell'opera italiana, anche il piccolo segno della piccola patria, e la coscienza del nome di un paese: Barco, Mariano Comense, Vò, Saluzzo, Benigno Canavese, Vidalenzo, Preganziol, Faenza... – e a ben riflettere Recanati a tutt'oggi, tuttora, è molto di più, nella fantasia popolare italiana, la patria di Beniamino Gigli, del Commendator Gigli, che non quella di Giacomo Leopardi¹⁸⁵.

L'estesa citazione dà conto di una tendenza estremamente diffusa all'interno del territorio italiano che Visconti, abituato fin dall'infanzia a ben altri palcoscenici¹⁸⁶, restituisce pienamente, sebbene, come chiosa Bernardi, con una punta di derisione¹⁸⁷. Non siamo indotti a ritenere che il regista fosse mosso da intenzioni documentaristiche o di testimonianza, nonostante tutto il film, a nostro avviso, può essere letto anche sotto questa prospettiva, che non esaurisce il senso, il quale è da ricercarsi altrove, segnatamente su un piano drammaturgico all'interno della narrazione. In tal senso, la

¹⁸⁵ *Ivi*, pp. 88-90.

¹⁸⁶ Il nonno di Luchino Visconti, il duca Guido Visconti di Modrone era presidente della "Società anonima per l'esercizio del Teatro alla Scala" di cui Arrigo Boito era vicepresidente e Arturo Toscanini maestro concertatore e direttore stabile. La famiglia Visconti aveva inoltre un palco fisso al Teatro alla Scala e il padre del regista, Giuseppe, era dotato una buona voce baritonale. La musica ha sempre pervaso l'infanzia di Visconti anche grazie alla madre Carla Erba, a sua volta discreta pianista, nonché parente alla lontana di Giulio Ricordi (il padre della Erba ne era cognato). Per maggiori e più dettagliate informazioni si rimanda a G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, Torino, UTET, 2003, in particolare si veda il capitolo introduttivo, *L'infanzia e la giovinezza*, pp. 1-31.

¹⁸⁷ S. BERNARDI, *Vecchio e nuovo nel primo film di Visconti*, cit., p. 29. Non concordiamo con questa interpretazione fornita da Sandro Bernardi, come avremo modo di esplicitare più distesamente nelle pagine seguenti.

prima domanda da porsi è: perché così tante citazioni operistiche all'interno di una sequenza? E ancora, perché la scelta è ricaduta proprio sulle opere di Bizet e Verdi? Escludendo a priori la casualità – non contemplata nel rigore viscontiano – non resta che indagare i singoli interventi e rapportarli alle immagini e ai dialoghi, senza tralasciare le qualità esecutive che influenzano ed orientano la lettura. Il primo brano, *L'amour est un oiseau rebelle*, con l'amore capriccioso e fatale di *Carmen* che ammalia Don José¹⁸⁸, puntella i primi attimi dell'incontro tra Giovanna e Gino, il quale, come il tenore dell'opera di Bizet, pare irretito dal fascino sensuale della donna; il secondo, invece, *Mi par di udire ancora* sancisce definitivamente, anche attraverso le parole dell'aria¹⁸⁹ il riavvicinamento della “coppia fedifraga”, nonostante sia turbato e deturpato dall'esibizione canora raccapricciante che fa esplodere Giovanna in una fragorosa risata e dall'antifasi tra il protagonista dell'opera di Bizet, che nascosto in mezzo ai fiori ode la voce dell'amata, e i personaggi della vicenda circondati dalla gazzarra scomposta degli avventori del locale.

Di estremo interesse è l'aria *Di Provenza il mare, il suol* intonata da Bragana, nonché la più lunga del segmento narrativo; se da un lato è irrefutabile il fatto che si tratti di uno dei momenti più celebri nel repertorio per baritono di Verdi, tanto che lo stesso compositore lo definì con De Sanctis come il miglior cantabile da lui scritto fino a quel momento¹⁹⁰, dall'altro la melodia non è esente da un eccesso di stucchevolezza e le parole di Giorgio Germont appaiono insipienti se raffrontate alle scene precedenti, quelle del grande duetto del secondo atto con Violetta, in cui traluce tutta la statura morale della “traviata”; la scelta del brano musicale pare quindi voler rimarcare la stolidità e l'ottusità dell'uomo, che riscuote sì gli applausi del pubblico circostante, ma non sembra lambire la coppia di amanti che sta per tramare ai suoi danni.

Infine *Rigoletto* in cui le lusinghe amorose del Duca altro non sono che meschini inganni ai danni di Gilda; i due primissimi piani su Giovanna e Gino nel momento di massimo lirismo canoro in qualche misura prefigurano la sorte dei due amanti: l'estasi amorosa è falsa, sembra voler dire Visconti, e la definitiva unione della coppia, da cui non c'è via di ritorno e non c'è scampo, dove il destino è segnato per sempre, avviene

¹⁸⁸ Si vedano i versi: «L'amour est enfant de Bohême, / il n'a jamais connu de loi / si tu ne m'aimes pas, je t'aime; / si je t'aime, prends garde à toi!... / L'oiseau que tu croyais surprendre / battit de l'aile et s'envola...».

¹⁸⁹ «Mi par d'udire ancora, / Ascoso in mezzo ai fior, / La voce sua canora, / Qual di cigno in amor! // Oh! notte di carezze, / Gioir che non ha fin, / Bel sogno, folli ebbrezze / Oh! souvenir divin! // Delle stelle del cielo / Al tremolo balen, / La vegg'io d'ogni velo / Render libero il sen!». Traduzione ritmica italiana di Angelo Zanardini (1885).

¹⁹⁰ Informazione riportata in J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 2, cit. p. 162.

sotto l'egida della menzogna e della contraffazione della voce: non «irrisione di quattro tipi ridicoli di filodrammatici»¹⁹¹, ma anzi, verdianamente, momento essenziale del dramma, ottenuto con il dispiegamento di una tavolozza ricchissima in cui la materia più greve (le stonature, le voci taglienti, i corpi grassi e cadenti costretti in abiti troppo piccoli, l'odore impiasticciato di bettola che sembra promanare dalle immagini) viene impastata con quella più sofisticata (i primissimi piani con il raffinato taglio luministico, i carrelli, la tradizione operistica), per dar vita a un dramma pulsante di vita e di contraddizioni, in cui farsa, tragedia e inganni sono inestricabilmente aggrovigliati: non è forse questa la grande lezione teatrale di Giuseppe Verdi?

La scansione della sequenza è dunque organizzata e plasmata dai riferimenti operistici che, da apparente sottofondo sonoro, divengono in realtà parte integrante, se non agente propulsivo, sia della narrazione, che delle tensioni intime dei protagonisti, malgrado questi non sembrino far caso a ciò che avviene intorno a loro. Come si è avuto modo di sottolineare nel paragrafo precedente, il ricorso di Visconti al repertorio operistico non è mai neutro, ma avviene sempre in momenti di svolta, ad alto grado di intensità drammatica, in cui il teatro si pone come specchio riflettente – e amplificatore – delle dinamiche in scena, sulla scia di quanto avverrà nell'incipit di *Senso* [1954].

Dopo la lunga ma necessaria parentesi viscontiana, in quanto punto di partenza imprescindibile con cui “fare i conti” nel prosieguo della trattazione, si sposterà brevemente l'attenzione su un film altrettanto noto, caposaldo del neorealismo, ma forse meno indagato per i suoi richiami operistici, ovvero *Umberto D* [1952]; rispetto al precedente di Visconti qui i legami narrativi, seppur presenti, appaiono smorzati e comunque forieri di una minore apertura di senso; al contempo la pellicola ci pare significativa poiché consente ancora una volta di evidenziare la straordinaria diffusione del melodramma lirico nella cinematografia nazionale. Veniamo dunque al film in questione: dopo il prologo tra le vie di Roma e la mensa dei poveri, il protagonista rientra nella sua povera stanza all'interno di un'abitazione, mentre la proprietaria è intenta in gorgheggi durante una lezione di canto. Non appena apre la porta d'ingresso, l'uomo viene accolto dalle note donizettiane della scena finale del primo atto di *Lucia di Lammermoor*, il duetto tra Lucia ed Edgardo *Verranno a te su l'aure*, che risuonano, fuori campo, in tutta la casa nonostante le porte chiuse. Umberto Domenico cerca poi di entrare nella propria umile dimora ma scopre che all'interno vi sono due sconosciuti che stanno amoreggiando sul suo letto con il beneplacito della proprietaria. Fin da principio

¹⁹¹ S. BERNARDI, *Vecchio e nuovo nel primo film di Visconti*, cit., p. 29.

l'intervento operistico ha qualcosa di sgradevole ed è usato per connotare il personaggio femminile, una donna appariscente e di metodi molto spicci, scocciata per rimostranze dell'uomo e per le sue insolvenze sulle mensilità degli affitti. Il duetto prosegue durante il dialogo tra l'uomo e la giovane domestica che lo informa di aspettare un figlio, assumendo pertanto i connotati di un triste monito: la ragazza infatti, sebbene non troverà la morte come il personaggio donizettiano, dovrà rinunciare alla propria unione con il presunto padre del nascituro che porta in grembo.

Anche il successivo intervento del teatro d'opera, questa volta tratto dal finale de *La Sonnambula* di Bellini, *Ah! Non credea mirarti*, II, 10, enfatizza le soverchierie della proprietaria nei confronti di Umberto: egli infatti giace a letto ammalato e febbricitante ma non riesce a prendere sonno a causa dei rumori che provengono dal salone, in cui si sono riuniti gli amici melomani della donna, che cantano fino a tarda notte. La sequenza si presta a una duplice lettura: da una parte enfatizza l'esclusione dell'uomo, sancendo il definitivo distacco dalla casa (in seguito infatti sarà portato in ospedale e al suo rientro troverà la camera con i muri sventati), e dall'altro, seppur in modo ridondante, mette in luce i rapporti amorosi tra la proprietaria di casa e il suo fidanzato, sottolineati da un campo/controcampo sulla mezza figura di lei che canta e dell'uomo seduto in poltrona che l'ascolta.

Passati in rassegna questi due esempi che esulano dal *corpus*, in cui si sono potuti raffrontare due diversi approcci al teatro d'opera, è giunto il momento di concentrarsi sui film afferenti alla cornice cronologica del lavoro, con una breve precisazione di metodo: dapprima si prenderanno in considerazione campioni cinematografici in cui la citazione operistica attraverso il canto di un personaggio ha una debole, e a volte pressoché nulla, interazione con la diegesi, per poi indagare altri casi in cui il richiamo operistico interagisce in modo più sostanziale con la narrazione e la costruzione drammaturgica del testo.

Un primo esempio di un uso privo di addentellati diegetici può essere rintracciato nella cinematografia di Alberto Bevilacqua, in particolar modo in una pellicola della prima metà degli anni Settanta, *Questa specie d'amore* [1972]¹⁹². Nel film, oltre alla presenza della *Sinfonia* de *Il signor Bruschino* di Rossini che connota il padre della moglie del

¹⁹² Il cinema di Bevilacqua è ricchissimo di richiami operistici – Verdi e Rossini su tutti – usati nella maggior parte dei casi in maniera alquanto superficiale. Si rimanda all'appendice finale per un più ampio spettro delle ricorrenze melodrammatiche nel regista parmigiano.

protagonista, in quanto risuona sempre nella ricca abitazione dell'uomo¹⁹³, si assiste all'esecuzione delle "tremende" note di Jago, *Credo in un Dio crudel*, II, 2 dall'*Otello* verdiano, cantate da un gruppo di uomini al termine della festa di San Giovanni – il 24 giugno – in un casolare nei pressi di Parma; siamo circa a metà del film, e il protagonista della vicenda, in crisi morale e matrimoniale dovuta alla mancanza di desiderio e ai continui tradimenti della moglie, un'avvenente e ricca donna romana, si è recato nei luoghi natali per far visita al padre, fervido antifascista legato ai valori contadini che contrastano con la nuova e agiata vita borghese dell'uomo. Il viaggio è dunque l'occasione per riappropriarsi del proprio passato e dei valori di cui il genitore si fa portatore in massimo grado (non a caso padre e figlio sono interpretati dallo stesso attore, Ugo Tognazzi). Ecco allora che il momento conviviale della cena di San Giovanni, con la grande e rumorosa tavolata nella corte della cascina, diviene l'occasione per condensare questi valori, in un crescendo di frusti cliché: si va infatti dal rito laico e contadino del taglio di una forma di parmigiano, alle numerose portate tipiche della cucina emiliana, dai canti popolari (*Quel mazzolin di fiori*) per concludere immancabilmente, giacché siamo pur sempre nella barilliana *terra del melodramma*, con Giuseppe Verdi, vero e proprio *genius loci*. In tutto ciò si assiste a un primo avvicinamento da parte della donna verso il protagonista: ella infatti ha raggiunto l'uomo a Parma e si unisce, dapprima titubante e con fare affettato, al momento festoso, iniziando a scoprire un mondo che fin lì le era sconosciuto e precluso. La citazione verdiana, al di là della trama, sembra dunque una parte di questo grande affresco villico-emiliano che non interagisce minimamente con il resto dell'azione, configurandosi alla stregua di quella *couleur locale* intravista nei precedenti paragrafi; certo, il brano tinge di tinte fosche il finale della sequenza, ma si limita a rimanere in superficie: più una caratterizzazione di un luogo e dei suoi abitanti – "ruspanti e genuini" come il lambrusco che scorre a fiumi, e non ancora intaccati e corrotti dal capitale –, che un ingranaggio più complesso all'interno di una struttura audiovisiva; al pari del cibo, la musica verdiana segna inoltre una discontinuità rispetto all'altro centro dell'azione, Roma, ovverosia il luogo della perdizione, contrassegnata per contrasto dalla presenza delle note rossiniane. Bevilacqua si pone nel solco di una tradizione che identifica Giuseppe Verdi come sanguigno uomo del popolo fortemente legato alla terra, che ha

¹⁹³ La musica è usata dall'anziano uomo per suscitare le proprie fantasie sessuali prima dell'atto amoroso; un tonificante, insomma, di pessimo gusto, ma che chiarisce un certo uso, disinvolto e acritico, che Bevilacqua fa della tradizione operistica.

avuto i suoi massimi cantori, non solo in Bruno Barilli¹⁹⁴, ma anche, per esempio, in Alberto Savinio, che in uno scritto suggestivo dal titolo *Verdi, uomo quercia*, così ritrae il compositore di Busseto e le sue musiche:

rurale, Verdi non ingrassò la sua terra con concimi chimici, ma con buon concime naturale. Nemmeno lui si conosceva. E giudicando la sua musica secondo criterio *musicale*, le dava appena dieci anni di vita. Eppure le altre musiche morranno ma la sua continuerà a vivere. Perché non è staccata dal mondo come le altre e sterile, ma plasmata e riplasmata con forti e grosse mani di rurale, impastata con gli elementi stessi della terra: il bene e il male della terra, il suo amore e il suo odio, la sua dolcezza e la sua crudeltà, la sua stupidità, la sua indifferenza, la sua pazzia¹⁹⁵.

Non è questa la sede per sottolineare l'estrema apertura europea di Verdi – dai frequenti viaggi, alle sterminate letture di cui i libretti recano palpabili tracce – quanto delineare delle linee di continuità culturali che si sono via via rafforzate nel corso del Novecento, complice anche il mezzo cinematografico. Non sfuggirà, infine, a uno spettatore avveduto un forte richiamo stilistico a *Strategia del ragno* [1970] di Bernardo Bertolucci, film in cui a più riprese alcuni personaggi cantano dei brani del repertorio lirico, sorta di marchio di fabbrica della messa in scena nel regista parmigiano¹⁹⁶.

Restando all'interno della filmografia di Bevilacqua bisogna ricordare – sebbene ci soffermeremo appena di sfuggita in quanto non presenta significative variazioni rispetto all'esempio testé descritto – la citazione della celebre cavatina del Conte d'Almaviva *Ecco ridente in cielo*, da *Il barbiere di Siviglia*, I, 1, in *Attenti al buffone* [1975], film che presenta molteplici riferimenti al teatro d'opera e in cui il protagonista maschile è un musicista: un violinista per la precisione. Nella fattispecie il brano rossiniano è cantato da un coro di voci bianche in chiesa, più con un intento parodico fine a se stesso che con reali connessioni sul piano narrativo, secondo un modello che sembra strizzare l'occhio a un film quasi coevo di Marco Bellocchio, *La Cina è vicina* [1969], in cui un coro di bambini intona, come ninnananna a un sacerdote, *Raggio d'amor pareo*, da *Il*

¹⁹⁴ Si rimanda al terzo capitolo dedicato a Bernardo Bertolucci per l'importanza degli scritti di Bruno Barilli su Attilio Bertolucci, e per osmosi sul regista.

¹⁹⁵ A. SAVINIO, *Verdi uomo quercia*, in *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 167-8. Si leggano inoltre le parole di Alberto Moravia: «Niente di tutto questo in Verdi. Di origine non nobile né borghese ma contadina [...], Verdi ci offre un'idea plutarhiana o, se si preferisce, scespiriana, dell'uomo; e non è colpa sua se quest'idea egli l'ha ricevuta non già dalla cultura borghese dell'epoca, decorosa, timorata e meschina, bensì dal folklore delle plebi della valle del Po», in E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, Genova, il melangolo, 2001, p. 47.

¹⁹⁶ Anche nel film di Bertolucci vi è, a un livello di maggior complessità, una identificazione padre-figlio.

furioso all'isola di San Domingo, I, 3 di Gaetano Donizetti¹⁹⁷. Ecco allora delinearsi più chiaramente l'uso del teatro d'opera in Bevilacqua, il quale sembra avere come referenti e modelli altri due registi emiliani: da una parte Bertolucci e dall'altro Bellocchio. Mentre per questi due, come si avrà modo di chiarire più avanti, il melodramma operistico è parte di una struttura più complessa e lavora in profondità il testo filmico, per Bevilacqua, al contrario, sebbene ritorni in tutti i suoi film in misura massiccia, è un mero accessorio esornativo, molto spesso ridondante.

Abbandoniamo ora *l'enorme zanzariera della valle del Po* dandole appuntamento in seguito, allorquando ricomparirà come paesaggio-personaggio nei film di Bertolucci, per continuare il percorso sulla citazione operistica sotto forma di canto dei personaggi in scena. La tappa successiva è rappresentata dal film *Stanno tutti bene* [1990] di Giuseppe Tornatore, in cui un anziano uomo siciliano – Matteo Scuro, interpretato da Marcello Mastroianni –, solo e vedovo, decide di intraprendere un lungo viaggio dal sud al nord Italia per visitare i propri figli che ormai da tempo vivono lontano da lui. L'intera pellicola è interamente pervasa da richiami alla tradizione operistica italiana, percepibili fin dai nomi dei figli, scelti in onore delle opere più amate dal genitore: Alvaro (*La forza del destino*), Canio (*Pagliacci*), Tosca, Guglielmo, Norma. Sarebbe un inane sforzo esegetico voler istituire dei parallelismi tra le vicende delle eroine e degli eroi del melodramma con quelle dei personaggi del film, i quali non hanno la statura e lo spessore dei loro predecessori; più concretamente: sono dei veri e propri mediocri, che tentano di nascondere al padre i loro fallimenti e le loro velleità frustrate. Come Bevilacqua, anche Tornatore non è esente da luoghi comuni, che sembra tuttavia sfruttare senza la pedantesca seriosità del regista emiliano, ma anzi con un tratto di ironia, come dimostra l'incontro tra l'anziano uomo e la figlia Tosca, che avviene sullo sfondo di Castel Sant'Angelo; ironia, dunque, ma anche contemporaneamente messa in scena architettata dai figli per nascondere al padre la verità delle loro vite ed edulcorare la realtà¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Si rimanda al capitolo dedicato a Marco Bellocchio per una trattazione più estesa della sequenza in questione.

¹⁹⁸ La contraffazione della realtà è un tema portante del film, si veda per esempio la fotografia che il protagonista porta con sé durante il viaggio, in cui tutti i figli sono ritratti insieme e vestiti con il costume di scena del personaggio di cui portano il nome, apparentemente felici e uniti. Tale messa in scena, palesemente *kitsch*, era stata macchinata dai figli per far credere al padre che tutto stesse andando per il meglio.



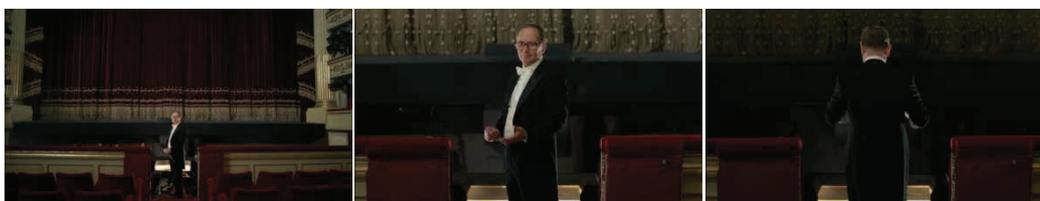
G. Tornatore, *Stanno tutti bene*

Tra un riferimento e l'altro al teatro d'opera («che gelida manina» dirà, con educata galanteria *d'antan*, il protagonista a una donna coetanea in un incontro sentimentale sfiorato), veniamo dunque al momento che più ha pertinenza con il nostro discorso, ovvero quello in cui Matteo Scuro si reca a Napoli per incontrare Alvaro, che si scoprirà solo in seguito esser morto da diversi anni; l'uomo vaga per la città tutto il giorno alla ricerca del figlio, fintantoché decide di attenderlo sotto casa, a sera ormai inoltrata. Sconsolato e seduto sui gradini di pietra antistanti l'abitazione in compagnia dei propri bagagli, l'anziano, inquadrato frontalmente con la cinepresa che stringe sempre più sul suo volto stanco, inizia a canticchiare i versi di *Canio Recitar!...mentre preso dal delirio, Pagliacci*, I, 4 che precedono il celeberrimo brano *Vesti la giubba*, storpiandone qua e là qualche parola e soprattutto l'ultimo verso¹⁹⁹, e producendo così un importante travisamento di senso rispetto all'originale di Ruggero Leoncavallo (non si sa, invero, se si tratti di una precisa scelta operata dal regista per enfatizzare il tratto ingenuo del personaggio o, più banalmente, di un semplice errore); laddove infatti Canio nega a se stesso di essere un uomo per dichiararsi un pagliaccio («*Bah, se' tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!*»), istituendo in tal modo un'unione indissolubile e tragica tra la vita e la scena, il personaggio interpretato da Mastroianni si fa portavoce, forse suo malgrado, di un afflato di umanesimo totalmente assente nel compositore, allorché proferisce: «e sei per sempre un uomo». Ecco dunque che la citazione, perdendo la propria intensità drammatica, viene completamente svuotata di senso e relegata a dipingere, non senza dei tratti retorici e pleonastici, la solitudine del protagonista: non un arricchimento di senso, ma, al contrario, un eccessivo commento alle immagini, privo dell'ironia che aveva caratterizzato l'intervento analizzato in precedenza. Sono altresì giustificabili

¹⁹⁹ Questo è il testo così com'è cantato all'interno del film, in corsivo le storpiature e tra parentesi quadra l'originale: «Recitar!...*sempre* [mentre] preso dal delirio / Non so più quel che dico e quel che faccio / Eppur...è d'uopo...*alzati* [sforzati] / e sei pur sempre un uomo [Bah, se' tu forse un uom?]». Il libretto dell'opera è stato composto dallo stesso Leoncavallo.

altre letture della sequenza, prima fra tutte quella volta a mettere in luce come il complesso rapporto tra realtà e finzione che sta alla base dell'opera di Leoncavallo sia, in forma depauperata, il medesimo su cui poggia il film, tuttavia riteniamo che si tratterebbe di una sovra interpretazione: certo legittima, ma alquanto forzata²⁰⁰.

Ulteriori momenti tratti da famose pagine del repertorio ottocentesco ricorrono in *Stanno tutti bene*: ci limitiamo a segnalare, più a titolo di scipita curiosità, quello di livello interno (in realtà è un'ennesima fantasticheria del protagonista) che vede Ennio Morricone dirigere l'orchestra del Teatro alla Scala, impegnata nell'esecuzione del *Preludio* del terzo atto di *La Traviata* in occasione della visita al teatro milanese da parte del protagonista del film, accompagnato dal figlio Guglielmo, un musicista senza particolari doti.



G. Tornatore, *Stanno tutti bene* – Ennio Morricone dirige *La traviata*, *Preludio* atto III

Tornatore mette in scena un personaggio che canta un brano lirico anche in un film di molti anni successivo *La sconosciuta* [2006]; la protagonista – Irina –, un ex prostituta ucraina alla ricerca della figlia sottrattale dal protettore subito dopo il parto, procura un grave incidente sulle scale a una donna, con l'intento di prenderne il posto di baby-sitter e avvicinarsi a quella che lei crede essere la sua vera primogenita. La donna – Gina – tuttavia non muore, ma riporta dei danni neurologici irreversibili che la costringono a trascorrere il resto dell'esistenza in una casa di cura; colta dai sensi di colpa Irina si occuperà della propria vittima, e in una delle visite, per essere più precisi la prima, l'ingresso nella grande stanza dove si trovano i pazienti è contrassegnato dal canto di uno di questi, che, impegnato in una solitaria partita di scacchi, intona i versi di Des Grieux *Donna non vidi mai*, *Manon Lescaut*, I, 2. L'aria del tenore, dapprima in campo, continua a udirsi, seppure in modo più flebile, anche nel momento in cui le due donne si spostano nel parco del centro di recupero, istituendo diversi gradi di interazione tra ciò che avviene all'interno della scena cinematografica e l'effetto prodotto sullo spettatore.

²⁰⁰ Il pericolo della sovra interpretazione è uno dei “rischi” maggiori, tanto più in una citazione operistica, dove molto spesso si è tentati di istituire delle analogie tra il film e il melodramma lirico citato.

Questi i versi di Des Griuex²⁰¹:

Donna non vidi mai simile a questa!
A dirle: io t'amo,
a nuova vita l'alma mia si desta.
Manon Lescaut mi chiamo!
Come queste parole profumate
mi vagan nello spirto
e ascose fibre vanno a carezzare
O sussurro gentil, deh!, non cessare!

Sulle prime si potrebbe pensare a un commento dell'anziano uomo rispetto alla bellezza e alla giovinezza di Irina, appena entrata nella stanza, e affidato a una reminiscenza musicale affiorata all'improvviso – forse l'unico modo di esprimersi di quell'anziano paziente di cui non si saprà più nulla nel corso del film; contemporaneamente, però queste parole risuonano stridenti e fuori luogo e, ben conoscendo il turpe gesto di cui si è macchiata la ragazza, si caricano di un tratto macabramente ironico. La citazione di livello interno produce quindi uno slittamento dei piani di lettura, che si ingarbugliano e si raddoppiano, generando una disparità di conoscenza tra i personaggi e lo spettatore: i primi con un grado di sapere minimo, il secondo, per converso, massimo. Ed è proprio a partire da questa disuguaglianza, da questo scarto, che si amplifica la produzione di senso, secondo un canone ben noto al teatro d'opera in cui di frequente il ricorso alla musica di scena rimarca la disparità di sapere tra il personaggio, ignaro di ciò che sta accadendo, e lo spettatore.

Il riferimento a Puccini, pur evidenziando uno degli aspetti della citazione operistica di livello interno, rimane però confinato alla breve sequenza appena analizzata, senza riverberarsi ulteriormente nel testo filmico, non intessendo, perciò, particolari relazioni con il piano narrativo e drammaturgico della vicenda.

Per concludere questa prima sezione del paragrafo si passeranno velocemente in rassegna due esempi alquanto differenti tra loro, per rimarcare ancora una volta, proprio attraverso le diversità registiche e la discrepanza cronologica tra le pellicole, la pervasiva presenza del teatro d'opera nel cinema italiano. Il primo è tratto da *Lettera aperta a un giornale della sera* [1970] di Francesco Maselli, in cui un gruppo di intellettuali comunisti, attraverso una missiva al giornale del partito, si dichiarano pronti a intervenire nel conflitto vietnamita; quella che inizialmente doveva essere una

²⁰¹ Il libretto dell'opera pucciniana è firmato da Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica, e Marco Praga.

provocazione, si trasformerà, alla fine, in realtà e la loro proposta verrà accettata: da lì in poi avranno luogo infinite discussioni all'interno del gruppo che metteranno in luce, non solo la loro bassa levatura politica e umana, ma anche il loro corrispondere ai modelli del sistema che tanto ferocemente fingono di criticare. Maselli si serve a più riprese di alcuni momenti operistici ottocenteschi appunto per sottolineare questa acquiescenza agli stilemi di vita borghese: il primo quando uno dei firmatari della lettera canticchia il *galop* finale della *Sinfonia* di *Guglielmo Tell* all'interno della propria abitazione, il secondo invece quando due degli intellettuali citano un frammento della quinta scena del secondo atto di *La traviata* (l'arrivo di Giorgio Germont nella casa di campagna presso Parigi, «Madamigella Valery?»), in un botta e risposta fuori luogo e autoreferenziale, che ha come unico fine quello di lasciar trasparire la loro sconfinata albagia e insipienza. Ancora una volta, il teatro d'opera concorre a connotare negativamente la situazione e i personaggi, in una sorta di *topos* che aleggia e percorre trasversalmente tutto il *corpus* di opere prese in esame, da quelle degli anni Sessanta (si è visto l'esempio pasoliniano ma la lista è assai più nutrita e comprende anche il primo Bellocchio), agli anni Duemila (Nina di Majo e Daniele Gaglianone su cui ci soffermerà a breve); il repertorio della tradizione melodrammatica italiana, lontano dall'essere il vero romanzo popolare secondo le note tesi gramsciane, reca in sé, nella visione di alcuni registi, uno spiccato tratto reazionario e conservatore: diviene, in poche parole, metafora di una cultura borghese muffita; nonostante ciò, tuttavia, il cinema sembra non poter fare a meno di occhieggiare al teatro d'opera, ancorché in modo irriverente.

Infine, il secondo esempio si riferisce al film d'esordio di Daniele Luchetti, *Domani accadrà* [1988], storia in costume, ambientata durante i moti del 1848 in cui due butteri maremmani – Leo ed Edo – lasciano la loro terra d'origine e, dopo varie vicissitudini e peregrinazioni, si ritrovano a Milano durante le insurrezioni popolari. La pellicola, che diversamente da molti film di carattere risorgimentale non allude ad opere verdiane, è suddivisa in cinque capitoli; il nostro precipuo interesse sarà rivolto al terzo, *La scommessa di Flambart*, in cui Edo viene sottoposto a un esperimento pedagogico di sapore illuminista all'interno della villa del marchese Lucifero Ombroviva, volto a trasformare il giovane, da villano rozzo e analfabeta, in raffinato aristocratico di stampo settecentesco; nel perseguire tale obiettivo non viene ovviamente trascurata la musica e così nel corso della porzione narrativa risuonerà due volte la canzonetta di Cherubino *Voi che sapete*, *Le nozze di Figaro*, II, 2, la prima cantata dalla figlia del marchese, Allegra, accompagnata da una spinetta, la seconda invece intonata da un clarinetto

(livello esterno). L'aria mozartiana, se da un lato funge da educazione intellettuale del ragazzo, avvicinato alle vette supreme dell'arte europea, dall'altro, contemporaneamente, diviene una vera e propria educazione sentimentale, che segna l'avvicinamento tra Edo e Allegra, di cui si innamora. A differenza dei casi indagati in precedenza qui siamo al cospetto di un tipo di citazione di livello interno che, benché in modo superficiale e decisamente scontato²⁰², inizia a interagire con gli aspetti diegetici del film mutando, non solo il corso della narrazione, ma anche i sentimenti dei personaggi. È interessante notare come un procedimento simile, con l'uso del medesimo brano tratto da *Le nozze di Figaro*, fosse già stato impiegato da Mauro Bolognini in *La vena d'oro* [1955]; nella fattispecie l'incontro tra la madre del protagonista e quello che diventerà il suo futuro compagno avviene proprio nel momento in cui l'uomo, in attesa della donna, sta strimpellando al pianoforte le battute iniziali dell'aria mozartiana, che in seguito risuonerà più volte come uno dei temi principali della partitura composta da Rustichelli, sorta di *leitmotiv* dell'amore tra i due²⁰³.

Il film di Luchetti può ben rappresentare uno spartiacque tra un uso della citazione di livello interno senza interazioni diegetiche ed uno invece votato a tessere dei legami con la narrazione, di cui ci si occuperà in questa seconda parte del paragrafo. Anche stavolta si procederà per gradi di complessità, iniziando da alcuni esempi più semplici, in cui il riferimento operistico interagisce epidermicamente con il piano diegetico, per concludere con *Viva la libertà* [2012] di Roberto Andò, particolarmente indicativo di un uso intelligente e riuscito, ancorché estremamente parco, della citazione attraverso il canto di un personaggio e della transizione fra i livelli delle funzioni drammaturgiche di base²⁰⁴.

Il primo caso di studio è tratto da *Malamore* [1982] di Eriprando Visconti, film intessuto di numerosi richiami operistici e in cui, fin dalla prima sequenza dopo i titoli di testa, è intonata la cavatina di Jacopo *Dal più remoto esilio*, da *I due foscari*, I, 4, scelta inusuale che non troverà altre occorrenze nel cinema italiano da noi analizzato. Inizialmente il brano verdiano si ode debolmente in lontananza e fuori campo mentre il padrone della villa – che funge da ospedale da campo militare in cui è ambientata tanta parte della vicenda che si svolge durante il primo conflitto bellico – sta attraversando il

²⁰² Si tenga in ogni caso presente che il film si mantiene volutamente su un registro vicino alla commedia.

²⁰³ Sul cinema di Bolognini si veda P. M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro, 2008.

²⁰⁴ S. MICELI, *Musica per film*, cit., pp. 657-63.

parco della sua residenza a cavallo; in seguito compare in scena un uomo cieco che, spingendo un carro pieno di stracci e sacchi insanguinati, accompagna il proprio lavoro con il canto:

Dal più remoto esilio
Sull'ali del desio,
A te sovente rapido
Volava il pensier mio;
Come adorata vergine
Te vagheggiando il core,
L'esilio ed il dolore
Quasi sparian per me.

La cornice dell'intervento e la durata – si tratta di circa due minuti – non possono che segnalare l'estrema importanza all'interno della narrazione, fornendo fin da principio sia la caratterizzazione del personaggio, che l'atmosfera generale del film, in una sorta di *ouverture* che riassume e condensa parte dei temi che si dipaneranno successivamente; l'esilio a cui fanno riferimento i versi di Piave, tratti da *The two Foscari* di Byron, è infatti tanto quello dell'uomo, reso invalido durante una battaglia e di conseguenza inutile a se stesso e alla società²⁰⁵, quanto, più in generale, quello che aleggia intorno a tutte le figure della pellicola, primo fra tutti il ricco protagonista e i reduci del conflitto. La cavatina di Jacopo ritornerà inoltre anche in un secondo momento, allorché un militare italiano, per sfuggire ai propri obblighi bellici, si fingerà cieco, assumendo i tratti del personaggio che si era visto in apertura del film; nella fattispecie la citazione, limitata ai primi due versi, non fa che porre in risalto la finta specularità tra i due uomini. Vi è infine un ultimo momento tratto sempre da *I due foscari*, precisamente *Si lo sento Iddio mi chiama* intonata ancora una volta dal cieco all'interno di una cantina della casa di tolleranza in cui ha trovato rifugio, poco prima di avere un rapporto sessuale con l'anziana tenutaria, in cerca di un ultimo sussulto erotico; non ci soffermeremo su questo esempio che non si presta a raffinate letture interpretative, e si configura, per converso, come uno di quei richiami gratuiti alla tradizione operistica, usati per rimarcare, in una dialettica tra alto e basso, l'abbruttimento degradante della situazione. Ciò che invece preme sottolineare è che l'interesse per questo lavoro di Eriprando Visconti, è rivolto a un tipo di intervento operistico di livello interno che, seppur a un grado ancora superficiale e sempre in bilico

²⁰⁵ In diversi dialoghi del film viene fatto esplicito riferimento all'impossibilità dei mutilati di guerra di tornare a una vita normale e al proprio lavoro al termine del conflitto.

tra cattivo gusto e sfoggio di cultura musicale, evidenzia alcuni aspetti che si ritroveranno nei film che si prenderanno in esame in seguito: la capacità di interagire con la narrazione – lo scambio di identità rimarcato dalla cavatina di Jacopo –, il ruolo nel creare un’atmosfera generale della pellicola, a cui concorre la scelta felice di far eseguire il brano verdiano durante la prima sequenza, e infine la capacità di descrivere lo stato d’animo e l’interiorità del personaggio

Venendo a esempi più recenti, un interessante caso di studio per i molteplici richiami al teatro d’opera è offerto da *Ruggine* [2011] di Daniele Gaglianone, in cui attraverso lunghi flash-back, si ripercorre l’infanzia di tre bambini contrassegnata dai crimini di un pedofilo, in una desolata periferia alle porte di Torino tra gli anni Sessanta e Settanta. La figura dell’uomo, che svolge la professione di medico condotto della zona e che alla fine verrà ucciso da uno dei piccoli protagonisti, è a più riprese accostata al melodramma lirico ottocentesco, quasi a voler, almeno a una lettura più superficiale di carattere “ambientale”, rimarcare il solco culturale che lo separa dal resto degli abitanti, di cui gode di piena fiducia anche grazie al prestigio sociale dettato dal proprio lavoro. Ma c’è di più, infatti le citazioni operistiche non si limitano a distinguere culturalmente i vari personaggi, ma tratteggiano le devianze e le perversioni sessuali del carnefice, interpretato da Filippo Timi, come dimostra la sequenza in cui il medico scruta dalla finestra del proprio studio un capannello di bambini intenti a giocare nel cortile; dapprima si sente l’uomo emettere, con voce gutturale, alcuni suoni cavernosi e indistinguibili, una sorta di verso da orco, amplificato ancor di più da un gioco di echi prodotto con un’alterazione del sonoro; poi, a poco a poco, questi gemiti si trasformano in qualcosa che si avvicina alla melodia del sestetto *Chi mi frena in tal momento?*, II, 6 tratto dalla *Lucia di Lammermoor* resa perspicua dall’intonazione delle parole del primo verso (probabilmente senza questo “aiuto” lo spettatore difficilmente giungerebbe a identificare l’opera in questione). L’intervento è concluso in un arco temporale ristretto – si tratta di circa trenta secondi – ed è totalmente decontestualizzato rispetto all’originario donizettiano, secondo il classico canone dell’uso della citazione operista nel cinema; inoltre, a differenza di altri casi fin qui presi in considerazione, è pressoché privo delle proprie peculiarità musicali, in quanto alterate, distorte e soffocate dall’impasto vocale dettato dagli impulsi incontrollabili dell’uomo. Le parole dei versi di Cammarano, tuttavia, non sono dei semplici accessori o un salvagente per lo spettatore, ma, come si è già avuto modo di precisare, forniscono delle chiare ed inequivocabili traiettorie di lettura, partecipando attivamente alla costruzione

drammaturgica della sequenza; è fin troppo evidente, infatti, che *Chi mi frena in tal momento?* non ha nulla a che vedere con l'ira dell'Edgardo donizettiano ma è una domanda che il personaggio rivolge a se stesso e alle proprie pulsioni; e facendo ciò, contemporaneamente, pone un tassello fondamentale nella costruzione-descrizione della propria personalità e del proprio modo di agire, in quanto frammenti operistici risuoneranno ogniqualvolta il personaggio sarà colto dai propri efferati impulsi. Prima di procedere con l'analisi del secondo segmento narrativo in cui egli intona un'aria, è necessario fare un piccolo passo indietro a una sequenza che, anche a causa del sonoro poco nitido, potrebbe passare sottotraccia e invece ai fini del discorso risulta estremamente significativa. Si tratta del momento in cui il medico accompagna a casa in automobile una bambina, che diverrà a breve la sua prima vittima; dopo averla riconsegnata ai genitori, si reca in un autolavaggio e, durante la pulizia della vettura, accende l'autoradio e ascolta un quasi irriconoscibile, poiché coperto dai rumori, e brevissimo frammento di *Che farò senza Euridice?* la grande aria del contralto del terzo atto di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, in cui lo sposo si dispera per aver nuovamente perduto la propria amata²⁰⁶; è questo il primo ed inconsueto²⁰⁷ intervento operistico – livello interno da fonte sonora in scena – di tutto il film e sancisce inequivocabilmente il ruolo che il melodramma avrà all'interno della narrazione; al contrario di Orfeo, il cui canto è salvifico e capace di riportare in vita Euridice, sottraendola dagli inferi, in *Ruggine* vi è, al contrario, un costante e progressivo rovesciamento della prospettiva, laddove il risuonare della voce del protagonista diviene foriero di morte: «death is immanent in the operatic voice»²⁰⁸ afferma Michal Grover-Friedlander nel proprio testo sulle intersezioni tra opera e cinema, nel quale la studiosa getta le basi teoriche della propria indagine proprio a partire dalla rivisitazione del mito di Orfeo e Euridice e delle sue riletture contemporanee. È questo uno degli esempi filmici in cui ci sembra di poter affermare che la citazione operistica lavori nel pieno delle proprie potenzialità, ovvero non ponendosi in una posizione subalterna e ridondante rispetto alle immagini, ma anzi, offrendo sotterraneamente, e ciò che più conta discretamente, delle chiavi di lettura per squadernare il testo.

²⁰⁶ «Che farò senza Euridice! / Dove andrò senza il mio ben! / Euridice! Oh dio! rispondi, / io son pure il tuo fedel. / Euridice! Ah! non m'avanza / più soccorso, più speranza / né dal mondo, né dal ciel! / Che farò senza Euridice! / Dove andrò senza il mio ben!». Libretto composto da Raniero de' Calzabigi.

²⁰⁷ È l'unica presenza dell'opera di Gluck nel campione di film da noi preso in esame.

²⁰⁸ M. GROVER-FRIEDLANDER, *Vocal Apparition: The Attraction of Cinema to the Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 4.

Canto portatore di morte, dunque, e infatti altre note donizettiane verranno intonate dal medico in una sorta di estasi parossistica subito dopo aver ucciso e violentato la bambina che poco prima aveva riportato dai genitori: si tratta della celebre aria di Nemorino *Una furtiva lagrima*, *L'elisir d'amore*, II, 7, con cui l'uomo scandisce gli attimi successivi al delitto. La scena è ripresa con un lungo piano sequenza – circa due minuti e mezzo – in cui la macchina da presa rimane costantemente in posizione fissa, a voler scrutare la folle gestualità dell'assassino, che sembra recitare sulla ribalta di un palcoscenico teatrale, in una lugubre e privata messa in scena mentre stringe nella mano la cuffietta rossa della malcapitata.

I versi dell'aria accrescono, attraverso il tipico procedimento antifrastico che già si è avuto modo di osservare precedentemente, l'orrore della situazione:

Una furtiva lagrima
negli occhi suoi spuntò...
quelle festose giovani
invidiar sembrò...
Che più cercando io vo?
M'ama, lo vedo.
Un solo istante i palpiti
del suo bel cor sentir!...
Co' suoi sospir confondere
per poco i miei sospir!...
Cielo, si può morir;
di più non chiedo²⁰⁹.

Al sogno ad occhi aperti e ai desideri del tenore dell'opera di Donizetti che aspira ad essere amato da Adina, si contrappone il delirio dell'uomo che sfocia nella più completa esaltazione allorquando canta le parole «m'ama, lo vedo». La drammaticità della sequenza acquista inoltre uno spessore ancora più inquietante grazie al raffinato lavoro sul sonoro svolto da Gaglianone, che sopprime a poco a poco tutti i rumori ambientali, creando pertanto un irreale silenzio di sottofondo. Anche il canto, giunto ai versi finali, va affievolendosi mentre l'uomo volta le spalle alla cinepresa e percorre lentamente i pochi metri che lo separano dalla propria vettura e l'immagine si sfoca progressivamente, fino a rendere quasi indistinguibili i contorni. La voce umana, densa, pastosa e cavernosa, unitamente all'enfasi della gestualità, diviene quindi il vero nucleo drammatico attorno al quale è costruita la sequenza, anche mediante quel «potere, che

²⁰⁹ I versi del libretto sono composti da Felice Romani.

non possiede il suono strumentale [...] di occupare l'insieme dello spazio»²¹⁰, come ci ricorda Chion. Ritornando per un istante alle tesi di Claudia Gorbaman espresse in apertura di paragrafo, secondo la quale il canto di una canzone congelerebbe l'azione («*the action necessarily freezes for the duration of the song*»), nel caso specifico, ciò risulta ancora più marcato, anche grazie all'immobilità e al distacco della cinepresa.

Per completezza, si segnala infine un ultimo momento in cui ricompare *Una furtiva lacrima*, ovvero quando il medico rapisce un'altra ragazzina e, afferrandola violentemente per i capelli, le sussurra gli ultimi versi «cielo si può morir», a mo' di feroce avvertimento; sono pochissimi secondi di film su cui non ci soffermeremo oltre, in quanto, a parte evidenziare una coazione a ripetere da parte dell'uomo, non offrono spunti di riflessione differenti rispetto a quelli già enucleati fin qui.

Il film di Gaglianone, con la frattura e la discordanza prodotta tra l'intervento musicale e l'azione in scena, offre la possibilità per un breve intermezzo che esula dal teatro d'opera italiano; tale uscita dal tracciato pare inevitabile se si considera, da una parte la statura dei registi, e dall'altra i superlativi risultati estetici ed espressivi raggiunti. Il primo esempio ci è offerto da *La notte di San Lorenzo* [1982] dei fratelli Taviani, da sempre abituati a confrontarsi proficuamente con il melodramma lirico²¹¹. La sequenza in questione è una delle più intense di tutta la pellicola, che vede anche chiamate in causa diverse pagine del *Requiem* verdiano; si tratta dell'episodio successivo alla strage del Duomo di San Martino/San Miniato, in cui un gruppo di soldati tedeschi sta percorrendo una strada sterrata di campagna; essi stanno scortando l'autobus con all'interno i cadaveri e sono osservati da lontano da una famiglia scampata alla carneficina, raccolta in un vecchio casolare; uno dei giovani militari, all'improvviso, intona una delle pagine per baritono più struggenti e malinconiche del repertorio wagneriano, *O du, mein holder Abendstern*, da *Tannhäuser*, III, 2. Paolo Taviani, in una lunga intervista concessa insieme al fratello a Jean Gili, afferma:

au fond, en tournant ce premier plan de l'Allemand, nous sentions – et nous espérions également l'exprimer – le mystère, que nous avons toujours eu en face de nous, de cette âme allemande dont culturellement nous venons tous, Beethoven, Bach, Goethe, Marx... Cette horreur, ce mystère qu'il y a dans ce peuple. Ce jeune soldat vient probablement du massacre de la cathédrale et il chante désespérément un air de *Tannhäuser* avec ces notes mereveilleuses, aussi

²¹⁰ M. CHION, *Un'arte sonora, il cinema*, cit., p. 295.

²¹¹ Per un approfondimento si veda il paragrafo dedicato ai rapporti tra il teatro d'opera e la memoria.

belles qu'est monstrueuse la tragédie qu'il a laissée derrière. Nous sentions beaucoup cette chose; au fond nous ne l'avions jamais dite²¹².

La dolcezza dolente e sublime della linea vocale, prima ancora delle parole dei versi, stride in massimo grado con la barbarie appena perpetrata (“si stanno portando via anche i morti” afferma un personaggio), producendo quell’effetto *anempatico* ravvisato da Chion; lo studioso francese così definisce, infatti, l’uso dell’intervento musicale allorché questo si ponga in evidente contrasto con il piano visivo, secondo un modello che rinvia direttamente al teatro d’opera ottocentesco (Chion fa riferimento ad alcune pagine di *Rigoletto* e di *Carmen*) e che il cinema fa proprio in un rapporto di filiazione diretto²¹³.

I versi wagneriani completano il quadro:

O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt'ich immer dich so gern:
Vom Herzen, das sie nie verriet,
Grüße sie, wenn sie vorbei dir zieht,
Wenn sie entschwebt dem Tal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden!²¹⁴

Inizialmente questi vengono intonati solamente dal giovane soldato, la cui voce risuona in tutta la campagna addormentata nelle quiete estiva e immersa in un inesausto frinire di cicale che sembra allargare lo spazio e sospendere il tempo; in seguito l’intervento di livello interno slitta in livello esterno (vi è la compresenza di entrambi i piani) con l’orchestra che subentra a rinforzare il canto, aumentando il pathos della sequenza.

Il secondo esempio è invece tratto da *La caduta degli dei* [1969] di Luchino Visconti, in cui nuovamente viene chiamata in causa la musica wagneriana²¹⁵, segnatamente il *Liebestod* da *Tristan und Isolde*, III, 3, durante la notte dei lunghi coltelli²¹⁶. Il canto di

²¹² J. A. GILI, *Paolo e Vittorio Taviani. Entretien au plureil*, Lyon-Arles, Insitut Lumière/Actes Sud, 1993, pp. 103-4.

²¹³ M. CHION, *Un'arte sonora, il cinema*, cit., p. 200.

²¹⁴ «O tu, mia dolce stella della sera / io ti saluto sempre volentieri. / Tu da' a lei, del cuore che non l'ha mai tradita, / un bel saluto, quando ti passerà vicina, / quando si librerà in volo dalla valle terrestre / per diventare un angelo beato, là nel cielo». Traduzione italiana a cura di Quirino Principe.

²¹⁵ Il commento musicale, per volontà dei produttori Haggiag e Levy sollecitati a loro volta dal distributore della pellicola, fu affidato a Maurice Jarre, con estremo disappunto da parte di Visconti. Cfr. F. MANNINO, *Visconti e la musica*, cit., p. 43.

²¹⁶ Per una ricognizione più dettagliata sulle presenze del repertorio wagneriano in Luchino Visconti e sulle loro implicazioni si vedano: G. BIANCOROSSO, *Ludwig's Wagner and Visconti's Ludwig*, in J. JOE, S. GILMAN (a cura di), *Wagner and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and London, 2010, pp. 333-357; R. CALABRETTO, *Presenze wagneriane nel cinema europeo*, in S. MICELI, M. CAPRA (a cura di), *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 57-80.

morte di Isotta viene intonato da un gruppo di ufficiali nazisti ubriachi alle prime ore del giorno dopo una notte di baldoria e bevute, poco prima del massacro che li vedrà soccombere. L'estasi e trasfigurazione dell'eroina eponima perdono la loro eterea rarefazione, lordate dalla voce malferma ed ebbra del soldato, eppure è innegabile il fascino decadente²¹⁷ della sequenza, il sentimento della fine sprigionato sia dal contrasto tra le due situazioni, che dalla solitudine dell'ufficiale ripreso nell'alba plumbea al termine degli eccessi alcolici e omoerotici perdurati per l'intera nottata sulle parole di Isolde:

Wid das Auge
 hold er öffnet
 seht ihr's, Freunde?
 Säh't ihr's nicht!
 Immer lichter
 wie er leuchtet
 sternumstrahlet
 hoch sich hebt?
 Seht ihr's nicht?²¹⁸

Non c'è, al pari del *Tristan und Isolde*, un percorso di acquisizione di conoscenza²¹⁹, né tantomeno una salvezza tramite la morte, ma soltanto una prefigurazione della medesima, che porterà al rovinoso disfacimento di un mondo senza alcuna possibilità di redenzione («il film finisce», afferma lo stesso Visconti, «quando il nazismo comincia»²²⁰). Come nella sequenza di *Ossessione*, si può osservare lo spiccato gusto della messinscena viscontiana che procede per dissonanze, associando l'alto con il basso, il sublime con il lutulento, ed è proprio a partire da questi contrasti, da quest'uso della citazione con effetto *anempatico*, che germina il dramma.

Ritornando all'oggetto della nostra ricognizione, prima di passare all'esempio conclusivo ci si concentrerà, con un brusco salto di scala rispetto ai due film appena analizzati, su *Caterina va in città* [2003] di Paolo Virzì, campione interessante sotto

²¹⁷ ««Lei è un decadente?» mi chiede qualcuno fingendo stupore. Sì, sono un decadente. “Decadente”. Mi piace molto. Mi divertirebbe meno essere accusato di futurismo. [...] Sono legato al grande filone letterario tedesco che termina in Mann, e si ricollega a Goethe, a Schiller. *I Buddenbrook* è un romanzo che ho sempre avuto in testa [...] Che cosa hanno raggiunto i tedeschi in arte, letteratura, musica. La musica. Ascolto Wagner, Mahler, Mozart, Strauss, Beethoven, Verdi», dichiarazione di Luchino Visconti in A. DI SOVICO, *Io, Luchino Visconti. Confessioni e ricordi*, in «Il mondo», 8 gennaio 1976, p. 62.

²¹⁸ «Come l'occhio / incantevole egli apre / vedete, amici? / Forse non lo vedete? / Sempre più luminoso / come risplende, / raggianti quasi stella, / in alto si leva? / non lo vedete?»

²¹⁹ Su questo aspetto si veda il lungo e denso saggio di Mario Bortolotto: M. BORTOLOTTI, *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003, con particolare riferimento al capitolo *Periplo della notte*, pp. 283-311.

²²⁰ Dichiarazione riportata in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 484.

molteplici punti di vista: il primo per l'uso quasi esclusivo dei cori che, eccezion fatta per il *Va, pensiero*, non vengono impiegati così frequentemente nel cinema; il secondo invece per la transizione, la sovrapposizione e la coesistenza delle funzioni drammaturgiche primarie individuate da Miceli. Veniamo dunque alle presenze del repertorio operistico nel film, caratterizzato principalmente dal coro iniziale *Gli arredi festivi giù cadano infranti, Nabucco*, I, 1, che risuona in modi e circostanze differenti per tre volte nel corso della narrazione. La prima di queste è nella prima sezione del film, dopo che la famiglia di Caterina si è trasferita da un piccolo paese di provincia marchigiano, a Roma, per seguire le ambizioni letterarie del padre, uomo mediocre che condannerà l'intera famiglia a subire le proprie crisi depressive a causa delle proprie velleità frustrate. Durante la prima cena nella nuova e modesta abitazione, l'uomo rimbrotta saccettamente la moglie per gli errori d'italiano, sotto gli occhi allibiti della giovane protagonista che sull'apparizione del coro delle Vergini (*Peccammo!...Ma in cielo le nostre preghiere*) si ritira nella propria camera; dapprima l'intervento musicale sembra configurarsi come un classico commento di livello esterno, ma si trasforma rapidamente in una sorta di soggettiva sonora di Caterina, inquadrata con le cuffie alle orecchie, mentre si astrae da tutto il resto del mondo sulle note verdiane. La ragazza, con fare liberatorio, accompagna la musica con ampi gesti del corpo, come se stesse dirigendo il coro e l'orchestra, e si muove liberamente all'interno della propria stanza, in cui campeggiano i poster che ritraggono Giuseppe Verdi, Franz Schubert e Herbert von Karajan, numi tutelari dell'adolescenza della giovane, che la rendono fin da principio "diversa" dal resto dei futuri compagni di scuola (si tratta per lo più di figli viziati dell'alta borghesia romana, che Virzì dipinge, magari in modo un po' manicheo, ma al tempo stesso impietosamente). Caterina, sempre più avviluppata nel *Nabucco* e in preda a una vera e propria esaltazione, inizia a intonare i versi «Ottengan pietade, perdono al fallir... / Deh! l'empio non gridi, con baldo blasfema»: il canto e la voce, prima ancora del significato delle parole che saranno tuttavia fondamentali in un segmento successivo del film, sembrano per lei una vera e propria liberazione dal fardello e dai gangli familiari, nonché dalla tristezza per la separazione dal luogo dell'infanzia, come se, attraverso le note verdiane, riuscisse ad acquisire una sua vera identità e a strutturare la propria persona²²¹; la musica, come notato anche da Roberto

²²¹ Come osserva lo stesso Virzì, nel personaggio di Caterina e nel suo rapporto con la musica c'è qualcosa di autobiografico: «da ragazzino, ma già col vocione baritonale, cantavo in una sgangherata polifonica a Livorno (Inni sacri, ma anche il mozartiano *Ave Verum* e il *Nabucco* di Verdi). Può darsi che in quella specie di estasi sinfonica con la quale Caterina si stordisce, come per sfuggire alle sue pene, o

Calabretto, «è un vero e proprio bagno di redenzione che le permette di superare i momenti difficili»²²². A partire dal crescendo orchestrale sui versi *Non far che i tuoi figli divengano preda*, l'intervento musicale muta nuovamente registro e diviene un tipico commento esterno: ora Caterina, attraverso un'ellissi narrativa, si trova nell'autobus che la sta conducendo nella nuova scuola, mentre lei osserva tutto ciò che le sta attorno, dai monumenti alle persone, sentendosi intimamente estranea ed esclusa dalla vita della nuova città²²³.

La seconda apparizione del medesimo coro verdiano avviene nel momento della cocente delusione amorosa della ragazza, allorquando il “fidanzatino” Gianfilippo, subendo le pressioni materne che non accetta che il figlio esca con una persona di un ceto sociale così popolare, abbandona Caterina nel mezzo di una strada affollata, donandole qualche soldo per un taxi, che la ragazza – dignitosamente – rifiuta. Prima di entrare nel dettaglio della sequenza, è necessario sottolineare come una citazione operistica avesse già messo in luce la mediocrità del ragazzo; egli infatti sta accompagnando a casa in motorino Caterina dopo il loro primo incontro ad una festa tra adolescenti, in cui i due ragazzi erano entrati in contatto proprio grazie alla passione musicale. Fermo ad un semaforo, forse per pavoneggiarsi, Gianfilippo canticchia *Là ci darem la mano*, *Don Giovanni*, I, 9, la scena in cui l'impenitente libertino cerca di concupire Zerlina, sottraendola a Masetto²²⁴: non proprio una spontanea e accorata dichiarazione d'amore! Oltre alla scelta forse infelice del brano, il ragazzo sbaglia più volte a intonare la melodia, e confonde i versi di Da Ponte fino a scordarli completamente: ecco dunque che l'ambiguità del personaggio, travestita da implume ingenuità, è racchiusa in pochissimi secondi e affidata alla “potenza della citazione” che offre allo spettatore delle evidenti, ancorché camuffate, chiavi di lettura.

Dopo questo ritratto del giovane affidato alle efficacissime battute mozartiane errate, possiamo tornare alla sequenza in esame, interamente commentata dal coro verdiano, in una sovrapposizione dei livelli che si è già avuto modo di constatare nel precedente intervento; questa volta però i versi cantati da Caterina acquistano una forza ancor maggiore, fungendo da commento dell'intera vicenda e da cassa di risonanza ai sentimenti umiliati della ragazza, la quale intona i primi tre versi delle Vergini, «Gran

perlomeno renderle accettabili, ci sia qualcosa di autobiografico», F. BRUNO, P. VIRZÌ, *Caterina va in città*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 10.

²²² R. CALABRETTO, *Presenze verdiane nel cinema italiano del dopoguerra*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, cit., p. 103.

²²³ «Mi sento una donna invisibile, che non è per forza una brutta sensazione».

²²⁴ In sceneggiatura era previsto *Laudamus te, benedicimus te* dal *Gloria* della *Grande Messa in do minore* K 427 di Mozart.

Nume, che voli sull'ale dei venti, / che il folgor sprigioni dai nubi frementi, / Disperdi, distruggi d'Assiria le schiere». L'enfasi riversata sull'ultimo verso, mentre la macchina da presa ruota in un vorticoso movimento circolare attorno al corpo della giovane, ben sintetizza lo stato d'animo di Caterina e il suo desiderio "distruttivo" che è tuttavia contenuto dalla musica che, lo ripetiamo, è un'indispensabile impalcatura nella costruzione della sua personalità. Il prosieguo dell'intervento verdiano chiarisce un aspetto del primo intervento del coro a inizio del film: sui versi «Ottengan pietade, perdono al fallir», esattamente quelli che erano stati intonati molto tempo prima da Caterina, la cinepresa inquadra, mediante una semi soggettiva dell'adolescente, il padre in lacrime per il fallimento della propria vita e della proprie velleità artistiche. Ecco dunque che il brano operistico, non solo si pone a commento delle varie situazioni del film, ma rinserta altresì le maglie della narrazione e diviene un vero e proprio tessuto connettivo.

Vi è tuttavia un ulteriore quesito a cui si cercherà di fornire una risposta, ovvero quello relativo al perché il regista abbia deciso di avvalersi esclusivamente dei cori, scelta affatto inusuale nel panorama cinematografico nazionale. L'ultima sequenza di *Caterina va in città* ci pare possa essere illuminante in tal senso; la giovane è al mare con il proprio amico d'infanzia e mentre stanno giocando in acqua la voce-off della ragazza scandisce una sorta di apologo («al contrario dei pesci che con i loro occhi guardano solo di lato e delle mosche che invece guardano dappertutto, noi umani possiamo solo guardare avanti») sulle prime note di *Che interminabile andirivieni*, *Don Pasquale*, III, 3²²⁵. In un primo momento il commento è di livello esterno, ma dopo poche battute, attraverso uno stacco di montaggio, si configura come livello interno e la cinepresa inquadra il saggio finale degli allievi del Conservatorio di Santa Cecilia; la macchina da presa con un movimento a partire dalla platea si alza e si avvicina all'orchestra, per poi

²²⁵ Il *Don Pasquale* era già comparso, in una sorta di anticipazione narrativa, nel corso del film: Gianfilippo infatti aveva regalato a Caterina un cd dell'opera di Donizetti. Anche in questo caso è interessante segnalare le differenze che intercorrono con la sceneggiatura che prevedeva il quinto movimento *Lustig im Tempo und keck im Ausdruck* della *Terza sinfonia* di Gustav Mahler, che, sebbene con la sua «fisionomia ingenua» (Quirino Principe) rappresenti un momento distensivo dopo l'immersione notturna nietzschiana di *O Mensch! Gib Acht!*, avrebbe fatto assumere un'altra valenza e un diverso significato al finale del film. Lo stesso compositore boemo, secondo quanto riportato da Natalie Bauer-Lechner, così si esprime rispetto al movimento della propria sinfonia: «L'umorismo sarà compreso con più difficoltà, me l'ha confermato la reazione di un amico al quale ho eseguito l'opera. La "Notte" l'ha colpito molto, ma ha trovato il pezzo dell'"Angelo", che viene subito dopo, troppo leggero dopo tanta serietà, non capendo (come la maggioranza delle persone) che ho dovuto ricorrere all'umorismo per i contenuti più alti, impossibili da esprimere altrimenti», in N. BAUER-LECHNER, *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, Milano, il Saggiatore, 2011, p. 72. Sulla *Terza sinfonia* e più in generale sulle sinfonie mahleriane si veda Q. PRINCIPE, *Mahler. La musica tra Eros e Thanatos*, Milano, Bompiani, 2001, P. PETAZZI, *Le sinfonie di Mahler*, Venezia, Marsilio, 1998, T. W. ADORNO, *Mahler. Una fisiologica musicale*, Torino, Einaudi, 2005.

proseguire il proprio percorso andando a inquadrare il coro tra cui c'è anche Caterina e stringere, attraverso due dissolvenze incrociate, sempre più sul volto della giovane, che ancora una volta serra gli occhi nel canto, quasi fosse in trance e trasportata dalle note donizettiane.



P. Virzì, *Caterina va in città*, sequenza finale

Finalmente la protagonista ha trovato un luogo al mondo in cui stare, e in cui sentirsi pienamente accolta all'interno di un gruppo pur mantenendo ben salda la propria individualità, diversamente da quanto era accaduto con le compagne di scuola; la scelta dei cori sembra dunque essere dettata, non solo da esigenze di rispecchiamenti tra l'opera e la narrazione filmica, ma anche e soprattutto dal desiderio di Caterina di entrare a far parte di una collettività da cui era stata sradicata con l'arrivo nella capitale. Alla luce di ciò si impone una parziale rilettura degli interventi verdiani analizzati che, oltre a far emergere quanto detto precedentemente, mettono in luce proprio la ricerca della ragazza di una condivisione che può avvenire, suggerisce Virzì, solo attraverso la musica, sorta di *magister vitae*. Va inoltre sottolineato il cambio di registro finale²²⁶: dalla seriosità e dalla pesantezza strumentale del *Nabucco* si passa alla leggerezza del *dramma buffo* di Gaetano Donizetti, a cui il narratore sembra delegare la propria voce come commento conclusivo del film, una specie di secondo apologo agrodolce dopo quello espresso dalla protagonista nella sequenza precedente, a sancire definitivamente che *la commedia è finita*, perché in fondo di commedia buffa si è trattato, nonostante tutto:

Che interminabile andirivieni!
Tin tin di qua, ton ton di là
in pace un attimo mai non si sta
Ma...casa buona, montata in grande,
si spende e spande, v'è da scialar.

I versi di Giovanni Ruffini, sebbene riferiti alle lamentele dei servi e al trambusto all'interno della casa del vecchio Don Pasquale che sta per cadere definitivamente nella

²²⁶ Un caso per certi versi analogo a quello di *A Bigger Splash*, segnalato nel paragrafo precedente.

trappola di Norina, ben descrivono la confusione della vita di Caterina, sbalzata *di qua e di là* per tutto il corso del film, ma che infine ha trovato un proprio centro, forse²²⁷.

L'esempio di Paolo Virzì ha dunque rivelato alcuni livelli di complessità che la citazione del teatro d'opera sotto forma di canto di un personaggio apporta al testo filmico: su un piano formale si è visto, sulla scia dell'esempio di *La notte di San Lorenzo* e come si constaterà in *Viva la libertà*, la compresenza di più funzioni drammaturgiche primarie (livello interno-soggettiva sonora/livello esterno); da un punto di vista narrativo si è avuto modo di constatare il legame che la citazione intesse con diversi momenti del film (le parole non casuali *Ottegan pietade, perdono al fallir* del primo intervento del coro *Gli arredi festivi*) e la capacità di offrire delle chiavi di lettura con largo anticipo rispetto allo svolgimento dei fatti (l'uso di *Don Giovanni*); infine, elemento ancor più significativo, la forma musicale prescelta non è affatto neutra, ma anzi partecipa attivamente alla costruzione del senso.

Giunti al termine di questa prima parte del percorso, ci soffermeremo ora sull'ultimo esempio, *Viva la libertà*, in cui la forma di citazione operistica presa in esame contribuisce non poco a determinare la lettura dell'intera opera. Il film è tratto dal romanzo *Il trono vuoto* scritto dallo stesso Roberto Andò, che presenta numerosissimi riferimenti musicali, da cui traspare un evidente interesse e una non scontata conoscenza musicale da parte del regista, come dimostrano i seguenti passi relativi alla ciclo liederistico schubertiano *Die Winterreise*²²⁸ tratti dal ventesimo capitolo:

si abbandonò all'ascolto per il tracciato brevissimo della registrazione, che constatò esser stata troncata, in modo brusco, da persona evidentemente incompetente, nel bel mezzo di una sublime chiusura in re minore [...]

Il testo poetico è abbastanza chiaro, il messaggio di disperazione di uno che, letteralmente, non ha più speranza [...] Un deluso, direi un depresso. Una figura della malinconia. Scegliendo la forma del Lied, il musicista vuole dirci che la vita è sempre altrove, il Lied è il canto del perenne esilio dell'anima²²⁹.

²²⁷ La nostra lettura si discosta da quella offerta dal regista il quale scrive: «il “Coro dei servi” dal *Don Pasquale* di Donizetti, laddove i sottoposti si lamentano allegramente dei capricci dei potenti, contribuiscono a conferire a questo piccolo dramma personale e familiare una tonalità di tragedia civile e collettiva», in F. BRUNI, P. VIRZÌ, *Caterina va in città*, cit., p. 11.

²²⁸ Si tenga presente che lo stesso Roberto Andò ha curato una versione scenica del ciclo di Franz Schubert, allestita all'interno del *72esimo Maggio Musicale Fiorentino*, con il tenore Ian Bostridge e il pianista Julius Drake, entrambi citati nel romanzo *Il trono vuoto*. Inizialmente lo spettacolo, fortemente voluto da Luciano Berio, era stato pensato per l'Accademia di Santa Cecilia. L'ultimo brano della *Winterreise*, *Der Leiermann*, compare inoltre nell'ultimo film del regista siciliano, *Le confessioni* [2016], a segnalare una volta di più l'estrema importanza che il regista accorda a questa tarda composizione del genio viennese.

²²⁹ R. ANDÒ, *Il trono vuoto*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 106-8.

Schubert sarà inoltre uno dei fili conduttori di tutto il romanzo con un doppio richiamo a un non precisato *Improvviso*²³⁰ (sullo schermo diventerà l'*Andantino* della *Sonata in La maggiore* D 959), eseguito da Giovanni Ernani. A differenza del film, il libro non fa quasi mai accenno al teatro d'opera, che invece puntella interamente la narrazione cinematografica fin dal prologo²³¹, dove risuona a livello esterno parte della *Sinfonia de La forza del destino* (bb. 9-66)²³², mentre fa il suo ingresso in scena Enrico Oliveri, segretario del maggior partito di opposizione italiano in netto calo di consensi e popolarità, accompagnato da alcuni fedelissimi collaboratori. Il celebre e assai riconoscibile tema intonato dai violini e dai violoncelli, con il suo ritmo in levare, fa da perfetto contrappunto all'incedere dei tre che si apprestano a raggiungere la sala della conferenza stampa, e viene fin da principio associato all'uomo politico.



G. Verdi, *La forza del destino*, *Sinfonia*, bb. 9-13

Segue poi la serie di accordi di mi minore affidati agli ottoni (bb. 43-50) – i medesimi dell'apertura dell'opera verdiana escluse da Andò all'inizio del commento musicale – allorché compare in vividi caratteri rossi il titolo del film, quasi un sinistro ammonimento di un destino incombente.

A questo primo intervento che, al pari del teatro musicale funge da vera e propria *ouverture* di tutta la vicenda con il dispiegamento dei temi principali che verranno ripresi successivamente, seguiranno altri sei momenti tratti dalla *Sinfonia de La forza del destino*, tre dei quali di livello interno, su cui ci si concentrerà maggiormente per comprendere come questo tipo di intervento non sia un semplice accessorio esornativo, ma divenga fondamentale per chiarire o rendere manifesti alcuni punti del film.

²³⁰ *Ivi*, p. 60 e p. 165.

²³¹ Tracce operistiche potrebbero essere rinvenute già nel titolo, esplicita citazione mozartiana, *Don Giovanni*, I, 20. «È aperto a tutti quanti, / Viva la libertà!». Durante una conversazione, Marco Olivieri, autore di una monografia su Andò e persona vicina al regista, ci ha detto che, nelle intenzioni iniziali il brano intonato da Danielle e Oliveri in automobile sarebbe dovuto essere un momento del *Don Giovanni* e non *Bocca di Rosa* di Fabrizio De André, come compare nel film. Purtroppo non c'è stato modo di confermare l'informazione, né capire a quale brano dell'opera avesse pensato Andò. Per quanto riguarda esplicite citazioni operistiche nei titoli dei film si veda, a titolo esemplificativo, la pellicola di Vittorio Caprioli *Parigi o cara* [1962], oppure i recenti *Va' pensiero* (Dagmawi Ymer, 2013) e *Bella e perduta* (Pietro Marcello, 2015).

²³² Senza averne la certezza, ci lasciamo guidare da una suggestione secondo la quale l'opera verdiana potrebbe rappresentare un omaggio indiretto a Fellini, di cui Andò era stato assistente durante le riprese di *E la nave va* [1982]. Il film del regista romagnolo è infatti ricco di riferimenti a *La forza del destino*, e inoltre lo stesso Fellini è citato direttamente all'interno di *Viva la libertà*, cfr. cap. 2.4.

Veniamo dunque alla seconda apparizione della *Sinfonia* verdiana; Enrico Oliveri, per separarsi da tutto ciò che gli sta intorno, è fuggito in Francia senza lasciare tracce di sé, né alla moglie, né all'assistente Bottini; quest'ultimo, preoccupato dalle imminenti elezioni e dall'ingiustificabile vuoto lasciato dal proprio capo, decide di "sostituire" il segretario del partito con il fratello gemello, Giovanni Ernani²³³, filosofo, da poco dimesso da una clinica psichiatrica. La prima apparizione pubblica del nuovo leader della sinistra avviene sulle note verdiane, mentre la scorta lo attende sotto casa; dapprima l'uomo esce dall'abitazione sulle battute 132-138 (sezione F, *Andante*), in seguito, appena varcato il portone di ingresso, inforca gli occhiali, accessorio tipico del gemello, e nel momento in cui alza lo sguardo verso le guardie del corpo che lo stanno attendendo – e che lo apostrofano con un "bentornato" non accorgendosi evidentemente del cambio di persona –, principia l'assolo di clarinetto dell'*Allegro brillante*, accompagnato dagli arpeggi delle arpe .

The image shows a musical score for a clarinet solo. The title is "G Allegro brillante". The instrument is labeled "Cl. La". The tempo is "Allegro brillante". The dynamics are "p" (piano) and "espress. cantabile". The score is in G major and 4/4 time. The clarinet part has a melodic line with a fermata. The piano accompaniment (A.I.) has arpeggiated chords in the right hand and a bass line in the left hand.

G. Verdi, *La forza del destino*, *Sinfonia*, bb. 139-142

A differenza dell'incalzante e minaccioso mi minore del primo intervento che ha caratterizzato l'ingresso in scena di Enrico, qui si assiste a una netta variazione dell'atmosfera musicale attraverso: a) il passaggio a una tonalità maggiore (mi maggiore); b) il cambiamento del tempo, da 3/8 a 4/4; c) una linea melodica di estrema liricità e il timbro morbido e pastoso dello strumento solista, un clarinetto in La. Come sottolinea Budden, nell'opera verdiana «il tema è associato a Leonora e apparirà in forma appena alterata nel corso del suo duetto con il Padre Guardiano a significare la riconquista della pace di spirito»²³⁴; benché distante dalla drammaturgia del compositore di Busseto, anche nel film sembra che aleggi questa medesima pace, nonché una certa speranza e un'apertura, rimarcata dalla frase musicale, per un possibile rinnovamento.

²³³ Ancora evidenti allusioni verdiane nel nome dell'uomo.

²³⁴ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 2., cit., p. 474.

I due interventi di livello esterno, si configurano dunque come due temi differenti (seppure, particolare non irrilevante, estrapolati dalla medesima *Sinfonia*) che concorrono a tratteggiare ed evidenziare le differenti personalità dei gemelli: l'uno depresso e smarrito dopo il crollo dei consensi, e «assoggettato a una sorta di congelamento delle emozioni, quasi abitato da una paralisi emozionale, espressa anche dalla compostezza misurata del corpo», come giustamente scrive Rosamaria Salvatore²³⁵; l'altro, al contrario, «dentro la vita, [...] nel movimento della vita»²³⁶, nonostante il lungo internamento. Fin qui tutto appare chiaro e in un certo qual modo schematico, ma, non appena sale in automobile, Ernani incomincia a canticchiare il tema iniziale della *Sinfonia* verdiana, appropriandosi dello stesso motivo che aveva caratterizzato – almeno per lo spettatore – il fratello in apertura del film; ecco allora che anche attraverso la musica il piano di lettura si complica, e i confini tra i due uomini non appaiono più così marcati, come invece era sembrato, somiglianza fisica a parte, fino a qualche secondo prima: la specularità tra i fratelli non è solo appannaggio delle immagini (chiare ed evidenti), ma è messa in luce anche dalla musica, che agisce in maniera più discreta.

Lo stesso Ernani, in una delle sequenze successive, spiazzerà i dirigenti del partito, allorquando, durante una riunione, questi lo incalzano sulla scelta degli alleati politici per le elezioni, e il filosofo risponderà a proprio modo, ovvero intonando ancora una volta la piccola cellula verdiana, lasciando i presenti interdetti e costernati²³⁷. Nel romanzo, la citazione operistica è diversa, Bizet in luogo di Verdi, sebbene, come nel caso dell'*Improvviso* di Schubert non sia specificato il brano:

il professore iniziò a fischiare un motivetto che a poco a poco si rivelò essere una celebre aria della *Carmen* di Bizet. Poi si alzò in piedi, seguito dallo sguardo perplesso dei componenti del direttivo²³⁸.

Veniamo infine alla sequenza conclusiva di *Viva la libertà*; dopo aver inaspettatamente rianimato le sorti del partito, grazie soprattutto alla capacità di risvegliare i cuori della

²³⁵ R. SALVATORE, *C'è una parola che mi è particolarmente cara: passione*, in «Attualità lacaniana», n. 18, 2014, pp. 193-4.

²³⁶ *Ivi*, p. 194.

²³⁷ Per completare l'opera di spiazzamento Giovanni Ernani se ne andrà di lì a poco citando i versi di un *haiku*: «È primavera! Sottili veli di nebbia / circondano anche la montagna senza nome. / È la mia / questa figura di spalle/ che se ne va nella pioggia?».

²³⁸ R. ANDÒ, *Il trono vuoto*, cit. p. 73. È questo per altro l'unico momento in tutto il romanzo in cui vi è la presenza del teatro d'opera.

gente attraverso la passione²³⁹, Ernani scompare misteriosamente durante una gita al mare, così come aveva fatto all'interno dello studio del Presidente della Repubblica; Enrico, invece, terminata la propria parentesi francese, è tornato a Roma e siede nuovamente nella poltrona all'interno dello studio casalingo. Giunge Bottini, l'assistente, e sulle prime, udendo le note iniziali dell'*Andantino* di Schubert è convinto che si tratti di Ernani; quando l'uomo si volta intuisce subitamente di trovarsi al cospetto del segretario del partito, sempre più somigliante al gemello scomparso: stessi capelli incanutiti e mancanza degli occhiali. Oliveri, chiamando in causa Pascal, rimprovera il proprio collaboratore per aver scommesso su un pazzo, e poi lo congeda. Bottini, tuttavia, prima di lasciare l'abitazione rimane irretito da ciò che sta cantando Enrico: il tema iniziale della *Sinfonia de La forza del destino*. La macchina da presa si sofferma ancora per qualche istante sul volto del segretario, dimidiato: la parte sinistra in ombra, quella destra illuminata. A poco a poco la sua bocca si increspa e infine prorompe in una risata grottesca, la medesima che aveva caratterizzato Giovanni per tutto il corso del film. A questo punto subentra il commento sonoro di livello esterno, con il settimo momento tratto dall'opera verdiana, che, al pari del primo, ha inizio a partire dalla nona battuta, sancendo così non solo una precisa specularità tra gli interventi operistici, ma anche – e di conseguenza – la specularità tra i due uomini. La musica prosegue durante tutti i titoli di coda, e qui avviene un fatto singolare e perturbante, ovvero si sente un'ennesima volta canticchiare il tema de *La forza del destino*, solo che, a differenza degli interventi precedenti, non è possibile visualizzare la fonte, e pertanto risulta impossibile stabilire se la voce sia di Enrico o di Giovanni: ecco dunque che attraverso la citazione del teatro d'opera si è creata quella messa in doppio – tanto cara al cinema di Andò –, e la fusione totale tra i due uomini, uno dei temi, forse il principale, che serpeggiano all'interno del film²⁴⁰. Con ciò non si intende affermare che l'elemento musicale sia l'unico ad attivare questo tipo di lettura, ma semplicemente che anch'esso, al pari delle immagini e dei dialoghi, contribuisce in misura determinante, ancorché discreta, alla costruzione generale del significato. L'uso del teatro d'opera in *Viva la libertà* si discosta dagli esempi analizzati nel corso del paragrafo e anche dall'impiego fattone da Andò stesso in film precedenti²⁴¹, in quanto è privo del sostegno

²³⁹ Per un'analisi più approfondita si rimanda nuovamente al saggio di R. SALVATORE, *C'è una parola che mi è particolarmente cara: passione*, cit., pp. 191-200.

²⁴⁰ M. OLIVIERI, *La memoria degli altri*, Torino, Kaplan, 2013, pp. 99-105.

²⁴¹ Si pensi per esempio alla lunga sequenza di *Viaggio segreto* [2006] in cui risuona l'aria di Pamina *Ach, ich fühls*, da *Die Zauberföte*, II, 17, dapprima come livello interno, poi come livello esterno che

della parola intonata e di conseguenza di una traiettoria interpretativa già marcatamente orientata. Il regista siciliano non pare interessato a istituire dei parallelismi tra le complicate vicende del libretto e quelle del film, ma si serve della pagina verdiana dapprima per estrapolare due temi distinti e molto differenti, sia sul piano melodico che su quello ritmico, con cui connotare i protagonisti, lasciando già intravedere la coesistenza della duplicità all'interno di una struttura unitaria: essi infatti fanno parte della medesima porzione operistica. In seguito scompagina letteralmente le carte, sovrapponendo le voci, fino a fonderle definitivamente. In tal modo le note de *La forza del destino*, private delle loro sedimentazioni storico-culturali, divengono parte integrante ed essenziale dell'architettura audiovisiva, non limitandosi a una funzione descrittiva o di commento, in un fitto dialogo tra il livello interno e quello esterno.

Al termine di questa sezione del paragrafo si sono potuti scorgere i diversi usi del teatro d'opera sotto forma di canto dei personaggi: da un piano più superficiale in cui la citazione ha la funzione di descrivere un ambiente (Bevilacqua), si è passati alla caratterizzazione di un personaggio e della sua interiorità; procedendo per gradi di complessità si è visto come la citazione intrattenga differenti rapporti con gli aspetti diegetici: da quelli più manifesti, come le sottolineature di determinati snodi narrativi (Luchetti, Eriprando Visconti), a quelli più articolati, in cui il richiamo operistico agisce sia sul tessuto narrativo (per concordanza o, al contrario, per contrasto: l'effetto anempatico), che sulla struttura stessa della messa in scena cinematografica. È evidente che gli aspetti appena descritti non vadano intesi separatamente, poiché in alcuni casi, i più riusciti, è frequente assistere a fenomeni di coesistenza: l'esempio preclaro e anticipatore è quello di *Ossessione*, in cui, vi è sì l'importantissima, almeno da un punto di vista storico, descrizione di un ambiente grazie alle esibizioni canore, ma quest'ultime al contempo intessono dei profondi legami con le vicende narrate, e – come si è avuto modo di esplicitare – l'influenza della drammaturgia verdiana è vividamente tangibile nell'organizzazione della sequenza²⁴².

L'estrema diffusione della tradizione operistica ottocentesca nel cinema del dopoguerra è testimoniata anche dal largo uso che ne viene fatto nella cosiddetta

funge sia da collante (simile in ciò a quanto notato nelle pagine precedenti rispetto al film di Francesca Comencini *A casa nostra*) che da commento dolente alle vicende narrate.

²⁴² Tali proficue contaminazioni si ritrovano in tutto il cinema di Visconti; si segnala in particolar modo, proprio per la mancanza di citazioni dirette, l'epilogo di *Rocco e i suoi fratelli* [1960] con le perspicue influenze drammaturgiche del finale di *Carmen* di Bizet.

commedia all'italiana, che, ovviamente, non si lascia sfuggire la possibilità di sfruttare la grande popolarità di cui gode il melodramma per suscitare una risata, procedendo molto spesso in modo antifrastico, come si è notato nel richiamo a *Il barbiere di Siviglia* in *Il dramma della gelosia*. E proprio il film di esordio di Ettore Scola, *Se permettete parliamo di donne* [1964], è un ottimo viatico per analizzare come questo genere cinematografico così diffuso tra gli anni Sessanta e Settanta si sia servito a più riprese della citazione operistica sotto forma di canto dei personaggi. La pellicola in questione è composta da otto episodi, e uno di questi è aperto da Vittorio Gasmann che, addossato a un muro di cinta di un cortile di una prigione, dispiega tutte le proprie “qualità” vocali lanciandosi in una performance di *Vissi d'arte, vissi d'amore Tosca*, II, con una forte inflessione romanesca nella pronuncia. Al secondo verso, «e non feci mai male ad anima viva», un compagno di cella, esacerbato dalle continue esibizioni dell'uomo, lo apostrofa dicendogli “e allora perché ti hanno dato sette anni?”. Il galeotto non sembra preoccuparsi delle rimostranze e continua imperterrito a cantare, fintantoché ai versi «perché, perché, Signore», nel momento di massimo trasporto, gli viene scagliato uno straccio in faccia per interromperlo. Nonostante l'irrecusabile efficacia e la sapida piacevolezza, la breve sequenza rimane tuttavia circoscritta all'interno del perimetro della semplice scenetta, del rapido *sketch* da consumare nell'immediato, in attesa di altre trovate comiche. Il richiamo all'opera pucciniana si riduce a bozzetto e caricatura per mettere alla berlina le smargiassate di un personaggio che successivamente verrà pesantemente gabbato dalla moglie, senza che ciò attivi alcun tipo di lettura intertestuale. Scrive, al solito acutamente, Maurizio Grande a proposito della caricatura nella commedia all'italiana:

questi eroi antiepici venivano accostati e “restituiti” al pubblico, al *loro* pubblico, nella maniera tangibile dell’“eccesso” comico della caricatura e del bozzetto feroce e spietato, nella maniera concreta di una farsa deformante che si accollava la responsabilità di amministrare il costume e l'immagine da offrire al pubblico; rendendo inoffensivi quei tic e quelle piccole meschinerie, l'impotenza di fondo che restava scoperta in quei personaggi detronizzati dalla *distanza negata* di una scena e di uno schermo non più impiegati in maniera “epica”. Così la macchietta e la caricatura assolvevano non solo quella funzione di accostamento alla realtà contemporanea segnalata da Bachtin, ma promuovevano una accettazione inoffensiva, non-traumatica, della stessa realtà, presentandola in maniera deformata eppure più vicina alla “vita vera”. La

caricatura, in altre parole, assolveva a quella funzione di *piacere* dato dal *confronto* fra la realtà e la sua deformazione nella somiglianza²⁴³.

Nel corso del film, appena rientrato in casa grazie a un permesso straordinario, l'uomo si abbandonerà nuovamente alla propria passione per il canto e per l'opera, questa volta calandosi nella parte di *Rigoletto* e annunciando ai presenti *Vendetta, tremenda vendetta*, la stessa che qualche anno più tardi griderà l'accollita di goliardi in *Amici miei – atto II* [1982] allo strozzino che aveva truffato il loro compagno Raffaello Mascetti, nobile decaduto, e poverissimo. Ed è proprio un brano di *Rigoletto, Bella figlia dell'amor* che fa da sottofondo alle «zingarate» del gruppo in *Amici miei* [1975], nella celeberrima sequenza in cui i quattro sono all'interno di un'autovettura e allietano il loro viaggio cantando il quartetto verdiano, con tanto di accompagnamento dei bassi. Parimenti a Scola, anche Monicelli – che, lo ricordiamo, è stato tra gli sceneggiatori del *Giuseppe Verdi* [1953] di Raffaele Matarazzo, nonché autore del biopic *Rossini! Rossini!* [1991]²⁴⁴ – si serve del teatro musicale decontestualizzandolo completamente, e privandolo di qualsivoglia riferimento drammaturgico all'opera originaria; ciò che più conta è la perspicua riconoscibilità del brano citato, e infatti in questo genere di film vengono prescelti i momenti più celebri della tradizione operistica, quelli entrati a far parte di un patrimonio e bagaglio culturale collettivo.

L'uso ironico della citazione melodrammatica non è appannaggio esclusivo della commedia all'italiana, ma lo si ritrova in anni molto recenti in due film estremamente diversi tra loro: *È stato il figlio* [2012] di Daniele Ciprì, e *Liberate i pesci* [2000] di Cristina Comencini. Nel primo, con le classiche tinte grottesche che caratterizzano i film del regista siciliano, è inquadrato un usuraio melomane che, dopo aver concesso l'ennesimo prestito al protagonista, si affaccia alla finestra e, rivolgendosi direttamente allo spettatore, intona gli ultimi versi dell'aria di Basilio *La calunnia è un venticello* I, 8, da *Il barbiere di Siviglia* («E il meschino calunniato, / avvilito, calpestato»). Al pari dei casi descritti, anche qui il tutto è conchiuso in pochissimi secondi e non interagisce con il resto della narrazione, limitandosi a produrre un effetto comico straniante.

Nel secondo, invece, il teatro d'opera permea più diffusamente la pellicola, rimanendo tuttavia sempre su un livello superficiale; il film infatti si apre durante le prove del duetto finale di *Aida* che dovrà essere rappresentata di lì a poco in un paesino pugliese

²⁴³ M. GRANDE, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 108.

²⁴⁴ Per un'analisi del film si rimanda a R. SCOGNAMIGLIO, *Considerazioni sul film biografico*, in R. GIULIANI (a cura di), *La musica nel cinema e nella televisione*, cit., p.75.

da una compagnia russa; tale recita in realtà è stata organizzata da un boss della malavita locale, non tanto per una passione verso il bel canto, quanto piuttosto per far giungere, insieme alle scenografie, una partita di droga dall'est. Il malvivente tuttavia non può resistere alle esibizioni canore della propria amante²⁴⁵, e quindi *Sempre libera degg'io* funge da preambolo ai convegni amorosi, e *Amami Alfredo*, berciata dalla donna, diviene un potente elisir per risvegliare – in tutti i sensi – il capoclan dal coma. Non ci soffermeremo oltre su questi esempi – per altro non sempre di specchiata eleganza –, poiché l'uso del momento operistico ricalca grossomodo i modelli che già si sono scorti nelle pellicole di Scola e Monicelli. Il film della Comencini consente però di dischiudere un'altra forma di richiamo, ovvero quella che si concretizza all'interno dei dialoghi tra i personaggi; in *Liberate i pesci* la rozzezza del mafioso è sottolineata non solo attraverso i ripetuti errori grammaticali e sintattici, ma anche dai periclitanti sfoggi di cultura musicale, come dimostra questa battuta riferita ad Aida: “ma come, non muore di tisi? Ma ce sta una che muore di tisi?”.

Un uso estremamente riuscito e intelligente di questa forma di citazione lo si ritrova in un film che già si è analizzato nel paragrafo introduttivo, *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, in cui il primo dialogo tra Mimì e Fiore è contrassegnato da un evidente riferimento a un duetto di *La bohème*: quando la donna chiede all'uomo come si chiami, questo risponde “Mardocheo Carmelo, però gli amici mi chiamano Mimì”, e Fiore, non potendo contenere la sorpresa e l'ilarità, controbatte “Allora dovresti chiamarti Lucia”²⁴⁶. L'intento della Wertmüller non è volto a parodiare l'opera pucciniana, quanto a creare, attraverso un malinteso dettato dall'ignoranza dell'uomo, un gioco di fraintendimenti tipico della commedia: Mimì infatti, non cogliendo la citazione, si picca per veder vilipesa e sbertucciata la propria virilità siciliana. Lo stereotipo, che sulle prime potrebbe apparire frusto e scontato, viene dunque mitigato da un sapiente uso in fase di sceneggiatura del teatro d'opera che si insinua nel film, non solo come fatto precipuamente musicale o come allusione a istanze narrative, ma come materiale grezzo, vero e proprio strumento di lavoro con cui edificare la struttura portante della pellicola.

Prima di concludere definitivamente questa sezione vi è un ultimo punto da lambire, ovvero il *pastiche* linguistico ottenuto mediante la parodia della librettistica

²⁴⁵ Il canto come attivatore del desiderio si ritrova anche nella commedia di Ricky Tognazzi, *Tutta colpa della musica* [2011], in cui la scintilla amorosa tra i due protagonisti scocca sulle note de *I puritani* e di *La bohème*.

²⁴⁶ «Mi chiamano Mimì, / ma il mio nome è Lucia», *La bohème*, I.

ottocentesca, la forma meno frequente in cui il teatro d'opera si manifesta all'interno del cinema e riservato alle sole commedie, come è facile intuire. Gerard Genette ci ricorda che, a differenza della parodia che procede per trasformazione testuale, il pastiche satirico, al contrario, lo fa per imitazione stilistica²⁴⁷. Non siamo certi che nei due casi che si porteranno all'attenzione vi sia qualche intento satirico da parte degli autori, ovvero quello che lo studioso francese descrive come una «funzione critica (“autori poco approvati”) o ridicolizzante»²⁴⁸, tuttavia è innegabile l'influenza dello stile melodrammatico del XIX secolo.

Un esempio sintomatico di tale uso del teatro musicale è un film poco noto, e sicuramente tra i meno riusciti di Mario Monicelli, *Casanova '70* [1962] in cui sono narrate le imprese erotiche di un novello Casanova, vestito nei panni di un funzionario della NATO e interpretato da Marcello Mastroianni. Al di là di una citazione vera e propria di *Sempre libera degg'io*, intonata da una donna su una piccola imbarcazione – guarda caso prima di abbandonarsi ai piaceri sensuali secondo un vieto cliché che, come si visto, perdura tuttora nella cinematografia contemporanea –, si vorrebbe rivolgere l'attenzione sull'eloquio di uno dei personaggi del film; tra gli “oggetti” dell'inesausta bramosia del libertino che affollano la pellicola figura una ricca signora straniera, slava per la precisione, che afferma di aver appreso la lingua italiana attraverso l'ascolto dell'opera lirica; ecco allora che il linguaggio della donna diviene il pretesto per una parodia della librettistica ottocentesca: abbondano gli avverbi “ognor” e “ giammai”, così come frasi del tipo: “Amami, chi sei tu che mi tieni avvinta? Un condottiero audace”, “Trascorsi questo tempo nel dolore e nella prece e il rimorso fa veritiero il mio dire”, “Tutto mi rinserrò in questa cruda dimora”, “Disdetta e ora tremo per te”. Come si può evincere dalle frasi riportate, questa forma di richiamo al teatro d'opera si attesta solamente su un piano stilistico, e non interferisce affatto con gli aspetti drammaturgici. Un esempio analogo, ma di certo meno evidente e più sfumato, lo si può ritrovare anche in *Il dramma della gelosia*, film che occhieggia a più riprese al melodramma, non tanto per il richiamo diretto a *Il barbiere di Siviglia*, quanto per la recitazione della protagonista femminile, interpretata da Monica Vitti, costantemente sopra le righe e votata all'eccesso: di passioni, di dolori e, immancabilmente, di svenimenti. Sintomatica in tal senso è la sequenza in cui la donna dichiara il proprio amore a Giancarlo Giannini, moribondo sul letto d'ospedale, con tutto il catalogo di situazioni del caso: dalla

²⁴⁷ G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 29.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 24.

richiesta di perdono, alla promessa di amore eterno, passando per l'abbandono di tutte le ricchezze per seguire l'uomo della propria vita, in cui si percepiscono in filigrana le parole di Peter Brooks, allorché lo studioso afferma che nel melodramma «la vita tende a gesti e affermazioni sempre più concentrati e intensamente espressivi»²⁴⁹. Anche la messa in scena di Scola concorre a istituire questa atmosfera melodrammatica, con la macchina da presa addossata ai corpi, come se questi stessero recitando sulla ribalta di un teatro. A ciò, e veniamo al punto del paragrafo, si aggiungono le parole della donna, in un *pastiche* linguistico altamente inventivo e ribollente, dove le auliche “pietose bugie” si mescolano all'inflessione fortemente romanesca e popolare, nonché alle imprecazioni vernacolari, che qui omettiamo; è questo il tratto distintivo dell'eloquio del personaggio volto a creare un costante contrasto tra un registro elevato – e che si richiama a una tradizione del XIX secolo – ed uno basso-popolare.

Per concludere, si è visto dunque, nonostante la veloce panoramica finale, come il genere della commedia si serva a più riprese di questa particolare forma di citazione operistica, che, sfruttando un substrato culturale condiviso con lo spettatore, risulta essere una delle più congeniali sia per costruire delle efficaci gag, sia al tempo stesso per caratterizzare buffonescamente i personaggi.

²⁴⁹ P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Partiche, 1985, p. 19.

2.2.3 Spazi del teatro in scena

Dopo aver indagato le prime due forme in cui si manifesta la citazione operistica di livello interno – le fonti sonore in scena e il canto o la battuta di un personaggio – non resta che concentrare l’attenzione sull’ultimo aspetto, ovvero i momenti in cui il melodramma lirico fa la sua comparsa nel luogo ad esso più consono: lo spazio del teatro: palchi, platea, palcoscenico, *foyer*, ecc. Il cinema, infatti, sembra aver avuto – e tuttora avere – un’inesausta fascinazione per tali luoghi, e lo dimostra il fatto che registi affatto diversi tra loro ambientino segmenti più o meno estesi dei propri film all’interno di sale teatrali, durante la recita o le prove di un’opera. Qual è dunque, o quale potrebbe essere, il motivo di tanto interesse al di là di una più superficiale contestualizzazione storica nel caso di pellicole ambientate nell’Ottocento? E inoltre, è possibile tracciare delle coordinate di massima sul ricorso a questo particolare tipo di messa in scena filmica, pur tenendo ben presenti le differenze espressive che intercorrono tra le pellicole che si andranno a investigare? Se un minimo comun denominatore c’è – e con questo non si intende concludere il discorso in categorie e funzioni –, forse va rintracciato in una molteplicità di prospettive che potremmo elencare fin da subito: innanzitutto il dispositivo teatrale consente un raddoppiamento immediato delle vicende portate sullo schermo, una specie di *mise en abîme* che, secondo la definizione di Lucien Dällenbach, si può definire come un «inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l’opera che lo contiene»²⁵⁰; e tale raddoppiamento può palesarsi per concordanza (la vita e la rappresentazione coincidono) o, al contrario, per discordanza (rovesciamento della situazione operistica). Un secondo elemento caratterizzante è che, a differenza della sala teatrale in cui lo sguardo dello spettatore tende in linea di massima ad essere orientato e ad avere un punto di fuga verso il palcoscenico, la macchina da presa e il montaggio cinematografico possono far esplodere tale visione moltiplicando i punti di vista, fino a capovolgerli completamente (è il caso del palcoscenico che “guarda” la platea e i palchi). La sala teatrale – e nella fattispecie si sta parlando della tipica sala all’italiana – diviene inoltre lo spazio in cui, proprio grazie alla drammaturgia musicale, alla conformazione architettonica, e alla possibilità di istituire un intreccio di sguardi variando le prospettive della visione, si alimentano il desiderio e le passioni tra i protagonisti delle storie narrate: si avrà modo di vedere

²⁵⁰ L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994, p. 13.

infatti come, specialmente all'interno dei palchi, si consumino segrete relazioni, attrazioni, fantasie erotiche, approcci disinibiti, conclusioni di amori, in una sorta di *topos* che serpeggia trasversalmente in molte pellicole. Infine, un altro aspetto di rimarchevole interesse è rappresentato dal fatto che talvolta la recita di un melodramma lirico è posta nell'*incipit* della narrazione come evidente segnale per lo spettatore chiamato a decodificare il testo filmico a partire dalla finzione teatrale, con tutte le ripercussioni che ciò può avere sulla lettura complessiva della pellicola.

Dalla schematica sintesi che si è tentato di articolare verrebbe spontaneo volgere subitaneamente il pensiero al capolavoro viscontiano *Senso* [1954], film che, come è noto, si apre su una recita de *Il trovatore* al Teatro la Fenice di Venezia; tuttavia, prima di entrare nel raffinato mondo del regista milanese si vorrebbero portare all'attenzione due esempi cronologicamente precedenti, che in un certo qual modo, seppur per ragioni differenti, possono essere considerati una sorta di grado zero del nostro discorso: il primo è quello di Federico Fellini che, nel suo personalissimo e discontinuo rapporto con il teatro d'opera²⁵¹, mette in scena una recita di *Don Giovanni* in una delle sequenze de *Lo sceicco bianco* [1952]. Vediamo dunque tale segmento narrativo posto all'incirca a metà della pellicola, rapportandolo con il resto della diegesi: Wanda, durante il viaggio di nozze a Roma con il neo-sposo Ivan, è fuggita dall'albergo per incontrare il proprio idolo, lo "Sceicco bianco", ovvero l'attore di fotoromanzi Fernando Rivoli; per perseguire i propri intenti la donna segue le comparse sul set e, un po' inconsapevolmente, ottiene una parte come odalisca; sul luogo delle riprese riesce finalmente ad avvicinarsi all'uomo sognato, che immancabilmente non perde l'occasione per approfittare della situazione e concedersi una fugace avventura con la sposina *naïf* proponendole una solitaria gita in barca, e poter così insidiare le grazie della giovane²⁵². Nel frattempo il marito, alle prese con i parenti romani e sempre più preoccupato per la repentina scomparsa di Wanda, accompagna i propri famigliari al Teatro dell'Opera per assistere a una recita del dramma giocoso mozartiano. La cinepresa, dopo uno stacco di montaggio su Wanda e Fernando che si trovano sull'imbarcazione ormai al largo, inquadra il rumoroso loggione che pretende un bis, a cui segue il duetto tra Don Giovanni e Zerlina *Là ci darem la mano*, I, 9 che non è altro che una messa in doppio delle scaramucce amorose avvenute nella sequenza precedente tra la coppia, una palese *mise en abîme retrospectiva* secondo le tipologie enucleate da

²⁵¹ Per maggiori dettagli in merito si veda il paragrafo successivo sulle parodie e i rifacimenti operistici.

²⁵² Durante la gita in barca, tra le numerose e bizzarre fanfaluche, lo "Sceicco" farà riferimento a un filtro magico, causa del matrimonio con la propria moglie: echi o allusioni tratti dal melodramma ottocentesco?

Dällenbach all'interno del proprio studio, ovvero «quella che riflette a posteriori una storia avvenuta»²⁵³. La progressione drammaturgica procede infatti secondo il medesimo schema: dapprima la donna, dai tratti ingenui ma non smaliziati al pari della Zerlina di Mozart/Da Ponte, cerca di resistere («Vorrei, e non vorrei, / Mi trema un poco il cor / [...] Mi fa pietà Masetto»), ma infine cede alle lusinghe («Andiam, andiam, mio bene, / A ristorar le pene / D'un innocente amor»); solo il finale sarà differente: non ci sarà la gazzarra di una Donna Elvira a bloccare il libertino («Férmati, scellerato»), bensì, con toni farseschi, l'albero della vela che colpirà lo "Sceicco" un istante prima che egli riesca a sfiorare le labbra della donna. La messa in scena del regista romagnolo non indugia su ciò che accade sul palcoscenico, accordando solo un'inquadratura in *contre-plongée* al direttore d'orchestra e una ai due cantanti sulla ribalta. Per il resto la macchina da presa segue lo sposo abbandonato che, non appena risuona il duetto (e forse "insospettito" dallo stesso), si scapicolla in ambasce fuori dal loggione per cercare di telefonare all'albergo dove alloggia, e chiedere informazioni sull'eventuale rientro della moglie.

Il secondo esempio che si vorrebbe portare all'attenzione riguarda il lungometraggio di Vittorio Cottafavi *Una donna ha ucciso* [1951], «prima opera di quella pentalogia sulla condizione della donna nella società contemporanea»²⁵⁴, che riflette il gusto spiccatamente melodrammatico del regista, il quale è rintracciabile in tutte e cinque le pellicole firmate nel corso degli anni Cinquanta²⁵⁵. Del resto, sottolinea Gianni Rondolino:

il melodramma, il romanzo d'appendice, la storia "fumettistica", il dramma popolare [...] furono i generi e i modelli che Cottafavi seguì e applicò, nel tentativo non soltanto di giungere a una più vasta udienza popolare [...], ma anche sperimentare una vasta gamma di possibilità espressive, secondo la strada maestra d'un cinema inteso come arte di massa, erede diretto della grande letteratura romanzesca popolare dell'Ottocento e del melodramma italiano, da Rossini a Puccini²⁵⁶.

²⁵³ L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, cit., p. 80.

²⁵⁴ G. RONDOLINO, *Vittorio Cottafavi. Cinema e televisione*, Bologna, Cappelli editore, 1980, p. 44.

²⁵⁵ Le altre, in ordine cronologico, sono: *Traviata 53* [1953], *Nel gorgo del peccato* [1954], *In amore si pecca in due* [1954], *Una donna libera* [1956].

²⁵⁶ *Ivi*, p. 45. Sul cinema di Cottafavi si veda anche il capitolo «Le grand Vittorio», in E. MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli editore, 2011, pp. 225-31; e il numero monografico di «Bianco e Nero», n. 559, 3/2007, settembre-dicembre. Oltre a vari saggi critici il contributo contiene anche l'entusiastica critica di François Truffaut a *Traviata 53*, *Ivi*, pp. 147-50.

Ed è proprio la musica di Giacomo Puccini, precisamente quella di *Madama Butterfly*, a contrapporsi per qualche minuto alla partitura composta da Renzo Rossellini in cui abbondano i «luoghi tipici della retorica della musica per film [...] che rivelano una dichiarata filiazione tardo romantica con tratti che invece attingono agli stilemi veristi»²⁵⁷. L'estratto del compositore toscano, il notissimo *Un bel dì vedremo*, risuona all'interno del teatro dove si sono recati i due protagonisti, Anna e il capitano dell'esercito inglese Roy Presscot; a differenza dell'esempio felliniano, qui la macchina da presa – dopo un totale e una panoramica sull'interno del teatro che giunge a scoprire il palco dal quale gli amanti assistono alla recita – si sofferma su ciò che avviene sul palcoscenico, inquadrando con dei leggeri movimenti della cinepresa il soprano mentre interpreta la parte di Cio-Cio-San che attende con malriposta speranza il ritorno del tenente Pinkerton. Cottafavi svela e dichiara fin subito le proprie carte, istituendo un'evidente identificazione tra Anna e il personaggio pucciniano, rimarcata da un primissimo piano sul volto della donna che appare turbata da quanto sta vedendo e ascoltando: il melodramma in scena la “riguarda” in tutti i sensi! Ma a differenza di *Madama Butterfly*, la pellicola si conclude in modo antitetico con la protagonista che, in luogo dell'*harakiri* con cui termina il capolavoro musicale, uccide il proprio uomo, un novello e fatuo Pinkerton. Oltre a lasciar trasparire una delle “categorie” che si sono individuate in apertura del paragrafo – quella del raddoppiamento rovesciato – *Una donna ha ucciso* ci pare estremamente interessante perché il regista filtra la realtà – le vicende traggono infatti spunto da un fatto di cronaca nera, “il caso Cirillo”, tra i più celebri nel dopoguerra – attraverso le lenti del melodramma, cosa che si ritroverà dapprima in Luchino Visconti, e successivamente nella cinematografia dei fratelli Taviani, e, in modo ancor più significativo, nell’“ultimo” Marco Bellocchio²⁵⁸. Inoltre, dalla pellicola in questione, parimenti a quella di Fellini, emerge un *topos* narrativo che serpeggia in moltissimi film, ovvero la ricorrenza di situazioni in cui i personaggi abbandonano anzitempo la rappresentazione, come se lo “specchio della ribalta” li ferisse a tal punto da risultare per loro intollerabile: e così accadrà anche ad Anna che, prima ancora della conclusione del brano, lascerà la propria sedia.

Giunti a questo punto, e giacché è stato da poco nominato, non si può più procrastinare oltre e non ci si può sottrarre dal chiamare in causa la grande figura che attraversa carsicamente il nostro lavoro, ovvero Visconti, specificamente *Senso*. Prima

²⁵⁷ R. CALABRETTO, *La musica nel cinema di Vittorio Cottafavi*, in *Ivi*, p. 57.

²⁵⁸ Per maggiori dettagli si rimanda al capitolo 4 su Marco Bellocchio.

di analizzare la sequenza introduttiva del film, lasciamo la parola allo stesso regista che, nel corso di un'intervista, ha dichiarato:

io amo il melodramma perché si situa proprio ai confini della vita e del teatro. Ho tentato di rendere questa mia predilezione nelle prime sequenze del film *Senso*. Il teatro e l'opera, il mondo del barocco: ecco i motivi che mi legano al melodramma. Ciò che mi affascina è il personaggio della "diva", questo essere insolito il cui ruolo nello spettacolo oggi bisognerebbe poter rivalutare. Nella mitologia moderna, la diva incarna il raro, lo stravagante e l'eccezionale²⁵⁹.

Fanno eco a queste frasi quelle dell'allora aiuto regista (insieme a Francesco Rosi), Franco Zeffirelli, che aiutano a focalizzare la genesi delle pellicola:

la mia prima esperienza con *Senso* risale all'inverno del 1952. Ero con Visconti alla Scala, in un palco di proscenio. Quella sera si rappresentava *Il trovatore*. All'inizio del quarto atto, quando la soprano viene alla ribalta a offrire al pubblico il suo canto, il canto della donna sola nella notte presso la torre dove l'amato è prigioniero, la suggestione era veramente straordinaria, struggente. A Visconti quella suggestione provocò probabilmente quello che oggi è un film e di chiama *Senso*. Si voltò e disse qualcosa che suonava press'a poco così: "Ecco. Ora so come deve essere il mio film"²⁶⁰.

Questo è dunque il clima in cui si colloca la pellicola, senza dimenticare che nel medesimo periodo, dopo alcune iniziali resistenze²⁶¹, Visconti, oltre ad aver fatto il proprio incontro con Maria Callas (all'epoca ancora Maria Meneghini Callas)²⁶², si era votato definitivamente anche alla regia operistiche firmando nel medesimo anno – 1954 – l'allestimento di *La vestale*²⁶³, e l'anno successivo quelli di *Sonnambula*²⁶⁴ e il "gran

²⁵⁹ Intervista concessa a Henri Chapier e riportata in G. CALLEGARI, N. LODATO (a cura di), *Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze di e su Luchino Visconti*, Pavia, Amministrazione provinciale, 1977, p. 68.

²⁶⁰ F. ZEFFIRELLI, *Senso è nato alla Scala*, in «Cinema», n. 136, giugno 1954, p. 356.

²⁶¹ Rifiutò non solo di mettere in scena la *Zazà* di Leoncavallo bollata come un'«operaccia il cui libretto è tratto da una brutta commedia», ma anche alcuni melodrammi di Ildebrando Pizzetti (*Debora e Jaele* e *Cagliostro*); le parole di Visconti sono tratte da G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 318.

²⁶² Da quanto dichiarato da Franco Zeffirelli sembra che Visconti, in occasione di un *Trovatore* alla Scala nel 1952, pur non essendo il regista dell'allestimento, avesse offerto al celebre soprano alcune suggerimenti su come muoversi sul palcoscenico: «alla interprete sublime di quella Leonora, che era la Meneghini Callas, raccomandò di venire più avanti in quel momento dell'opera [l'inizio del IV atto sull'aria *D'amor sull'ali rosee*], il più avanti possibile, fino a sfiorare la ribalta. La cantante seguì il consiglio e alla recita successiva il quadro era completo. Visconti sembrò davvero soddisfatto», in *Ivi*, p. 344. Su Maria Callas Visconti dirà: «ero un suo ammiratore da parecchi anni, fin da quando aveva cantato *Kundry* e *Norma* a Roma. Ad ogni replica prenotavo un palco e applaudevo come un matto. Le mandai dei fiori e infine ci incontrammo. Era grassa, ma in scena bellissima. Mi piaceva la sua grassezza, che la rendeva così imponente. Già allora era un fenomeno, la sua presenza scenica era elettrizzante», *Ivi*, p. 346.

²⁶³ Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1954.

cavallo di battaglia” *La traviata*²⁶⁵, che suscitò non poche polemiche da parte di alcuni censori che, con enfasi pedantesca, accusarono Visconti di aver ridotto la musica verdiana a «“colonna sonora” d’un film»²⁶⁶.

Dissapori critici a parte, che in ogni caso lasciano affiorare le importanti innovazioni del linguaggio scenico introdotte dal regista (le quali, sia detto per inciso, in seguito avrebbero “fatto scuola”), concentriamo ora l’attenzione sulle prime, importantissime, inquadrature di *Senso*, anzi, sulla prima, giacché trattasi di un elegantissimo piano sequenza della durata di due minuti, in cui la macchina da presa si avvicina lentamente al palcoscenico del Teatro la Fenice, dove il tenore²⁶⁷ e il soprano sono intenti a cantare il duetto *L’onda de’ suoni mistici, Il trovatore*, III, 6, mentre sullo schermo appaiono i titoli di testa. Prima di proseguire oltre vorremmo porre fin da subito l’accento proprio su tale movimento di macchina lento, poiché, al pari di un sipario che si alza, si configura come un vero e proprio invito alla visione, capace di far entrare nel vero senso della parola lo spettatore all’interno della finzione, attraverso la fondamentale mediazione del melodramma. Finzione e artificio che son messi a nudo dallo stesso Visconti che sceglie di lasciare in campo in modo ben visibile sia le comparse della recita che gli attrezzisti²⁶⁸. In seguito, giunta ad accostarsi ai cantanti, la cinepresa, non appena attacca la cabaletta *Di quella pira* con Manrico che, sguainata la spada, si sporge sul proscenio lambendo la buca del suggeritore, attraverso una panoramica inquadra la platea e il primo ordine di palchi del teatro veneziano, rovesciando, attraverso l’inversione del punto di vista (il palcoscenico che ri-guarda il teatro), il melodramma sulla realtà e proiettandolo sulla scena della storia²⁶⁹. Storia che è da intendersi sia su un versante collettivo, con i moti risorgimentali del 1866 contro l’occupazione dell’impero austro-ungarico, sia su uno piano eminentemente privato con la relazione amorosa tra la contessa Livia Serpieri e il vagheggino ufficiale Franz Mahler, che trova nei versi del duetto una sua evidente prefigurazione. Non ci pare un’esagerazione affermare che in questi due minuti iniziali risieda l’intero atteggiamento viscontiano, teso a strutturare narrativamente e stilisticamente la propria pellicola al pari di una partitura operistica; di

²⁶⁴ Milano, Teatro alla Scala, 5 marzo 1955.

²⁶⁵ Milano, Teatro alla Scala, 28 maggio 1955.

²⁶⁶ Recensione di T. CELLI, *Scala: Violetta è morta in cappotto e cappello. Più Visconti che Verdi la «Traviata» della Callas*, in «Corriere Lombardo», 30-31 maggio 1955, ora in L. VISCONTI, *Il mio teatro, vol. II, 1954-1976*, a cura di C. D’Amico de Carvalho e R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, p. 55.

²⁶⁷ Come ricorda Franco Mannino in realtà il ruolo di Manrico è interpretato dal baritono Giulio Fioravanti, F. MANNINO, *Visconti e la musica*, cit., p. 26.

²⁶⁸ Una messa in scena analoga si ritroverà nel cinema di Bernardo Bertolucci, segnatamente in *La luna*, cfr. Cap. 3.3.

²⁶⁹ L. DE GIUSTI, *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1990, p. 64.

più, il melodramma, «la forma più completa di spettacolo»²⁷⁰, rappresenta contemporaneamente il punto di partenza, le lenti con cui leggere la Storia e il «baricentro della drammaturgia»²⁷¹ di *Senso*, che, come più volte è stato notato, è ripartito in quattro atti, all'interno dei quali sono rinvenibili numerosi retaggi del teatro musicale ottocentesco: dai ripetuti colpi di scena, a una recitazione enfatica e spesso sopra le righe a cui concorre la vicinanza della cinepresa ai corpi degli attori, fino a una messa in scena, o sarebbe più appropriato dire una ri-creazione degli spazi volta a trasformare i luoghi cittadini in scenografie (si veda per esempio la bellissima passeggiata notturna veneziana di Franz e Livia sulle note bruckneriane, oppure l'epilogo della pellicola).

Dopo l'iniziale piano sequenza il segmento narrativo procede, sempre sulla cabaletta del tenore, con una serie di panoramiche a salire che scoprono tutti gli ordini della sala, in cui, sullo sfondo delle note verdiane, viene descritta l'intera società dell'epoca: dai palchi-salotto dove eleganti dame aristocratiche conversano amabilmente, fino al loggione da cui si affaccia il pubblico di estrazione popolare, secondo le nette divisioni del codice gerarchico tipico della sala all'italiana, «la cui particolarità [sta] nel consentire un'efficace declinazione spaziale del gioco della distinzione, nella quale [è] non solo prevista ma necessariamente richiesta la presenza di ranghi diversi»²⁷². Infine sul coro *All'armi, all'armi!* con cui termina la terza parte de *Il trovatore*, dapprima la macchina da presa inquadra in platea il cospiratore Ussoni, cugino di Livia, e successivamente si sofferma sulla preparazione della manifestazione antiaustriaca che si sta organizzando ai piani alti²⁷³, la quale sfocia al termine dell'atto con il lancio di volantini e coccarde tricolori al grido “fuori lo straniero da Venezia” e “Viva La Marmora! Viva l'Italia!”; anche in questo caso pare evidente il gioco di messa in doppio operato da Visconti con il richiamo di Ruiz e degli Armati verdiani che si pone come

²⁷⁰ L. VISCONTI, *Vent'anni di teatro*, in «L'Europeo», n. 14, 31 marzo 1966, pp. 62-7; ora in L. MICCICHÉ, *Luchino Visconti*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 120.

²⁷¹ R. CALABRETTO, *Presenze verdiane nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, cit. p. 121.

²⁷² C. SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Il Mulino, Bologna, 2001, pp. 101-2. La ricostruzione di Visconti è al solito magistrale specialmente per la cura maniacale della scelta dei costumi e per la precisione dei dettagli, come per esempio si può notare dall'oboista che inumidisce l'ancia con la saliva.

²⁷³ Tale manifestazione, pur essendo un'invenzione del regista e dei suoi sceneggiatori, trova tuttavia alcune corrispondenze storiche, come ricorda Carlotta Sorba, la quale evidenzia come nel corso dell'Ottocento non fossero rari i casi di spettacolarizzazione delle azioni politiche, di certo influenzate dalle atmosfere e dalle scene operistiche: «a Parma tra gennaio e febbraio [1848] si registra una media ingressi di poche decine di biglietti per sera e il teatro si riempie soltanto il 12 febbraio, quando anche qui, non in modo esplicito per la presenza del duca, ma con un sotterfugio cospirativo, cioè recandosi a teatro vestiti con i colori sabaudi, panciotti bianchi e cravatte azzurre, si festeggia la concessione dello statuto del Piemonte», *Ivi*, p. 215.

corrispettivo all'imminente insurrezione, eppure la prospettiva del regista, diversamente da molti film coevi e soprattutto con un sensibile scarto rispetto alle biografie verdiane degli anni '30-'40 permeate di ridondante retorica nazionalista, mira a capovolgere tale punto di vista, destituendo i personaggi e le vicende di ogni forma di afflato eroico. Visconti, insomma, non è attratto dal mettere in scena una vittoria e i presunti trionfalismi dell'Italia unita, quanto piuttosto una disfatta, insieme politica ed esistenziale:

c'è un tono di eccezionalità in questa storia che è un riflesso dei grossi movimenti politici e sociali che nei tempi della battaglia di Custoza vengono a maturazione; e, nella risoluzione dell'avventura d'amore, c'è una allusione evidente al crepuscolo di un periodo travagliato della storia d'Italia [...] Qui è la disfatta militare, la tragedia corale di una battaglia perduta che prende il sopravvento sulla misera fine di un'avventura d'amore²⁷⁴.

Non è nostra intenzione addentrarci in una capillare analisi del film, il quale è stato già più volte affrontato in sede critica da studiosi di certo più autorevoli²⁷⁵, quanto piuttosto delineare, mediante l'ausilio di un esempio esteticamente rimarchevole, e che inevitabilmente si pone come punto di riferimento a venire, alcune coordinate sull'uso di questa particolare forma di citazione operistica di livello interno, per verificare parte degli assunti esposti in maniera assiomatica a inizio paragrafo. In primo luogo, dal segmento descritto emerge con una certa evidenza un raddoppiamento e una specularità delle situazioni, in cui ciò che accade sul palcoscenico non si riversa soltanto sulle vicende private dei protagonisti, ma anche su un pezzo considerevole di Storia italiana («ho trasferito i sentimenti espressi dal *Trovatore* di Verdi», afferma il regista «dalla ribalta in una storia di guerra e di ribellione»²⁷⁶); inoltre, attraverso la sofisticata costruzione della messa in scena, Visconti opera un rovesciamento radicale delle prospettive della visione e della rappresentazione: dapprima infatti gli spettatori sono posti in una posizione passiva, e guardano “semplicemente” il palcoscenico, ma in seguito divengono loro stessi gli attori principali del dramma collettivo: essi quindi sono guardati, assottigliando – fino quasi ad annullare – l'esilissimo istmo che separa la finzione dalla realtà. Vi è infine un altro aspetto di estremo interesse e riguarda il fatto

²⁷⁴ G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., pp. 298-99.

²⁷⁵ Oltre ai testi citati nelle pagine precedenti si rimanda al denso studio M. LAGNY, *Senso: Luchino Visconti*, Paris, Nathan, 1992; sull'analisi della musica in *Senso* si veda invece R. CALABRETTO, *Luchino Visconti: Senso, musica di Nino Rota*, in V. RIZZARDI (a cura di), *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Roma, Rai-Eri, 2001, pp. 75-135.

²⁷⁶ Dichiarazione riportata in G. RONDOLINO, *Luchino Visconti*, cit., p. 312.

che la recita de *Il trovatore* – così come in *Bellissima* (1951) il coro *Saria possibile?*, *L'elisir d'amore* II, 4 – è collocato nel prologo del film offrendosi pertanto non solo come chiave interpretativa di tutta la pellicola, ma anche come nucleo generatore di temi e forme da cui si dipana il resto della narrazione e della messa in scena.

Si è parlato di messa in doppio, ed è quindi necessario disvelare la seconda sezione dell'*incipit* di *Senso*, che ha luogo nel palco della contessa Livia, in cui la donna, sulle note della quarta parte de *Il trovatore*, fa il suo primo e fatale incontro con Franz Mahler; il virtuosismo registico viscontiano tocca uno dei suoi vertici con un'inquadratura fissa composta da «tre riquadri inseriti uno dentro l'altro, in un gioco di *mise en abyme* che [...] preannuncia un tema iconografico che verrà più volte replicato e variato nello sviluppo dell'azione»²⁷⁷.



L. Visconti, *Senso*

Come si evince dall'immagine riportata, lo specchio – «elemento della scenografia [...] e, allo stesso tempo [...] dispositivo di visione deputato a riflettere la realtà, a duplicarla, proprio come il cinema»²⁷⁸ – dà vita a un “gioco di raddoppiamenti al quadrato”, in cui l'esistenza dei protagonisti, al pari di Leonora sullo sfondo che sta intonando *D'amor sull'ali rosee*, viene messa in scena, teatralizzata, nonostante la celeberrime parole di Livia che, di lì a poco, dirà a Franz: «mi piace molto [l'opera]. Non mi piace quando si svolge fuori scena. Non è che ci si possa comportare come un eroe da melodramma senza riflettere alle conseguenze, gravi, di un gesto impulsivo, o dettato solo da qualche imperdonabile leggerezza». In questa fulminante battuta gravida di tragica ironia, è possibile apprezzare ancora una volta il “senso” musicale e del ritmo

²⁷⁷ A. COSTA, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014, p. 212.

²⁷⁸ *Ibid.*

insito in Visconti, con la voce della contessa che in taluni momenti sembra creare un contrappunto sonoro con la musica; si prendano come esempio le parole tristemente profetiche «non mi piace quando si svolge fuori scena», proferite da Livia sulla pausa orchestrale dopo gli ultimi versi del recitativo che introduce l'aria del soprano.



G. Verdi, *Il trovatore*, IV,1 (dettaglio della pausa in cui si inseriscono le parole di Livia)

Il silenzio pone in primo piano la battuta che si staglia su tutto il resto, amplificandone di conseguenza il significato anche grazie alla pausa musicale che produce un effetto di sospensione e di dilatazione della percezione temporale; come si è avuto occasione di affermare nel corso del precedente paragrafo, da questi piccoli dettagli sembra di poter cogliere in quale misura il regista abbia fatto propria la lezione drammaturgica verdiana, che non si palesa “solamente” in perspicue citazioni o nell’architettura complessiva della pellicola (i quattro atti), ma si annida ovunque poiché è da Verdi che trae linfa tanta parte del film²⁷⁹; facendo tutte le debite differenze del caso – e non volendo altresì istituire delle granitiche e stolide simmetrie – ci si potrebbe tuttavia abbandonare a una suggestione: la costruzione della “partitura” viscontiana non si avvicina forse al significato che il compositore attribuisce alle *parole sceniche*, ovvero «quelle che scolpiscono una situazione od un carattere, le quali sono sempre potentissime anche sul pubblico»²⁸⁰? «So bene», continua Verdi, «che talvolta è difficile darle forma eletta e

²⁷⁹ Analogamente Visconti sfrutta in modo magistrale anche le pause nella battuta successiva a quella analizzata per scontornare, non senza una sottile ironia, le parole di Livia «non è che ci si possa comportare come un eroe da melodramma».

²⁸⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, 10 luglio 1870, in F. DELLA SETA, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci editore, Roma, 2008, p. 214. Si veda anche la famosa lettera ad Antonio Ghislanzoni del 17 agosto 1870: «so bene ch’ella mi dirà: e il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l’azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l’azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica», G.

poetica. Ma...(perdonate la bestemmia) tanto il poeta che il maestro devono avere al caso il talento e il coraggio di non fare né poesia né musica...Orrore! orrore!»²⁸¹. Tale “definizione”²⁸² non appare dunque perfettamente consona a descrivere il breve frammento di sequenza appena riportato? La domanda retorica non lascia dubbi sulla risposta affermativa, che ancora una volta attesta la vivifica osmosi di linguaggi espressivi tipica del cinema viscontiano.

Dopo questa breve parentesi torniamo ancora per qualche istante prima di congedarci definitivamente all'interno del palco in compagnia dello specchio e dei nostri protagonisti per evidenziare un rovesciamento della prospettiva di visione rispetto al segmento introduttivo del film (quello in cui risuonano *L'onda de' suoni mistici* e la cabaletta di Manrico): mentre nel primo caso è la scena, grazie alla panoramica della cinepresa, ad essere proiettata su un'intera società e quindi sulla Storia collettiva, nel secondo viceversa, mediante il ricorso alla superficie riflettente che moltiplica le cornici, è la vicenda privata di Franz e Livia ad essere sbalzata e raddoppiata sul palcoscenico: la sventurata contessa, insomma, nonostante le buone dichiarazioni di intenti, non può sottrarsi dall'interpretare lei stessa la parte di un'infelice eroina da melodramma.

Visconti non rinuncia ad ambientare un'importante sequenza a teatro neppure nel film successivo, *Le notti bianche* [1957], discostandosi così in modo evidente dall'omonimo romanzo breve dostoevskijano che non reca traccia di un simile episodio. A differenza di quanto si è analizzato in *Senso*, qui la messa in scena è certamente meno complessa e foriera di una minor apertura di significati, tuttavia, se mai ce ne fosse bisogno, rimarca ulteriormente il ruolo centrale che occupa l'opera, non solo nell'esperienza artistica e personale del regista, ma soprattutto all'interno delle dinamiche del racconto, segnando, al pari dell'incontro tra Livia e Franz, un momento di svolta nella diegesi. Nella fattispecie questo è rappresentato dall'invito ad assistere a una recita de *Il barbiere di Siviglia* che l'anonimo inquilino – un tenebroso Jean Marais

VERDI, *I copialelettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Sala Bolognese, Forni, 1979, p. 641.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Verdi, che a differenza di Wagner non era di certo un teorico, invero non offre mai una definizione precisa di *parola scenica* (che per altro ricorre solo nell'epistolario), come a più riprese evidenziato dagli studi sul compositore. Scrive infatti Daniela Goldin Folena: «in realtà, ciò che rende difficile la ricezione corretta e immediata della locuzione verdiana, cioè delle sue volontà e del suo messaggio, è soprattutto il fatto che quando il compositore esemplifica la *parola scenica* non dà un termine, una parola icastica, assoluta, semanticamente complessa o ricca», D. GOLDIN FOLENA, *Lessico melodrammatico verdiano*, in M. T. MURARO, *Le parole della musica, II, Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki, 1995, p. 245.

– rivolge a Natalia; il segmento narrativo, di durata decisamente inferiore rispetto a *Senso* (circa due minuti contro i quindici della pellicola precedente), è articolato in appena quattro inquadrature: nella prima si vede la coppia salire le scale per raggiungere il loggione accompagnati dalla *Sinfonia* che echeggia a livello esterno; le altre tre invece – sul duetto della lettera tra Rosina e Figaro, I, 9 – ritraggono i due amanti seduti ai loro posti mentre la macchina da presa, dimentica di ciò che sta accadendo sul palcoscenico che non sarà mai inquadrato in tutta la sequenza, stringe sempre più sui loro corpi e sui loro volti, che pertanto occupano il centro drammatico dell’azione.



L. Visconti, *Le notti bianche*

«Quella sera si decise la mia vita»: queste le definitive parole dal sapore melodrammatico scandite dalla voce fuori campo di Natalia sulle note della *Sinfonia*, che non lasciano spazio a fraintendimenti circa il ruolo assegnato da Visconti a tale porzione narrativa del film. Come nell’esempio di *Una donna ha ucciso* anche l’estratto operistico di *Le notti bianche* si configura inoltre come una forma di *mise en abîme*: la medesima situazione della lettera verrà infatti riproposta nello svolgimento del film allorquando la protagonista femminile chiederà a Mario di aiutarla a scrivere un biglietto per l’anonimo amante scomparso, salvo poi estrarne lei stessa – al pari della Rosina rossiniana – uno già bell’e pronto dalla tasca, in una sorta di *personal joke* elitario del regista, che chiede allo spettatore di porsi al proprio livello culturale per poter apprezzare fino in fondo il reticolo di richiami sotterranei.

I casi finora presentati, nonostante abbiamo aiutato a perimetrare alcune costanti, sono tutti confinati negli anni Cinquanta; qual è dunque l’atteggiamento del cinema italiano nelle decadi a venire? Diremo fin da subito che dall’esame del *corpus* non sono emerse sensibili variazioni rispetto a quanto già enucleato e, ma ciò in fondo è abbastanza scontato, nessun regista si è mai avvicinato alle vette viscontiane di *Senso*, sia come durata dell’episodio ambientato a teatro, sia soprattutto per i risultati estetici raggiunti, che non sono concludibili e derubricabili in un vacuo sfoggio virtuosistico.

Volendo dunque iniziare la nostra indagine presentando brevemente alcuni campioni che ci sono sembrati particolarmente significativi, si potrebbe cominciare dalla fine, ovvero da un film abbastanza recente di Ferzan Özpetek²⁸³, *Harem Suare* [1999], che si apre con una recita di *La traviata* all'interno del teatro privato del sultano Abdul-Hamid II poco prima della sua caduta e del conseguente crollo dell'impero ottomano. Tale porzione narrativa, che si scoprirà in seguito essere un *flashback*, grazie al gioco di messa in doppio del dispositivo teatrale, assume fin da subito una chiara valenza simbolica, racchiudendo una parte considerevole della vita e della storia della protagonista del film, la giovane concubina Safiyè, dapprima amante prediletta e favorita del monarca, e in seguito ripudiata perché non più in grado di garantire un erede al sovrano a causa della morte per avvelenamento del proprio bambino; al pari di Violetta, anche la donna rimarrà schiacciata dalle rigide regole sociali (nella fattispecie quelle dell'harem) e tale identificazione culminerà a circa metà della pellicola quando, ormai tracciati i destini tragici di Safiyè, sarà riproposto un frammento della recita iniziale, precisamente l'aria *Addio del passato*. Fin qui dunque niente di nuovo rispetto alle traiettorie precedentemente messe in luce (si tratta infatti di un tipico caso di *mise en abîme*), tuttavia nella prima sequenza di *La traviata* il regista muta il finale dell'opera verdiana, la quale drammaturgicamente non si conclude più con la morte di Violetta, bensì con una sua improvvisa rinascita, e musicalmente, per accrescere la sensazione di lieto fine, la tonalità minore viene trasformata in maggiore²⁸⁴; qual è il significato di questo intervento così invasivo? Sotto il profilo narrativo esso trova una giustificazione nelle capricciose volontà del sultano che fa variare a suo piacimento il capolavoro del compositore (sarà la stessa Safiyè, donna estremamente colta, a riscrivere il finale); ma ciò ha delle evidenti ricadute sul senso complessivo del film, ponendosi in violenta antitesi rispetto al mondo in declino e in disfacimento – la dissoluzione dell'impero da una parte, e la rovina della concubina costretta a esibirsi in sordidi locali dall'altra – che di lì a poco verrà messo in scena: il palcoscenico raddoppia sì la vita, ma rovesciandone il finale, esattamente quanto si è avuto modo di constatare in *Una donna ha ucciso*.

Riprese in teatro di un melodramma lirico nel prologo si trovano anche in una pellicola dalle tinte opposte ad *Harem Suare*, ovvero *Opera* [1987] di Dario Argento che prende appunto le mosse a partire dalle prove del *Macbeth* verdiano, precisamente

²⁸³ Si ricorda che il regista ha firmato alcuni allestimenti operistici, segnatamente *Aida* (Maggio Musicale Fiorentino, 2011) e *La traviata* (Teatro San Carlo, Napoli, stagione 2012/13).

²⁸⁴ Da *reb* minore a *reb* maggiore.

dalla quattordicesima scena del primo atto *Ogni rumore mi spaventa!*, il duetto del futuro re con la moglie dopo l'uccisione di Duncano; a differenza di Özpetek, il regista romano non cerca di istituire delle correlazioni tra il melodramma e le vicende portate sullo schermo, quanto piuttosto, al pari di un preludio, si avvale di tale porzione operistica per suggerire il clima generale del film, prefigurando i delitti cruenti e sadici che si affastelleranno lungo tutto il prosieguo della narrazione (le mani«lorde» di sangue della coppia diabolica²⁸⁵ non lasciano presagire nulla di buono!). Al solito Argento si accosta al teatro d'opera senza timori reverenziali e in modo alquanto originale²⁸⁶, come si evince dalla prima inquadratura del film in cui la sala (si tratta del Regio di Parma) è riflessa e deformata sulla pupilla spalancata di un corvo, che, metaforicamente, potrebbe rappresentare lo sguardo del serial killer che si aggira tra le mura del teatro; la presenza inquietante di tale animale, che si scoprirà essere parte dell'allestimento scenico dello spettacolo²⁸⁷, campeggia in primo piano lungo tutti i titoli di testa, dando luogo a una serie di sincroni con la musica (l'occhio che si chiude in corrispondenza dei tre colpi alla porta all'inizio della scena) e il suo gracchiare ininterrotto diviene un vero e proprio controcanto infernale a quello del tenore e del soprano.



D. Argento, *Opera*.

Più volte nel corso della pellicola Argento inserisce alcuni momenti della recita del *Macbeth* (nuovamente il duetto e l'aria *Vieni! t'affretta*, I, 5) “conditi” con gli immancabili spargimenti di sangue: non entreremo nel merito delle singole sequenze, tuttavia ci preme sottolineare l'intelligente lavoro del regista che non solo adatta

²⁸⁵ Verdi stesso, è noto, ricercava per il ruolo di Lady Macbeth non tanto una voce chiara e limpida, quanto una intensamente espressiva con dei tratti “diabolici”; così infatti egli scrive ad Antonio Barezzi il 23 novembre 1848: «La Tadolini ha troppo grandi qualità per fare quella parte! Vi parrà questo assurdo forse!!...La Tadolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico». E prosegue in merito al duetto tra Macbeth e Lady Macbeth del primo atto e alla gran scena del sonnambulismo: «bisogna agirli e declamarli con voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto», G. VERDI, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 61-2. (corsivi miei).

²⁸⁶ Si veda il trattamento del *Nabucco* in *Inferno*, cfr. cap. 2.2.1.

²⁸⁷ Nella finizione filmica il ruolo del regista è affidato a un autore di horror: alter ego di Dario Argento?

perfettamente ai propri fini il melodramma verdiano, ma al tempo stesso ne mette in luce e ne esalta – specialmente nel prologo – le potenzialità e le infinite qualità drammaturgiche della musica, dimostrando come anche un film dichiaratamente di genere possa, all'interno di codici espressivi propri, far un ottimo uso di pagine del repertorio lirico e donar loro nuova, e diversa vita secondo quel principio dialogico-intertestuale che percorre carsicamente le nostre pagine.

Lasciamo da parte ora le truculente atmosfere argentiane e proviamo a volgere lo sguardo su un ultimo aspetto, quello relativo allo spazio teatrale come luogo del desiderio e delle passioni, che già si è avuto modo di lambire analizzando la sequenza di *Senso* ambientata all'interno del palco della contessa Serpieri. Come si è detto in apertura di paragrafo, infatti, non è così infrequente che durante le recite si consumino delle segrete attrazioni, molto spesso rimarcate dal moltiplicarsi del punto di vista. Un primo esempio in tal senso è rappresentato da *Divorzio all'italiana* [1961] di Pietro Germi, allorché il protagonista Fefè conduce a una rappresentazione de *L'elisir d'amor* la propria moglie Rosalia al fine di esporla alle attenzioni di altri uomini per indurla a commettere un adulterio; durante l'aria di Nemorino *Una furtiva lagrima* egli, disinteressandosi totalmente di quanto sta accadendo sulle assi del palcoscenico, si guarda intorno – ora tra i palchi, ora in platea – alla ricerca di un giusto pretendente per la propria consorte, trovandolo infine nell'inadeguato e sugnoso vicino di palco. Se lo struggimento del tenore ben si accorda con il tono di commedia della pellicola enfatizzando la situazione ridicola, tuttavia l'opera di Donizetti, non istituendo alcun tipo di relazione con il film, sembra più un “pretesto” per riunire l'intera società di provincia all'interno di un teatro e dar così vita a un gioco di sguardi con il quale è costruita la sequenza; la sala diviene dunque simile alla piazza cittadina e tale correlazione è tanto più evidente se confrontata con il segmento narrativo precedente, quello in cui Fefè porta a passeggio Rosalia lungo la via principale del paese, al fine di constatare le reazioni dei compaesani alla vista delle forme mediterranee della moglie: da una parte quindi si assiste a una spettacolarizzazione di un luogo urbano e dall'altra, invece, a una situazione opposta, con il teatro che, metaforicamente, è assunto come parte integrante del tessuto cittadino e, particolare non indifferente, come suo centro (insieme alla chiesa).

Anche il cinema di Mauro Bolognini è puntellato di sequenze ambientate all'interno di teatri durante lo svolgimento di opere liriche, come si evince sia da *Un bellissimo novembre* [1969], che da *La storia vera della signora delle camellie*

[1981]²⁸⁸; del resto non stupisce che un regista così attento al melodramma operistico²⁸⁹ e alla musica in generale trasferisca sullo schermo questa sua sensibilità musicale, che è inoltre confermata da una dichiarazione assai interessante dello stesso regista, nella quale egli giunge ad equiparare il proprio lavoro cinematografico a quello di un direttore d'orchestra:

le immagini sono musica. Il libretto è già stato scritto, l'idea, la tesi già esiste. Anche la sceneggiatura esiste, il passo seguente è la realizzazione del film. Il regista, in senso assoluto, è autore solo del tempo. E autore nel momento in cui mette a posto le varie "partiture" del film: lo sceneggiatore, lo scenografo, il costumista, l'operatore, e poi l'attore e tutti gli altri che collaborano al film. Quindi è autore in quanto "direttore d'orchestra" e "manovratore" del tempo. Sempre parafrasando il linguaggio musicale, il regista deve scegliere il "tempo" adatto: allegro, andante, adagio, allegretto e così via²⁹⁰.

In *Un bellissimo novembre*, tratto dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, le note del *Preludio* del secondo atto di *Norma* scandiscono le tappe della passione amorosa tra un giovane adolescente – Nino – e l'avvenente zia – Cettina –, sullo sfondo della città di Catania e della campagna circostante. Se la scelta del melodramma belliniano risulta un po' scontata – sorta di *couleur locale* in omaggio al compositore siciliano – la pellicola in compenso ben si addice a scandagliare il groviglio di tensioni erotiche che esplodono nel buio della sala teatrale, proprio durante una recita di *Norma*. Bolognini invero non inventa nulla poiché la scena, con lievi modifiche²⁹¹, è mutuata dal settimo capitolo del libro, il quale tuttavia è assai più greve ed esplicito rispetto al corrispettivo cinematografico:

quando si spense la luce dello spettacolo la zia si accomodò per vedere meglio. Nino sentì premere più forte le ginocchia di lei contro la sua gamba; le posò una mano sulla coscia e la strinse; Cettina piano gliela allontanò. Poco dopo Nino tornò a toccarla, la strinse forte e lei si accorse che lui tremava. Allora Cettina, vedendolo così turbato, un po' per paura che se ne accorgessero gli altri e anche un poco eccitata lei stessa dal desiderio di lui, *lo accarezzò lentamente sulla gamba e all'inguine fino a farlo godere e a placarlo mentre il marito seduto dietro le teneva una mano sulla spalla*²⁹².

²⁸⁸ A questi due esempi potrebbe aggiungersi *Gli amanti celebri*, episodio del film collettivo *I tre volti* [1965], con il *Preludio* di *La traviata*.

²⁸⁹ Si è accennato nei paragrafi precedenti all'intensa attività di Bolognini come regista teatrale.

²⁹⁰ AA.VV. *Mauro Bolognini. Il fascino della forma*, 2ª edizione, Associazione Nazionale Circoli Cinematografici, 1996, p. 101 (corsivi miei).

²⁹¹ Nel romanzo, per esempio, i protagonisti assistono a una recita di *La bohème*.

²⁹² E. PATTI, *Un bellissimo novembre*, Milano, Bompiani, 2013, p.100 (corsivi miei).

In luogo della manifesta *pruderie* letteraria non propriamente raffinata, il regista privilegia una messa in scena più sfumata – ma altrettanto eloquente – costruita sul montaggio dei primi piani dei personaggi; ed è da questa dialettica di sguardi, unitamente alla tensione dettata dalla musica e dalla promiscuità all'interno del palco, che si genera il desiderio, il quale è comunque turbato dalle note di *Norma* che introducono il lungo monologo dell'eroina che, straziata dal dolore, medita di uccidere i propri figli.

Pur esulando dall'argomento del paragrafo vorremmo sorvolare anche sul finale del film, che si discosta in modo evidente dal romanzo: in quest'ultimo infatti Nino, in preda alla disperazione dopo aver veduto Cettina consumare un rapporto sessuale con un uomo all'interno di una casupola diroccata, si getta da una rupe suicidandosi, mentre nella finzione cinematografica il giovane si sposa con Giulietta (la ricca cugina), rinunciando a qualsiasi velleità di ribellione accarezzate durante il rapporto incestuoso con la zia, e rientrando così nei meccanismi tradizionalistici che governano la propria casta²⁹³. Al termine della funzione religiosa risuona per la terza volta, e come commento esterno, il *Preludio* belliniano, sancendo la definitiva “sconfitta” del ragazzo: a ben vedere non siamo così distanti da un film uscito nelle sale qualche anno prima e su cui avremo occasione di soffermarci a lungo, *Prima della rivoluzione* [1964] di Bernardo Bertolucci²⁹⁴, che si conclude sulla melodia del *Preludio* del *Macbeth* con un matrimonio che riporta il protagonista nell'alveo borghese, dopo una burrascosa relazione con la zia²⁹⁵: *Zeitgeist?* Velate e indirette allusioni? Non abbiamo ovviamente una risposta certa e probabilmente sarebbe vano cercarla, ci limitiamo pertanto a constatare tale affinità tra le due pellicole, che per il resto, soprattutto sotto il profilo stilistico, non presentano alcun punto di tangenza.

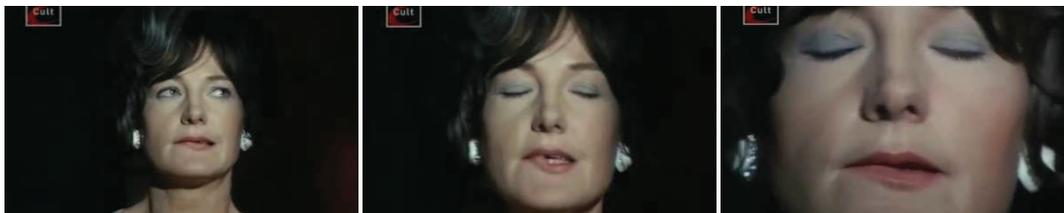
Prima di proseguire oltre, ci sia concessa una “crocante” e licenziosa digressione sul tema con un film quasi coevo di Vittorio Caprioli, *Scusi, facciamo l'amore?* [1967], in cui il protagonista Lallo, un giovane mantenuto di origine aristocratica, concupisce la moglie di un uomo d'affari tedesco su un palco della *Scala* durante una prova di *Rigoletto*; il breve segmento narrativo è conchiuso al solo *Preludio* dell'opera verdiana

²⁹³ P. M. BOCCHI, A. PEZZOTTA, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 105. Gli autori mettono in luce come, a differenza di Ercole Patti, Bolognini non assolve nessuno e non sia affatto conciliante con i propri personaggi, *Ivi*, pp. 101-6.

²⁹⁴ Si rimanda al capitolo 3.1, «Verdi, Verdi, Verdi»: *Prima della rivoluzione*.

²⁹⁵ Sono, questi, anni in cui la figura della zia solletica impudiche fantasie capaci di scardinare l'ordine borghese: si veda su tutti il lungometraggio d'esordio di Salvatore Samperi *Grazie zia* [1968].

e la cinepresa, tranne in rari momenti, stringe sempre più sul volto della donna e sulle improbabili smorfie di piacere che le affiorano sul viso in concomitanza dei crescendo e dei fortissimi orchestrali.



V. Caprioli, *Scusi, facciamo l'amore?*

Tornando alla filmografia di Mauro Bolognini, anche in *La storia vera della signora delle camelie* figurano più porzioni narrative ambientate in teatro, le quali possono essere scisse in due blocchi distinti: un primo facente riferimento alle prove della pièce *La Dame aux camélias* con lo stesso Dumas figlio presente, e molto spesso appollaiato in penombra a scrutare la propria vita sul palcoscenico²⁹⁶; un secondo invece, ed è quello che ci interessa più da vicino, riguarda i momenti in cui i personaggi si recano ad assistere a una recita di un dramma in musica; tra le sequenze maggiormente significative vi è di certo quella nella sezione finale del film quando ormai si sta consumando l'inesorabile declino di Alphonsine Plessis, la quale, malata, per poter rivedere l'uomo amato si trascina con le ultime forze a teatro in cui si sta svolgendo una rappresentazione de *Il pirata*²⁹⁷. La lunga introduzione orchestrale di *Oh! s'io potessi dissipar le nubi II*, 12 (sono circa quattro minuti) funge da commento sonoro a quasi tutto il segmento e la disposizione spaziale dei protagonisti all'interno della sala informa dei cambiamenti avvenuti nel corso della narrazione: se dapprima infatti Alphonsine, nell'apogeo del suo successo mondano, occupava il palco reale ora invece è "relegata" in uno laterale con la macchina da presa che impietosamente si sofferma sul posto vacante lasciato dalla donna, la quale fa il suo ingresso in ritardo, a luci ormai spente, sorta di esile figura spettrale strappata dall'ombra della morte (e alla morte è votata al pari di Imogene nel melodramma belliniano). Ancora una volta è possibile

²⁹⁶ Il primo di questi momenti, nel prologo del film, è accompagnato dal *Preludio di La traviata*.

²⁹⁷ Ci pare significativo il fatto che Bolognini e lo sceneggiatore Enrico Medioli si allontanino dal testo di Dumas, il quale ambienta la scena in un teatrino di vaudeville: «arsa dalla febbre che mi bruciava, mi feci vestire e condurre al *Vaudeville*. Giulia mi aveva dato il rossetto: altrimenti sarei apparsa un cadavere. Andai in quel palco del nostro primo convegno. Per tutto il tempo tenni gli occhi fissi al posto che voi occupavate quella sera e l'occupava ieri una specie di zotico, il quale rideva rumorosamente a tutte le scempiaggini che smerciavano gli attori», A. DUMAS, *La signora delle camelie*, Milano, Mondadori, 2009, p. 221.

apprezzare come la sala teatrale divenga il luogo privilegiato per la messa in scena e l'articolazione degli sguardi, che – insieme alla musica – strutturano la drammaturgia della sequenza, quasi a sostituirsi ai versi del libretto, che fanno la loro comparsa solo quando Alphonsine è in procinto di lasciare il teatro²⁹⁸: la cinepresa infatti si disinteressa di quanto avviene sul palcoscenico (che non verrà mai ripreso) e stringe sui palchi e sui volti dei personaggi intenti a guardarsi l'un l'altro più che prestare attenzione alla recita, secondo un canone che si ritroverà, accresciuto in misura esponenziale, nelle prime opere di Bernardo Bertolucci.

Giunti al termine del percorso, ci vorremmo congedare da questa sezione segnalando solamente, e senza entrare nel dettaglio, la pellicola di Ugo Gregoretti *Maggio musicale* [1989] in cui il regista, non nuovo a incursioni nel mondo operistico, mette in scena un proprio alter ego alle prese con un allestimento di *La bohème* e con le bizze capricciose di una primadonna e di altri cantanti che si rifiutano di seguire le sue disposizioni sceniche; tutta la pellicola si snoda lungo le fasi di preparazione della recita, e Gregoretti, oltre a lasciar trasparire dei puntuali riferimenti autobiografici²⁹⁹, palesa i trucchi scenici di cui si avvale nel suo lavoro di regista operistico, alcuni dei quali, come l'uso dei rumori, di chiara derivazione cinematografica.

²⁹⁸ I versi di Felice Romani sono un perfetto commento al turbamento di Alphonsine: «Oh! s'io potessi dissipar le nubi / Che m'aggravan la fronte!...È giorno, o sera? / son io nelle mie case...o son sepolta?».

²⁹⁹ La frase «come lei ne trovo a decine dietro all'angolo del Metropolitan di New York» che il soprano rivolge al regista nella finzione cinematografica, è la medesima detta a Gregoretti da un tenore durante le prove di *Un ballo in maschera*.

2.3 Parodie e rifacimenti del repertorio operistico: tra scherzo ludico e critica sociale

Tra gli innumerevoli usi che il cinema fa del teatro d'opera un posto di primissimo piano spetta ai vari rifacimenti cui il melodramma lirico è sottoposto da parte di alcuni registi, con forme e finalità diversissime tra loro; si passa infatti dalla riscrittura e re-interpretazione dei libretti, alle alterazioni e interpolazioni musicali, a volte con effetti dichiaratamente parodici, altre, invece, con l'intento di svilire l'autorità del testo originario attraverso toni aggressivi e sarcastici, altre ancora con scopi precipuamente comico-demenziali. Ancora una volta, ed è questo uno degli aspetti che vorremmo far affiorare con maggior forza nel corso del lavoro, la tradizione operistica ottocentesca funge da modello di riferimento, da punto di partenza condiviso a tanta parte degli spettatori, proprio per la sua pervasiva e stratificata presenza nella cultura italiana; il cinema dunque, al di là delle varie forme e delle numerosissime varietà di messa in scena dei richiami operistici e delle sue relative connessioni narrative/drammaturgiche/tematiche, sembra essere una valida cartina al tornasole per verificare la diffusione e la disseminazione dell'opera nella società italiana al di fuori della cornice istituzionalizzata, e forse (oggi) meno popolare, dei teatri.

Per meglio comprendere determinati fenomeni e tracciare delle linee di continuità, anche in questo caso la ricognizione dovrà necessariamente volgere lo sguardo all'indietro, ricercando alcuni significativi campioni al di fuori della cornice cronologica del lavoro. Il primo è rappresentato da Totò, *il genio della musica* come l'ha definito Antonio Trudu in uno splendido saggio, in cui lo studioso, con profondo amore per il comico partenopeo, mette in rilievo l'estrema modernità musicale di Antonio De Curtis:

per Totò la musica [...] è tante cose diverse ma, sempre e soprattutto, suono, suono inteso nella maniera più ampia del termine, proprio come lo ha inteso la musica del Novecento, a partire da Edgar Varèse, dalla musica concreta, alla musica elettronica. Per Totò, davvero, tutto è musica e può diventarlo³⁰⁰.

Ecco allora che qualsiasi oggetto – da una sedia a un tavolo – può divenire uno strumento improvvisato ed essere suonato; ecco ancora che anche la pernacchia può assumere valenze musicali come dimostrano le parole dello stesso Totò, in una vera e

³⁰⁰ A. TRUDU, *Il genio della musica*, in O. CALDIRON (a cura di), *Totò a colori. Il film il personaggio, il mito*, Roma, Edizioni interculturali, 2003, p. 61.

propria “fenomenologia” spassosissima e semi-seria della pernacchia, in cui al solito la ruscellante invenzione linguistica del principe della risata deborda e tracima³⁰¹:

la pernacchia, più che uno sberleffo come molti credono, è un *suono*, una *nota musicale*, una *modulazione di frequenza*. [...] La pernacchia ha tanti scopi: deride, protesta, esplode come un urlo di dolore, è sommessa come un sospiro, rassegnata come un lamento. Per questo ne esistono di molti tipi. Quella *fragorosa*, irriverente, oceanica si fa contro l’arroganza del potente che ne rimane travolto. Quella a fior di labbra è più delicata e colpisce i comuni mortali. [...] La pernacchia *squillante* è un suono gioioso che applaude alla sconfitta di un rivale odiato. In questa *sinfonia* c’è anche la *nota amara*, quando la pernacchia sancisce un fallimento, sia pure esorcizzato dall’autoironia. Non manca neppure la pernacchia liberatoria che esce spontanea dalle labbra come *accompagnamento sonoro* all’allontanarsi di un nemico³⁰².

Suono, nota musicale, modulazione di frequenza, sinfonia, accompagnamento sonoro: tutta la descrizione è quindi fulcrata sulle metafore e i paragoni con la sfera musicale e soprattutto con il timbro e l’altezza del suono, mettendo in luce perspicuamente la sensibilità rivolta all’universo sonoro da parte di Totò.

Antonio Trudu, nel saggio già citato, rivela anche un ulteriore aspetto, relativo alla voce dell’attore:

musicale, musicalissima, anche la voce di Totò. Basti pensare all’abissale differenza che sentiamo, che chiunque sente, vedendo i film in cui esse vengono utilizzate, fra le canzoni cantate da cantanti professionisti e quelle cantate dallo stesso Totò. Ma penso anche a casi particolari in cui la voce ha un ruolo di primissimo piano, come in *Totò Diabolicus*³⁰³.

Cogliamo le parole dello studioso come viatico con cui iniziare ad accostarci all’oggetto di indagine del paragrafo, a partire segnatamente da *Totò al giro d’Italia* [1948] di Mario Mattoli, film in cui le presenze da *Il barbiere di Siviglia* sono molteplici, e sempre cantate dal comico³⁰⁴. Prima di addentrarci nella pellicola, e verificare il

³⁰¹ Sulle invenzioni linguistiche di Totò si vedano: F. ROSSI, *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Roma, Bulzoni, 2002; F. ROSSI, *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999; R. ESCOBAR, *Totò. Avventure di una marionetta*, Bologna, Il Mulino, 1998.

³⁰² Dichiarazione riportata in A. TRUDU, *Il genio della musica*, in O. CALDIRON (a cura di), *Totò a colori*, cit., p. 62 (corsivi miei).

³⁰³ *Ivi*, p. 63.

³⁰⁴ L’intera cinematografia di Totò è puntellata di citazioni operistiche; tra i vari esempi, che sarebbero troppo numerosi per essere qui riportati, si segnalano l’uso di *Rigoletto* in *Totò, Peppino e...la dolce vita* (Sergio Corbucci, 1961) e in *Totò sceicco* (Mario Mattoli, 1950), e di *Aida* in *Siamo uomini o caporali* (Camillo Mastrocinque, 1955).

trattamento a cui è sottoposta la celeberrima opera rossiniana, è doveroso segnalare come Fabio Rossi abbia individuato delle profonde analogie tra il teatro d'opera del compositore pesarese e il cinema di Antonio de Curtis, che vanno ben al di là delle semplici citazioni. Innanzitutto l'abuso di interiezioni e di ideofoni tipico del teatro musicale, ma particolarmente rilevante nella librettistica rossiniana³⁰⁵; e inoltre, afferma lo studioso:

i punti di contatto tra Totò e Rossini [...] si spingono ben oltre, con puntuali riferimenti (dalla *gag* dello starnuto a quella dell'odore di piedi, dallo stravolgimento dei nomi propri al parlar difficile, dal tamponamento dei registri ai malapropismi, dalle lingue inventate ai doppi sensi sessuali, dall'ecolalia al metalinguaggio e alla meta teatralità). Con questo non voglio dire che Totò e i suoi autori citassero consapevolmente Rossini [...], ma che la linea del comico culminata con Totò non è che la prosecuzione di codici, meccanismi e strategie testuali stabilizzati, sì, nella commedia dell'arte, ma che debbono essere storicizzati nella prospettiva che guarda da Aristofane all'opera sette-ottocentesca, passando ovviamente per Goldoni e per i generi farseschi francesi³⁰⁶.

Gettate queste basi che dimostrano come la cinematografia del comico trovi le proprie radici, per quanto inconsapevolmente, in tradizioni culturali ben consolidate nel corso della storia, vediamo ora i veri e propri interventi de *Il barbiere di Siviglia* che riecheggiano nel corso del film. Il primo è nella sequenza successiva al tentativo fallimentare di Totò di imparare a guidare una bicicletta, la stessa in cui l'insegnante gli instilla il pensiero di vendere l'anima al diavolo come unica soluzione per sopperire alle incapacità atletiche. Al rientro in casa, Totò, accolto dal maggiordomo inizia a recitare i primi due versi della cavatina di Rosina, I, 5, «Una voce poco fa / qui nel cor mi risuonò». Il riferimento è evidentemente alla parole dell'amata che gli aveva ricordato che l'avrebbe sposato solo qualora avesse trionfato al Giro d'Italia: praticamente mai. In seguito, davanti al cameriere sempre più perplesso, Totò canta alcuni versi del brano rossiniano a partire da «Io sono docile, son rispettosa», ma a sorpresa si aggiunge sorpresa poiché dal verso «mi lascio reggere, mi fo guidar» la sua voce si tramuta in quella di un soprano agile e di coloratura. A questo punto la cavatina procede fino al termine con l'alternanza tra la voce maschile e quella femminile, mentre Totò si esibisce in balletti e mosse di vario genere; sul lungo acuto finale della cantante segue un'ennesima trovata esilarante con l'attore che, constatandone la durata eccessiva,

³⁰⁵ F. ROSSI, *La lingua a colori di Totò*, in O. CALDIRON (a cura di), *Totò a colori*, cit. pp. 39-42.

³⁰⁶ *Ibid.*

guarda l'orologio facendo cenno al maggiordomo che continuerà ancora un po' e che il fiato non gli manca. Lo scambio dei registri vocali, e, nell'esempio particolare, la coesistenza di più registri è uno dei modi, una sorta di grado zero, in cui l'opera lirica viene alterata all'interno dei film; ciò chiaramente produce un subitaneo effetto comico-parodico, attivato sia nel caso lo spettatore riconosca il modello di riferimento, sia nel caso contrario, poiché, da una parte «percepisce la gag come semplicemente comica»³⁰⁷, e dall'altra comunque avverte un rimarchevole scarto nel sistema enunciativo ottenuto mediante la coesistenza di due regimi testuali differenti.

Parzialmente analogo, ma con sostanziali differenze, anche il secondo e ultimo intervento rossiniano a chiusura della pellicola; le vicende si sono concluse con il classico lieto fine e tutta la situazione si è ricomposta, con Totò che, grazie all'aiuto della madre, è riuscito a gabbare il diavolo e a fidanzarsi con la donna amata. Tutti, compresi i corridori più famosi dell'epoca, sono riuniti in un grande salone all'interno della villa del protagonista e attendono la conferma dei risultati della corsa, al vaglio della giuria. Dopo aver riattaccato il ricevitore telefonico, Totò, alla domanda di Fausto Coppi su chi abbia vinto il Giro, risponde intonando nuovamente la cavatina di Rosina, ma stavolta storpiando completamente i versi di Cesare Sterbini:

Una voce poco fa
Nel telefono squillò
Ma chi ha vinto non si sa
Come mai? Io non lo so.
Di chi è la maglia rosa
Di chi è? Di chi è? Di chi è?³⁰⁸

Gli ultimi due versi sono intonati da un coro improvvisato dai ciclisti e dalle voci dei singoli che si rincorrono, al pari di una volata in cui ogni atleta cerca di primeggiare sull'altro, in una fuga sulle parole *di chi è*. Essi precedono il concertato finale, che, con una brusca cesura musicale, avviene sulle note della *Sinfonia* della medesima opera rossiniana, accompagnate da alcuni scherzosi versi intonati da Totò, ancora una volta in versione soprano:

³⁰⁷ R. MENARINI, *La strana copia*, cit., p. 86.

³⁰⁸ Questi i primi versi di Cesare Sterbini: «Una voce poco fa / qui nel cor mi risonò; / il mio cor ferito è già, / e Lindor fu che il piagò / Sì, Lindoro mio sarà; / lo giurai, la vincerò».

Totò:

La maglia rosa, la maglia rosa
è quella cosa che mai non riposa
chi la conquista doman la può perdere
e chi la perde può ritrovarla con facilità.

Coro:

Ma di chi sarà? Ma di chi sarà?
La maglia rosa, la maglia rosa
è quella cosa che mai non riposa.
Scorrazza un po' di qua,
Scorrazza un po' di là.

Totò:

Oggi è di Gino,
Domani Coppi se la mette sul pancino.
Dopodomani pure Cottur potrà tenerla tra le mani.

Oltre all'inversione dei registri vocali, nell'esempio riportato si scorge un secondo modello di alterazione del repertorio lirico, ovvero la riscrittura del libretto da un lato, e l'aggiunta delle parole a brani orchestrali (si tratta in genere di sinfonie e preludi) dall'altro, che ritroveremo più avanti, in modi decisamente differenti, allorché si prenderà in considerazione il cinema di Fellini. Per ora invece limitiamoci ad alcune considerazioni generali su questo film: la parodia operistica in *Totò* è di carattere estremamente giocoso e, più che minare e ridicolizzare l'opera citata, o fornirne una lettura critica e degradante, sembra volerne altresì sfruttare la sua estrema riconoscibilità e popolarità come molla principale per suscitare il riso. L'intero film, che lo ricordiamo è stato il quarto più visto in Italia nel 1948, è infatti costellato di richiami alla cultura alta (Dante in apertura e prima del finale, il mito di Faust) e alla cultura popolare, il ciclismo appunto con i suoi "eroi"; ed è proprio dal contrasto tra questi due livelli e dall'abbassamento del primo al secondo³⁰⁹ che si innesca il processo comico.

Fino a questo momento si è avuto modo di osservare due tipi di rifacimenti operistici da parte del cinema: lo slittamento vocale a un registro differente con l'inversione tra i ruoli maschili e femminili, e la riscrittura del libretto; ma cosa avviene quando è la stessa musica ad essere alterata? Nuovamente Antonio de Curtis potrà fornire un valido esempio di partenza, più precisamente *Totò a colori* [1952] capolavoro, nel suo genere, di Steno, e «vera e propria *summa* dei film musicali di

³⁰⁹ La stessa trama del film prevede questo "abbassamento" con l'esimio professore e intellettuale che, per concupire l'amata, è costretto a diventare un campione sportivo.

Totò»³¹⁰, in cui il mondo musicale di area colta è a più riprese messo alla berlina a partire dai più famosi editori italiani Sonzogno e Ricordi che divengono, rispettivamente, Sozzogno e Tiscordi, secondo i tipici giochi onomastici che si possono apprezzare nell'intera filmografia del comico. Nel film l'attore interpreta il personaggio di Antonio Scannagatti, compositore alquanto eccentrico, come testimonia la sequenza in cui il musicista è intento a lavorare all'interno del proprio studio ispirandosi ai suoni che lo circondano, per poi sbottare in una collerica geremiade di lamentele per i continui disturbi a cui lo sottopongono i propri familiari, sciacquone del bagno incluso. Il segmento di film che più ci interessa all'interno del nostro ragionamento è quello in cui Scannagatti assiste a una prova della banda del paese diretta dal Maestro Tiburzi, di cui nel corso della pellicola prenderà il posto. Gli strumentisti si trovano all'interno di una stalla, unico locale che hanno a disposizione, e cercano di suonare la *Sinfonia de La gazza ladra*; fin da principio la sequenza si connota di tratti squisitamente comici, con il verso degli animali – il muggito di una mucca, l'abbaiare di un cane, il raglio di un asino – che intervengono sapientemente in alcuni passaggi del brano rossiniano, lasciando costernato il direttore, che si guarda intorno smarrito; in seguito la piccola banda sembra letteralmente impazzire: gli strumenti vanno fuori tempo e iniziano a suonare note non previste nella partitura originale; i componenti del complesso si affannano – il suonatore di tuba diventa paonazzo dallo sforzo – producendo un caos cacofonico che costringe Tiburzi a interrompere le prove, il tutto mentre Scannagatti, appostato a una finestra, si tappa le orecchie ed emette smorfie di disgusto. L'equivoco è ben presto chiarito: giacché ci si trova in una stalla le mosche cavalline hanno depositato le loro deiezioni sugli spartiti³¹¹ e queste sono state scambiate per notazioni musicali da parte degli ingenui musicisti. Segue la derisione di Scannagatti che, dopo una citazione di *Lucia di Lammermoor* («Chi mi frena»), afferma che Rossini è morto una seconda volta dopo la performance appena ascoltata. Nuovamente la parodia rossiniana si connota di tratti giocosi, lontano da una qualsivoglia forma di derisione satirica o di svilimento dell'originale: l'abbassamento, come nell'esempio precedente, non è volto a destituire un'autorità o metterla a repentaglio, e inoltre non vi è alcun tipo di critica sociale; tutto è confinato nel campo ludico, della burla e dello sberleffo, e la

³¹⁰ A. TRUDU, *Il genio della musica*, cit., p. 64.

³¹¹ «Un buon musicista deve saper distinguere note e note, dalle note vere a quelle depositate dalle mosche cavalline», dirà il Maestro Tiburzi.

musica rappresenta un ottimo pretesto e un valido punto di riferimento in quanto estremamente popolare e immediatamente identificabile da parte dello spettatore.

La breve analisi di alcuni momenti sintomatici della cinematografia di Totò ci ha dunque aiutato a desumere alcuni modelli formali di rifacimenti operistici che, con sensibili variazioni, si ritroveranno anche nel *corpus* preso in esame. Con tale affermazione non si intende affatto asserire che questi particolari usi del teatro musicale abbiano avuto un'influenza diretta su altri registi, o che vi siano delle linee di continuità o di filiazione, semplicemente si è tentato di individuare dei modelli validi, ma di certo non esclusivi, per la disamina a venire. Essi, sinteticamente, si possono riassumere in:

- a) inversione dei registri vocali, in particolar modo i registri maschili con quelli femminili, e viceversa;
- b) riscrittura dei versi del libretto;
- c) alterazione dei brani orchestrali.

A partire da questi presupposti si potrà ora procedere con la nostra indagine, iniziando da un film bizzarro, e per certi versi non pienamente riuscito di Dario Argento, *Le cinque giornate* [1973], alla cui sceneggiatura collaborò Nanni Ballestrini e che si discosta dalla precedente e dalla successiva filmografia del regista romano. Argento infatti, in *Le cinque giornate*, si cimenta con l'insurrezione risorgimentale milanese del 1848, ritratta con toni da commedia virati al grottesco, anche grazie a un certo uso del commento sonoro. Lontano dal trionfalismo retorico, il regista mette in scena due poveracci – un panettiere e un ladruncolo – sperduti nel turbinio vorticoso degli eventi e della Storia, ai quali prendono parte senza capirci granché e con la disillusa consapevolezza finale racchiusa nella battuta del ladro “ci hanno fregato” all'apogeo trionfale dei festeggiamenti del popolo. Fedele ai propositi antiretorici, Argento, in collaborazione con il compositore Giorgio Gaslini, sfugge al vieto luogo comune del Verdi risorgimentale e, anzi, si serve di alcuni brani operistici, nella fattispecie la *Sinfonia* de *La gazza ladra* che risuona in due episodi del film, svicolandoli definitivamente dal loro contesto originario, per trasformarli in puri elementi timbrico-ritmici su cui costruire le immagini. L'orchestra rossiniana è qui sostituita da una faceta strumentazione elettronica che ben si accorda alla sequenza che si prenderà in esame, una sorta di “balletto per piedi e sintetizzatore”, debitore alla lontana ed estremamente edulcorato di alcune esperienze avanguardistiche dei primi

decenni del Novecento, in cui, attraverso gli occhi di un popolano, viene derisa l'intera classe dirigente dell'epoca. Veniamo dunque al segmento narrativo: Cainazzo – il panettiere, interpretato da Adriano Celentano – ha trovato lavoro come cameriere in una ricca casa dell'aristocrazia milanese, in cui si sta per svolgere un ricevimento con i rappresentanti più in vista della società: contesse, colonnelli, alti prelati, generali dell'impero austroungarico. Il popolano, attanagliato dalla fame, scorge un grosso pollo sul tavolo prima dell'inizio del banchetto e, nel momento in cui cerca di addentarlo, sente dei rumori provenire dall'esterno; immediatamente si nasconde sotto l'ampia tavolata, e lì vi starà per tutta la durata della cena scrutando le meschinerie e le bassezze del potere che si risolvono in untuosi pettegolezzi e in vuote chiacchiere di dame annoiate. La costruzione della sequenza, della durata di circa due minuti e mezzo, si avvale a più riprese di evidenti sincroni ottenuti mediante lo scalpiccio delle calzature dei commensali sul pavimento sul finire delle frasi musicali; la “prospettiva podologica” contribuisce, inoltre, a connotare la posizione sociale degli invitati; anche qui non mancano feroci critiche, come le inquadrature che mostrano il cardinale mentre si sfilava una scarpa, lasciando scorgere i propri calzini bucati, oppure il comportamento degli aristocratici, più interessati a concupire giovani fanciulle sfiorandole i piedi, che a ricercare soluzioni politiche.



D. Argento, *Le cinque giornate*

Rispetto a quanto notato nei film di Totò dove non traspariva alcuna forma di critica corrosiva, qui, seppur ancora in un regime in cui dramma tragico e beffa si intrecciano, siamo agli antipodi; i cambiamenti sociali e culturali degli anni Sessanta hanno inciso profondamente e hanno lasciato il segno: il Risorgimento e con questo la tradizione operistica ottocentesca non vengono più mitizzati ed esaltati, ma anzi rivisti con occhi disincantati, che lasciano affiorare un differente punto di vista, che ai trionfi contrappone i fallimenti e la sconfitta³¹². Tale sguardo non è riservato solamente alla

³¹² Siamo invero lontanissimi dal ritratto di Giuseppe Verdi di Carmine Gallone in *Casa Ricordi* [1954], in cui il compositore di Bussetto sedita una rivolta popolare frapponendosi fra i contadini in rivolta e

classe dirigente, ma abbraccia la totalità dei personaggi messi in scena, posandosi anche sul popolo come dimostra la seconda sequenza in cui Argento si avvale dell'intervento elettronico della *Sinfonia* rossiniana; a differenza della prima, la musica si pone come semplice commento esterno, senza dar vita a quell'inventiva audiovisiva che si è potuto scorgere nell'intervento precedentemente descritto. Qui, al contrario, si vede Cainazzo che, involontariamente e con la bandiera italiana tra le mani, raccoglie e fa da guida a un gruppo di milanesi che lo seguono lungo le vie cittadine; il popolo che marcia verso la rivoluzione è così ridicolizzato dalla musica accelerata, che, proprio grazie al timbro secco dettato dalla rielaborazione con il sintetizzatore, scandisce meccanicamente il loro comportamento da automi, che rassomiglia a quello di un gregge che si affida ciecamente a qualsiasi capobranco. Nella fattispecie, tale capo, in una farsa finale, li lascerà in mezzo alla strada dopo aver espletato i propri bisogni fisiologici e aver abbandonato il tricolore nella latrina. Nessuno si salva nel film di Argento, e neppure la musica di Rossini, la cui parodia viene impiegata proprio per sottolineare e acuire la disdetta collettiva a cui partecipano tutti: non esiste nessuna unità nazionale, come non esiste nessuna musica in grado di rappresentare tale coesione, né tantomeno le istanze rivoluzionarie.

Se Dario Argento, pur in una visione totalmente negativa della storia, si mantiene su registro intermedio dove commedia e tragedia coesistono, diverso invece è il caso di Pasolini in *La ricotta* [1963], terzo episodio del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.*, in cui la melodia di *Sempre libera degg'io* ricorre sette volte in circa trenta minuti di mediometraggio, per altro in due forme differenti. Che l'aspetto sonoro, unitamente a quello pittorico, fosse uno degli assi portanti della pellicola l'aveva ben compreso anche lo zelante magistrato Di Gennaro, lasciando trasparire una cinefilia dai tratti conservatori e reazioni durante le udienze del processo contro il film, in cui lo stesso pubblico ministero, esperto di cinema, manovrava la moviola per dissezionare il mediometraggio in questione³¹³. Nella requisitoria il magistrato poneva, tra le altre, le seguenti recriminazioni:

al quadro vivente della deposizione del Rosso Fiorentino viene accoppiato come commento musicale un *Twist* e poi un *Cha-Cha-Cha* [...] Alla deposizione del Pontormo viene accoppiato, come commento musicale, pure un ballabile e

l'esercito con le baionette spianate, rimarcando in tal modo la centralità della propria figura nel processo di unificazione nazionale.

³¹³ L. BETTI, M. GULINUCCI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma, Garzanti, 1991, p. 65.

l'atmosfera religiosa già così turbata viene definitivamente diradata per l'ilarità provocata dalla caduta del Cristo a terra tra le sguaiate risate delle altre compagne³¹⁴.

Al di là dei guai giudiziari di Pasolini – che, sia detto, non saranno gli unici della sua vita³¹⁵ – interessa focalizzare l'attenzione sull'importanza accordata al sonoro e specificamente al melodramma lirico. Non sarà difficile, a fronte di quanto si è avuto modo di mostrare nei paragrafi precedenti, intuire il processo di svilimento a cui il regista sottopone il brano verdiano, il quale viene presentato in due versioni: la prima in una trascrizione per banda (quattro interventi), la seconda, invece, in un'esecuzione per tastiera fortemente velocizzata e alquanto ridicola (tre interventi). In questa sede vorremmo occuparci della seconda versione, tenendo comunque presente che la trascrizione bandistica, oltre ad essere di per se stessa un rifacimento, ma ciò non rappresenta una novità o un tratto distintivo poiché pratica alquanto diffusa nella cultura italiana³¹⁶, contiene delle evidenti alterazioni, come evidenziato da Marco Andreetti, il quale sostiene che «tra gli elementi che contribuiscono a conferire alla trascrizione un carattere goffo [...] c'è il do della tromba in dissonanza con l'accordo di dominante di Do maggiore in terzo rivolto (re-fa-sol-si bequadro)»³¹⁷.

³¹⁴ R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit. p. 353. Di Gennaro, con stolido acrimia, continua la gragnuola di accuse: «Perché mai le due scene della Deposizione sono in colore e il resto in bianco e nero? Perché mai il Cristo della Deposizione ha la fulva barba nazarena che gli incornicia il volto e il Cristo della sequenza in bianco e nero non ha la barba? Ed ecco che d'improvviso, come un colpo allo stomaco, il volto di Cristo si scompone e sbotta in una risata sguaiata. Ebbene anche su questo irrompe musica profana di un ballabile. Poi Cristo morto cadrà inaspettatamente a terra rovinando fra sguaiatezze e risate e su di lui, sulla Madonna, sui santi, acuta e stigmatizzante una voce fuori campo griderà: cornuti, cornuti, cornuti!», in L. BETTI, M. GULINUCCI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, cit., p. 65.

³¹⁵ Nell'episodio *Il pollo ruspante*, Gregoretti ironizzerà su questo aspetto allorquando il bambino della coppia di protagonisti si traveste da ladro e afferma di essere Pasolini. Lo scherzo prende spunto da una falsa notizia probabilmente diffusa da esponenti dell'estrema destra, secondo la quale Pasolini avrebbe rapinato un addetto di un bar-distributore nei pressi del Circeo, minacciandolo niente meno che con una pistola caricata con un proiettile d'oro! Per quanto la ricostruzione sia fin da principio fantasiosa e scambiccherata, il poeta dovrà comunque difendersi in tribunale, per altro non riuscendo a ottenere un'assoluzione con formula piena, ma solo per mancanza di prove. Su tale processo si veda la ricostruzione di U. APICE, *Processo a Pasolini. La rapina del Circeo*, Bari, Palomar, 2007.

³¹⁶ Si veda a tal proposito R. LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana, vol. 6, Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, cit., pp. 303-92.

³¹⁷ M. ANDREETTI, *Violetta violata: Visconti, Pasolini, Bellocchio*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, cit., p. 90. Prendiamo atto, ma non concordiamo pienamente con la lettura offerta dall'autore sugli interventi verdiani in *La ricotta*, in quanto i parallelismi tra gli aspetti autodistruttivi di Violetta e quelli di Pasolini ci paiono forzati: «“Gioire, di voluttà nei vortici perire”: in maniera significativa la pulsione autodistruttiva del “Sempre libera” di Violetta risuona anche dentro il saggio “Il cinema impopolare”, dove Pasolini scrive ““Libertà. Dopo averci ben pensato ho capito che questa parola misteriosa non significa altro, infine, nel fondo di ogni fondo, che...’libertà di scegliere la morte.”»», *Ivi*, p. 91.

Il primo momento in cui si sente la cabaletta verdiana accelerata è quando Stracci, dopo aver venduto per pochi soldi il cane che gli aveva divorato il pranzo, corre dal “ricottaro” con le mille lire in mano per acquistarsi del cibo; non solo la musica, ma anche le immagini, al pari di un film comico muto, subiscono una violenta accelerazione, in sorta di citazione chapliniana come dichiarato dallo stesso Pasolini nel memoriale difensivo durante il processo³¹⁸. Analogamente, per modalità di messa in scena, anche il secondo intervento, allorché il protagonista viene slegato dalla croce in cui sta recitando il ruolo del ladrone buono e si getta a capofitto nell’antro in cui ha nascosto il proprio pranzo. Infine l’ultimo, sui titoli di coda del mediometraggio dopo la morte del protagonista.

La musica verdiana, come già rilevato da Calabretto, si pone in violenta antitesi con il resto delle sonorità della pellicola in cui risuonano brani dalla spiccata sacralità quali la sequenza del canto gregoriano *Dies Irae Dies Illa* in una versione per fisarmonica (tema di morte) e la *Sinfonia* dalla *Cantata Profana «Su le sponde del Tebro»* di Domenico Scarlatti, e questo lavoro volto a miscelare i livelli alti con quelli bassi, il sacro con il profano (l’episodio si apre con un *Twist*) è ben descritto dallo stesso Pasolini, che, sollecitato dalle domande di Jean Dufлот sulla funzione del commento sonoro nei propri film, così risponde:

la funzione della musica nei miei film è duplice: una è di carattere estetico, e talvolta arbitraria, meramente “estetizzante”; l’altra è didattica e “funzionale”. Per esempio, *La passione secondo Matteo* di Bach, nel momento della rissa di *Accattone*, assume prima di tutto una funzione estetica. Si produce una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale. È l’amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla Auerbach [...] ossia scrittura generata dalla mescolanza degli stili, che contribuisce a spezzare la convenzione della sottolineatura musicale, nella maggior parte dei film realisti commerciali. [...] Nel contempo ha una funzione didattica. Per esempio, nella scena di *Accattone* citata più sopra, essa si rivolge allo spettatore e lo mette in guardia, gli fa capire che non si trova di fronte a una rissa di stile neorealista, folklorica, bensì di una lotta epica che sbocca nel sacro, nel religioso³¹⁹.

Ecco dunque chiarito il procedere per contrasti tipico dei primi film pasoliniani, che non si limitano alla scelta eterogenea del repertorio, ma agiscono direttamente sulla costruzione audiovisiva, caricando «le immagini di suggestioni e ambiguità, creando

³¹⁸ «Uno degli elementi stilistici del film sono le citazioni chapliniane», L. BETTI, M. GULINUCCI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un’illusione. I film, il cinema*, cit., p. 67.

³¹⁹ P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, a cura di Jean Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1983, pp. 108-9.

quindi una ‘dissonanza acustico-visiva’³²⁰; ed è proprio a partire da questa dissonanza che sgorga la poesia che ammantava tutte le pellicole dell’intellettuale di Casarsa.

Ritornando al teatro d’opera, pare innegabile l’intento sarcastico e dissacrante di Pasolini, evidenziato ancor di più dalle ridicole immagini di Stracci che corre all’impazzata per la compagna della periferia romana, tra agenti delle forze dell’ordine che raccolgono fiorellini, greggi di pecore, soste a un altarino di qualche santo, e un gruppo di persone intente in esercizi ginnici ai bordi di una strada. Come sottolinea Jurij Tynjanov «la parodia è letterariamente viva nella misura in cui è viva l’opera parodiata»³²¹, e l’obiettivo di Pasolini, proprio a partire dal presupposto tracciato dallo studioso russo in cui vi è un forte richiamo alla presenza di una tradizione comune condivisa, sembra appunto voler destituire questa presenza ancora particolarmente tangibile nell’Italia degli anni Sessanta, secondo una prospettiva che, lo abbiamo visto, trova le proprie radici in una riflessione di carattere estetico e in una feroce critica alle istituzioni borghesi.

Secondo Roy Menarini, «la parodia [...] non esaurisce il proprio ruolo nell’utilizzare il testo parodico come bersaglio ma ne costituisce un commento critico, oltre a mettere in pratica un atto d’amore non meno importante della funzione derisoria»³²². Se questi aspetti della parodia, specialmente l’ultimo, sono vividamente rintracciabili, per esempio, nei film di Totò che si sono analizzati in precedenza, essi vanno via via disperdendosi, fino ad annullarsi totalmente nel percorso che abbiamo tentato di tracciare; in Argento prima, e in maniera più sostanziale in Pasolini non v’è traccia alcuna di amore, né tantomeno di un intervento critico sul testo di partenza: prevale, al contrario, la derisione che non si presenta più in forma ludica, bensì con tratti di marcata violenza e aggressività. Ciò ha delle notevoli ripercussioni anche sull’istanza spettatoriale: mentre nel primo caso – la parodia con intenti ludici – il destinatario partecipa pienamente al gioco, il quale si innesta in orizzonti culturali comuni senza metterli in discussione, anzi, infondendone una nuova vitalità proprio grazie all’uso parodico della citazione, nel secondo, per converso, lo spettatore, al pari del proprio bagaglio culturale e dei propri valori, viene messo in crisi e destabilizzato. Siamo ormai distanti dalla note tesi gramsciane, in cui l’intellettuale scriveva:

³²⁰ R. CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, cit., p. 353.

³²¹ J. N. TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968, p. 50.

³²² R. MENARINI, *La strana copia*, cit., p. 73.

l'emozione artistica che un giapponese o un lappone prova dinanzi a una statua di Michelangelo o ascoltando una melodia di Verdi è certo un'emozione artistica [...]; tuttavia, l'emozione artistica del giapponese o del lappone non sarà della stessa intensità e calore dell'emozione dell'italiano medio e tanto meno di un italiano colto. Ciò significa che accanto o meglio al di sotto dell'espressione di carattere cosmopolitico del linguaggio musicale, pittorico, ecc., c'è una più profonda sostanza culturale, più ristretta, più "nazional-popolare"³²³.

Per poi proseguire:

ho accennato in altra nota come in Italia la musica abbia in una misura sostituito, nella cultura popolare, quella espressione artistica che in altri paesi è data dal romanzo popolare e come i gèni musicali abbiano avuto quella popolarità che invece è mancata ai letterati³²⁴.

All'intensità e al calore dell'emozione si è sostituito il disprezzo e il rifiuto, e ciò che rappresenta la sostanza del 'nazional-popolare' è ricusato senza mezzi termini, anzi è proprio ridicolizzato. È chiaro, dunque, come, accingendosi allo studio degli interventi operistici in Pasolini, non si debba cadere nell'errore di rintracciare corrispondenze tra le vicende dell'opera e quelle portate sullo schermo; il poeta non è affatto guidato da istanze di tipo drammaturgico (siano esse attivate per concordanza o discordanza) – non è Luchino Visconti, e nemmeno Marco Bellocchio come si vedrà – ma da una polemica corrosiva e iconoclasta, volta a demistificare i miti italiani. La scelta di *La traviata* e della *cabaletta* finale del primo atto risponde proprio a queste esigenze: un brano estremamente conosciuto e rappresentativo della tradizione melodrammatica che funga da "parte per il tutto": non una semplice parodia all'opera verdiana, ma all'intero cascame culturale ottocentesco ad essa associato.

Prima di passare all'esempio successivo, merita un brevissimo accenno, su cui tuttavia non ci si soffermerà a lungo, l'episodio introduttivo e meno noto di *Ro.Go.Pa.G.*, *Illibatezza*, firmato da Roberto Rossellini; come negli altri due episodi "italiani"³²⁵, anche nel mediometraggio in questione sono presenti dei richiami operistici, segnatamente *Casta Diva* dalla *Norma*, che sottolinea, alla stregua di un

³²³ A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 25.

³²⁴ *Ivi*, p. 69.

³²⁵ Oltre a quello di Pasolini anche in *Il pollo ruspante* di Gregoretti c'è una citazione operistica, con il *galop* finale della *Sinfonia* del *Guglielmo Tell* che scandisce il finale del mediometraggio: il crescendo rossiniano segna la morte della famiglia di "consumatori modello" e nuovamente si può constatare come frammenti del teatro musicali siano usati ai fini di una corrosiva critica sociale ai modelli di sviluppo capitalistico degli anni Sessanta.

leitmotiv ironico, l'ossessione del protagonista maschile statunitense per la donna di cui si è invaghito, una hostess incontrata durante un volo aereo. La melodia belliniana, usata sempre come livello esterno, compare fin dalle prime sequenze, allorquando l'uomo si accorge della donna, distogliendo per qualche istante lo sguardo dalle formose modelle discinte ritratte nella rivista *Playboy*; l'accompagnamento dei dolci arpeggi dell'arpa e del candore etereo del flauto creano già un primo contrasto ironico tra la prosaicità delle fotografie e la bellezza angelicata della donna. Dopo pochissime battute, però, la musica subisce un'improvvisa accelerazione ritmica e un radicale cambiamento nella strumentazione, mutandosi in un'orchestrina jazz, con tanto di pulsante batteria a scandire il tempo. Numerosi interventi di *Casta Diva* ricorrono nel corso dell'episodio, alcuni dei quali sottoposti a sensibili variazioni rispetto a quella testé descritta: a volte suonati con una tromba, altre invece con uno xilofono per ricreare l'effetto di un carillon. Nel film di Rossellini pertanto il rifacimento del brano operistico da una parte assolve a una funzione di motivo conduttore identificativo di una passione³²⁶, e dall'altro si pone come commento ironico alle immagini, senza mai sfiorare le punte acrimoniose di Pasolini.

Fino a questo momento si sono presi in considerazione dei campioni in cui le alterazioni erano appannaggio esclusivo dell'elemento musicale; ora, attraverso alcuni snodi della cinematografia felliniana ci addentreremo anche nel terzo modello enucleato in apertura del paragrafo, ovvero quello riguardante la riscrittura del libretto. Non è questa la sede per affrontare il delicato e complesso rapporto tra il regista romagnolo e la musica a cominciare dalla pluridecennale e fondamentale collaborazione con Nino Rota; si dirà soltanto che il melodramma lirico non ha mai costituito un punto di riferimento per Fellini: pochi, pochissimi, sono infatti i richiami all'interno dei suoi film, con qualche sporadica eccezione rappresentata, come si è visto nel paragrafo precedente da *Lo sceicco bianco*, e da *8½* con la *Sinfonia de Il barbiere di Siviglia* e la celeberrima *Cavalcata delle Valchirie* wagneriana (*Die Walküre*, III, 1)³²⁷. Anche in *Amarcord* è presente un tenue riferimento a Giuseppe Verdi con una sua effigie in

³²⁶ L'aria di *Norma* ben si presta a divenire un canone fisso e ripetitivo della passione amorosa o comunque dell'elevazione della donna amata; si veda il già citato film di Lina Wertmüller *Fatti di sangue tra due uomini...*, e in anni relativamente più recenti *Harem Suare* [1999] di Ferzan Özpetek. Anche la pubblicità televisiva farà proprio questo facile *topos* come dimostra l'uso fatto del brano belliniano nello spot del *Festival del cinema* di Roma, in cui "casta diva" è sia il cinema che la città.

³²⁷ Sull'uso del celebre brano di Richard Wagner si veda S. MICELI, *La cavalcata delle Valchirie da Griffith a Coppola e oltre*, in S. MICELI, M. CAPRA (a cura di), *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, cit., pp. 91-103.

cartolina all'interno del negozio della Tabaccaia, che tuttavia, oltre ad essere viepiù adombrata dalla donna badiale, non intrattiene alcun legame con la narrazione: esso è uno dei tanti riferimenti al fascismo che aveva eletto il compositore di Busseto a mito della patria³²⁸.

Le dichiarazioni rilasciate dal regista sembrano andare nella medesima direzione, allorché nel 1983 egli, con piglio divertito e canzonatorio, afferma:

devo confessare che in questi ultimi tempi ho conosciuto dei musicisti che faranno strada. Un certo Giuseppe Verdi, per esempio. E anche quel Rossini non è male. Ciaikowski, poi, ha un talentaccio. [...] È una vergogna che io, venuto dalla Romagna, cioè da una terra tra le capitali della lirica, abbia cominciato ad apprezzare l'opera e a entusiasarmi per certi geni musicali soltanto negli ultimi tempi. Ma sto cercando di riparare³²⁹.

A fronte di queste parole Roberto Calabretto chiosa:

il suo rapporto con il melodramma era però ugualmente contraddittorio. Da un lato, come egli stesso più volte aveva ammesso, detestava il teatro dell'opera e la cultura belcantistica; dall'altro, però, rimaneva incantato nell'ascoltare alcune arie. Plenizio, infatti, racconta che *Madre pietosa vergine* lo commuoveva, portandolo anche alle lacrime³³⁰.

Questa è dunque la situazione all'indomani dell'uscita nelle sale di *E la nave va* [1983], film che, oltre a segnare nuovamente la strettissima collaborazione tra il regista e il poeta Andrea Zanzotto, che ha per lui riscritto alcuni cori verdiani, vede un avvicinamento da parte di Fellini al mondo della lirica, fulcro della pellicola attorno a cui ruota il tracollo di un'epoca³³¹. Prima di affrontare il lavoro Fellini/Zanzotto è

³²⁸ Per un approfondimento sull'appropriazione della figura di Giuseppe Verdi da parte del fascismo si rimanda a: F. NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984 e F. NICOLÒDI, *Mitografia verdiana nel primo Novecento*, in L. FRASSÀ, M. NICCOLAI (a cura di), *Verdi reception*, Turnhout, Brepols, 2013, nel quale viene riportato un estratto di una conferenza del gennaio 1940 del musicologo Gaiozzo: «L'italiano fascista sente nella musica di Verdi il sapore della sua terra. Abbiamo vinto la campagna del grano; ci è consentito mangiare pane di tutto grano nostro. Quella di Verdi è musica tutta nostra [...] Musica-terra: binomio di cui esaltiamo il significato. E il fascismo tiene soprattutto a dar musica al popolo; e la dona come ricompensa al suo lavoro», *Ivi*, p. 69.

³²⁹ Intervista di Mino Guerrini apparsa su «Epoca», 11 marzo 1983, ora in F. FELLINI, *E la nave va*, Milano, Longanesi, 1983, p. 172.

³³⁰ R. CALABRETTO, *I cori di Zanzotto per E la nave va*, in R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, Udine, Quaderni del Conservatorio, anno II, n. 2, 2005, p. 243.

³³¹ Nella famosissima lettera di Fellini al poeta, datata luglio 1976, si avverte l'estrema sensibilità musicale del regista, allorché commenta alcuni versi di Zanzotto: «mi sembra che la sonorità liquida, l'affastellarsi gorgogliante, i suoni, le sillabe che si sciolgono in bocca, quel cantilenare dolce e rotto dei bambini in un miscuglio di latte e materia disciolta, uno sciabordio addormentante, riproponga e rappresenti con suggestiva efficacia quella sorta di iconografia subacquea del film, l'immagine

necessario fare un passo indietro, precisamente a *La città delle donne* [1980], sottolineando che anche qui, sebbene in modo non così perspicuo, aleggia sotterraneamente, come ha ben evidenziato Luciano De Giusti, la figura del poeta solighese, al quale Fellini si rivolge a più riprese per delle “consulenze linguistiche” e per la composizione di alcune filastrocche³³².

In *La città delle donne* già si intravedono alcune embrionali soluzioni espressive che troveranno pieno compimento e maturità nel film successivo, come si evince dalla lunga sequenza della festa nel castello di Katzone, sorta di «doppio di Snaporaz» come l’ha definito Zanzotto, aggiungendo che il personaggio:

rappresenta pateticamente il lato aggressivo, frenetico, ultimativo, annaspante, del rapporto erotico immaginato da un ego che si presume durissimo ed è invece friabile. I suoi gesti (o gesta) non potranno portarlo ad altro che a creare batterie di bambole d’allevamento, a collezionare *videotapes* per trionfi sessuali celebrati con un’immensa torta stercoraria, da irrorare scompisciandola³³³.

Non sarà il caso di ripercorrere l’illuminante commento zanzottiano alla pellicola di Fellini con l’associazione donna-cinema, i riferimenti danteschi e plautini, il connubio eros/thanatos³³⁴, quanto rinvenire i pochi minuti della lunga sequenza che possano gettare ulteriore luce rispetto al nostro discorso. Katzone ha appena annunciato ai presenti la propria volontà di tributare un commosso saluto di «addio alla donna, a tutte le donne, alla donna con D maiuscola, alla donna vera, alla mia donna»; dopo un

placentaria, amniotica, di una Venezia decomposta e fluttuante di alghe, di muscosità, di buio muffito e umido», in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 467. Si leggano inoltre le parole dello scritto *Stramba crociera* di Andrea Zanzotto: «La sensibilità di Fellini per il fattore fonico, vocale, poetico vero e proprio, entro l’ambito dei suoi film, è stata sempre particolarissima; ogni impresa del suono e della voce è stata da lui riportata alla propria gemellarità col plasma luminoso, col flusso ingorgato, scarsamente narrativo (ma pur sempre “narratologico”) dei suoi film. Qualunque tipo di voci, dialogo, commento o altro che siano, è da lui sentito, anche, come violenta fisicità; sono voci-visceri, ventriloquie, movimenti muscolari e nervili. Il che non ostacola, anzi favorisce il loro raccordo sinestetico con la visualità filmica», in A. ZANZOTTO, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di Luciano De Giusti, Venezia, Marsilio, 2011, p. 58.

³³² L. DE GIUSTI, *Prospezioni di un poeta nel sottosuolo del cinema*, in *Ivi*, pp. 19-22. De Giusti accenna inoltre a una consulenza di Claudio Magris – annotate come «Proposte di Magris» – per l’uso del dialetto triestino. Nello stesso volume lo studioso ha raccolto alcune pagine zanzottiane inedite tra cui figura *In margine al copione de «La città delle donne»* – appunti sul film direttamente rivolti a Fellini –, e i versi di *Canzoncina del ring e della tenzone amorosa per La città delle donne*, *Ivi*, pp. 103-9.

³³³ A. ZANZOTTO, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, in in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1237.

³³⁴ Per una lettura sul rapporto Fellini-Zanzotto si rimanda a G. MORELLI, *Non sempre quelli che mangiano l’erba dalla parte delle radici sono i morti. Esercizio su di un ‘corto’ di Zanzotto e Fellini (o Fellini e Zanzotto)*, in R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, cit., pp. 205-214; ora con il titolo *Cantilenae. A proposito di un “corto” di Zanzotto e Fellini [o Fellini e Zanzotto]*, in G. MORELLI, *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 87-99.

intermezzo in cui Marcello/Snaporaz conversa con la moglie e una delle numerose figure femminili incontrare nella propria «*descensus ad Superos* oppure *ascensus ad Inferos*»³³⁵, ecco l'uomo che, accompagnato dalle note di un pianoforte, si abbandona a un'elegia degli addii. Così Fellini descrive la scena numero 41 nel «materiale che dovrebbe dare un'idea del film»³³⁶, ovvero il «*Brogliaccio/Scalettone/Note-Appunti/Traccia di sceneggiatura*»³³⁷:

Katzone si atteggia come un cantante che sta per iniziare la sua canzone e forse gli si avvicina uno degli amici in frac per accompagnarlo col mandolino. Oppure (e sarebbe la cosa migliore) tutta la lunga tirata di Katzone viene cantata come una romanza d'opera con una signora che lo accompagna al piano. (In questo caso l'addio di Katzone alla donna andrebbe riscritto più brevemente in versi.) Katzone canterà con una discreta voce tenorile e gesti acconci: bocca spalancata, gargarozzo che va su e giù, occhi socchiusi, chiusi, o improvvisamente fiammeggianti, e una mimica che può andare da impuntature paonazze, le mani avvinghiate allo schienale della sedia, ad abbandoni dolcissimi ed esausti, a riprese ferine e galoppanti emesse coi labbroni vibranti³³⁸.

Il regista fa cantare al proprio personaggio la melodia di *L'amour est un oiseau rebelle* da *Carmen*, cambiandone totalmente i versi, che nella versione felliniana divengono i seguenti:

Ma Dio dona che pace e guerra
Che mare e terra
Perì per me.
Acqua e fuoco,
tormento e gioco
stanotte invoco soltanto te.

In un collage sonoro e senza soluzione di continuità, la musica di Bizet si tramuta in quella di *Addio del passato*, *La traviata* mentre Katzone si profonde – parodiando l'enfasi della gestualità dei cantanti lirici secondo le indicazioni di sceneggiatura – con sentimento e lirismo in un personalissimo e alquanto divertente abbandono dei piaceri carnali:

³³⁵ A. ZANZOTTO, *Ipotesi intorno a «La città delle donne» di F. Fellini*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. 1238.

³³⁶ F. FELLINI, *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980, p. 33.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ivi*, p. 84.

Addio, misteriosi occhi
Soffici ginocchi,
io vi dico addio.
Addio, soffice ombelico
accogliente amico
delle labbra mie.

Il confronto con l'originale di Verdi/Piave, in cui Violetta minata irrimediabilmente dal male prende congedo dai propri sogni di felicità³³⁹ e dalla propria vita, permette di individuare i caratteri peculiari della parodia scherzosa portata sullo schermo da Fellini, primi fra tutti l'inversione e l'abbassamento della situazione, senza che ciò divenga sinonimo di degradazione. Il regista infatti non è mosso da intenti dissacranti, si serve semplicemente del teatro d'opera affrancandolo da tutte le sue sedimentazioni storiche e culturali per farlo divenire, al pari di molte musiche dei suoi film tratte da celebri pagine del repertorio classico, un materiale plastico nella costruzione cinematografica, adattandolo di volta in volta alla situazione e ai personaggi³⁴⁰; in questa prospettiva, la re-interpretazione di Katzone dei versi di Piave appare perfetta, sia per descrivere l'uomo e la sua tracimante bramosia sessuale, sia, più in generale, per infondere un tocco ulteriormente *kitsch* alla festa e all'intera abitazione.

Il canto continuerà, fuori campo, ancora per qualche strofa, in un'ulteriore alternanza dei due brani, mentre Snaporaz ha un confronto con la moglie, che gli rinfaccia le disattenzioni e le assenze che ha dovuto subire nel corso degli anni; nel frattempo la festa prosegue nelle altre stanze e gli invitati ballano su un accompagnamento sonoro, composto da Luis Bacalov, che cita a più riprese brevi frammenti dell'*Habanera* e di *Addio del passato*, creando un gioco di incastri e di specchi in cui è difficile distinguere il vero dal falso; a ciò concorre inoltre la difficoltà di stabilire la sorgente sonora dell'intervento musicale, che sembrerebbe essere di livello interno, pur senza averne la certezza (la musica proviene dal juke-box spesso inquadrato?).

I pochi minuti della sequenza presa in esame hanno consentito di tracciare un primo profilo dell'uso del teatro d'opera nei film "tardi" di Fellini, in cui traspare l'accostamento arbitrario e privo di nessi logici di momenti musicali estremamente differenti tra loro e la riscrittura dei versi dei libretti; come si accennava in precedenza,

³³⁹ «Addio, del passato bei sogni ridenti, / Le rose del volto già sono pallenti; / L'amore d'Alfredo pur esso mi manca, / conforto, sostegno dell'amica stanca... / Ah, della traviata sorridi al desio; / a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio, / Or tutto finì».

³⁴⁰ Altri brani di *La traviata* compaiono nella pellicola, come *Amami Alfredo II*, 6 intonato dalla moglie di Snaporaz.

tale lavoro appena abbozzato e confinato in un breve segmento narrativo, troverà la sua apoteosi nella pellicola successiva, *E la nave va*, anche grazie all'apporto fondamentale di Zanzotto³⁴¹, che così ripercorre la propria collaborazione con il regista:

quando egli [Fellini] mi invitò a questa collaborazione mi sentii davvero disarmato: avrei dovuto addentrarmi in un territorio che era distante dalle mie forme di esperienza poetica; avrei dovuto misurarmi con la pseudo-facilità, con le trappole e con quelle regole esplicite e insieme misteriose che caratterizzano le parole scritte per il belcanto, per il melodramma, e (ben particolare territorio) per il libretto. [...] Tutto il film è stato concepito per risuonare di musiche e canti, da quelli altissimi della tradizione lirica a quelli popolari dei profughi. E nei momenti più importanti anche le parole dovevano inserirsi a chiarire e precisare le situazioni, ma appunto, costituendosi come supporto del canto. Insomma, si trattava di sostituire con adeguate strofette quelle che sostenevano i vari pezzi (o frammenti) d'opera cantati-rievocati dai protagonisti nelle situazioni chiave del film. E ciò avveniva soprattutto per i cori augurali alla partenza della nave da Napoli e poi, con maggiore sviluppo di situazioni, per i cori che prorompevano dai vari gruppi, compresi i soldati della corazzata, durante lo scontro: in un clamore generale rilanciato ed esaltato da un gruppo all'altro, mosso da pensieri e stati d'animo diversi o contrastanti ma sempre connessi alla tragedia in atto.

Si poneva dunque il problema di tirar fuori qualche strofetta non del tutto indecente che combaciasse con quella dei rispettivi luoghi dei libretti d'opera evocati. E i libretti, come si sa, anche se si prende come base la media non eccelsa di quelli ottocenteschi, hanno un loro preciso e rituale linguaggio anche come genere o sottogenere. E possono incastrare l'incauto che cerchi d'imitarli entro luoghi-calchi predeterminati, sia attribuendosi la libertà di guardare abbastanza verso l'alto sia quella di concedersi facilità e facilitazioni all'orlo del banale: che forse può rendersi accettabile come effetto secondario del defunto sublime, forse è banale e basta.

Comunque il sottoscritto è entrato nel gioco e grazie agli interventi accorti e ben mirati, e persino un po' canaglieschi di Federico (che la sa sempre più lunga di quel che vuol far apparire), e a quelli altrettanto utili e preziosi del maestro Plenizio, si è buttato ad arrovellarsi con piacere in questo *pensum*, *à la guerre comme à la guerre*; e ne sono uscite parecchie strofette, alcune delle quali sono state utilizzate nel film³⁴².

Non si intende in questa sede ripercorrere la genesi degli interventi operistici e delle loro varianti, in quanto già messi in luce in maniera definitiva e con notevole acribia filologica da Roberto Calabretto all'interno del denso saggio citato, che useremo come indispensabile guida per evidenziare gli aspetti che più sembrano pertinenti al nostro

³⁴¹ Come ricorda Calabretto, «il poeta originariamente aveva predisposto nove interventi. Nella pellicola, invece, ne sono stati inseriti soltanto due», R. CALABRETTO, *I cori di Zanzotto per E la nave va*, in R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, cit., p. 248.

³⁴² A. ZANZOTTO, *Il cinema brucia e illumina*, cit., pp. 67-9.

discorso e che fanno emergere – portate all'estremo – delle linee di continuità con quanto già notato in *La città delle donne*; al pari dello studioso inoltre prenderemo in considerazione solamente i due grandi cori che risuonano rispettivamente all'inizio e alla fine della pellicola.

Prima di analizzare la loro composizione, un paio di parole sulla trama di *E la nave va* che è presto detta: un gruppo di uomini e donne salpano dal porto di Napoli sul transatlantico *Gloria N.* per spargere in mare le ceneri del soprano Edmea, in cui non è difficile ravvisare una somiglianza con Maria Callas:

«Cremazione e spargimento delle mie ceneri alle prime luci dell'alba al largo della mia isola natale...». Così ha lasciato scritto nel suo testamento l'eccelsa artista, la cui voce seduceva e smemorava gli spettatori di tutte le platee, e ora amici e ammiratori di tutto il mondo riuniti in questo viaggio verso l'isola di Cleo per celebrare tutti insieme il suggestivo rito funebre. Diciamo che il film vuole anche essere la storia della scomparsa di una dea e del sentimento di solitudine e di vuoto che questa sparizione lascia nel cuore degli uomini³⁴³.

Al momento dell'imbarco echeggia il primo coro, formato dall'assemblaggio di cinque momenti tratti da *La forza del destino*, in un vero e proprio collage sonoro, sapientemente orchestrato da Gianfranco Plenizio. Si riportano di seguito i vari interventi con i versi rifatti da Zanzotto³⁴⁴:

	<i>La forza del destino</i> -estratto	Versi di Zanzotto	Descrizione scena
1	Motivo della Ronda, III, 6	Ahi voce, quale fato t'involò? È l'ora salpiamo! Amici salpiamo, l'immenso tentiamo sia gioia o dolor(e) sia pace o terror(e) un'eco divina ci sorreggerà. Amici salpiamo l'occulto sfidiamo memoria e prodigio ci accompagnerà.	Porto di Napoli, i passeggeri riuniti sul molo intorno al maestro Albertini cantano in coro.

³⁴³ Trattamento del soggetto del film in F. FELLINI, *E la nave va*, cit., pp. 9-10.

³⁴⁴ Cfr. R. CALABRETTO, *I cori di Zanzotto per E la nave va*, in R. CALABRETTO (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, cit., pp. 250-8.

2	<i>Sinfonia</i>	Dove sei, dove sei mondi e dei piangeranno con noi	Passeggeri salgono la passerella.
3	Duetto Carlo Alvaro, IV, 5	Nello sciabordio dell'onde nel sussurro delle fronde nel sospiro dell'aurora l'amor tuo risuona l'amor tuo risuona ancor(a)...	Il tenore Sabatino Lepori intona i versi a bordo del transatlantico mentre si concludono gli ultimi imbarchi e i mozzi iniziano le manovre.
4	<i>Madre pietosa Vergine,</i> II, 5	Voce a ognun amica e lieta quale primavera, ora sola e prigioniera nei silenzi che la morte ordì.	La fiancata grigia della <i>Gloria N.</i> salpa lentamente mentre da terra le persone salutano. Passeggeri riuniti sul ponte intonano il coro.
5	Motivo della Ronda, III, 6	Seguiam sui flutti, di gioie e di lutti la rotta più ardita, la nave che va. Andiam, andiam la nave va...	Passeggeri continuano a cantare, a loro si aggiungono il capitano, gli ufficiali e i fuochisti nella sala macchine.

Anche senza riportare gli esempi musicali, è chiaro come rispetto a *La città delle donne* il livello di complessità dettato dal montaggio sonoro e dai versi sia decisamente superiore, e come l'intervento operistico non sia confinato alla sola esibizione di un singolo personaggio, ma pervada l'intera messa in scena, plasmata a partire dal collage de *La forza del destino*.

Ma ciò è "nulla" se confrontato al lunghissimo coro nelle sequenze conclusive del film – precisamente dalla scena 71 alla 92 – allorquando il transatlantico affonda sotto i colpi di cannone della flotta austro-ungarica, poco dopo che i passeggeri a bordo hanno concluso di celebrare il rito funebre con la dispersione in mare delle ceneri di Edmea, sulle note dell'aria *O patria mia*, *Aida*, III, 1 che provengono da un grammofono. Qui l'invenzione felliniana pare essere irrefrenabile, toccando l'acme di tutta la pellicola: il collage non riguarda più brani di una singola opera, ma vi è un vero e proprio saccheggio del repertorio melodrammatico ottocentesco, ri-assemblato con spregiudicata e incontrollabile fantasia. Riportiamo, in forma estremamente

semplificata, la ripartizione degli interventi operata da Calabretto, e i relativi versi composti da Zanzotto, così come compaiono nell'adattamento cinematografico³⁴⁵:

	Opera citata	Versi di Zanzotto	Descrizione scena
1	<i>Aida, Guerra, guerra, I, 1</i>	No no no non ve li diam no no no non ve li diam Muoia la prepotenza nessun mostro ci piegherà contro noi non varrà violenza ogni petto resisterà Non ve li diam	Il maestro Albertini dirige il gruppo di passeggeri riuniti sulla tolda del transatlantico.
2	<i>Nabucco, Va, pensiero, III, 4</i>	O perenne letizia che arridi Non ve li diam questi lidi queste acque innocenti Non ve li diam al tuo sena giungiamo fidenti...	Passeggeri seguitano il canto. Il giornalista all'interno della propria cabina illustra la situazione.
3	<i>La forza del destino, Sinfonia</i>	[Intervento strumentale]	Il Granduca di Herzog, scortato, lascia il transatlantico.
4	<i>La forza del destino, Madre pietosa Vergine, II, 5</i>	Ahi la tenebra pervade già i marini campi irta i marziali lampi ch'odio greve e torbido attizzò: sul fragore che ci strazia sul furor che esplode s'alzi, o Pace, la tua lode, l'armonia che il mondo generò.	Passeggeri cantano mentre i profughi serbi principiano a lasciare la nave. Dorotea raggiunge Mirko che sta per salire sulla scialuppa.
5	<i>Guglielmo Tell, finale atto I</i>	S'aprono i veli, fremono i cieli, gridano gli antri, fuma l'altar; in cupa ebbrezza Sibilla spezza la chiusa ampolla per profetar.	Scialuppe vengono calate in mare e si avvicinano alla corazzata austro-ungarica.

³⁴⁵ Per un'analisi più approfondita si rimanda al saggio dello studioso, *Ivi*, pp. 258-67.

6	<i>La Traviata</i> , III, 6	[Intervento strumentale]	Dorotea, nella scialuppa scossa dai marosi, guarda in camera e poi rivolge la propria attenzione a Mirko.
7	<i>La forza del destino</i> , <i>Sinfonia</i>	[Intervento strumentale]	Un giovane dalla scialuppa lancia un piccolo ordigno contro la corazzata che attiva i cannoni. Cabina del giornalista scossa dallo scoppio della bomba. Segue monologo dell'uomo che tenta di ricostruire gli eventi mentre si prepara al naufragio con il salvagente.
8	<i>Guglielmo Tell</i> , finale atto I	[Intervento strumentale]	Continuano la ricostruzione e le ipotesi del giornalista circa il motivo dei cannoneggiamenti; nel frattempo la nave si inclina facendo scivolare sedie, tavoli e pianoforte.
9	<i>La Traviata</i> , III, 6	Oltre la porta sorda di morte qual di sublime ci è dato in sorte? Là nell'Elisio chi mai ci aspetta, qual padre caro, Madre diletta?	Cannoni della corazzata avvolti nel fumo; il transatlantico invece presenta un enorme foro su una fiancata da cui entra l'acqua. Passeggeri sulla tolda seguitano a cantare diretti dal maestro Albertini, mentre le scialuppe di salvataggio iniziano a riempirsi.
10	<i>Guglielmo Tell</i> finale atto I / <i>La traviata</i> III, 6	Vedi chi annega vedi chi prega, chi fermo esorta tutti all'onor; qui si sospira, là si delira, costì si spara sull'aggressor. Fiabe d'amori, febbri e dolcezze,	Passeggeri abbandonano la nave; la caldaia della sala macchine è invasa dalle fiamme e i fuochisti, aggrappati alle pareti, cantano in coro.

		gioie e tremori, mai più, mai più... [continua]	
		Boschi e torrenti, rugiade e brezze, piagge ridenti mai più mai più	
11	<i>La forza del destino</i> , tema di Leonora	[Intervento strumentale suonato da un pianoforte preceduto dalla Sonata di Debussy]	Corridoio del transatlantico invaso dall'acqua. Il giovane conte è rimasto all'interno della propria cabina allegata, aziona il proiettore a manovella e guarda commosso alcuni filmati di Edmea.
12	<i>Aida</i> , II, 2	La libertà presto doneremo a tutta l'umanità Ama, credi, spera vieni a lottar vieni a lottar Vincerai tra gli eroi sarai	Gli ultimi passeggeri continuano a cantare sulla tolda, nel frattempo la corazzata austro-ungarica esplose, e dalla scialuppa del Granduca di Herzog, per la forza d'urto dell'esplosione, cadono in mare alcuni profughi.

Come si evince dallo schema, il gioco di incastri musicali raggiunge il parossismo; a differenza de *La città delle donne*, in cui spiccava un referente operistico altamente riconoscibile e capace di mantenere inalterati i propri tratti distintivi nonostante le interpolazioni delle parole del libretto, qui al contrario si assiste a un processo di assimilazione e re-invenzione tale da produrre una nuova partitura e, soprattutto, una nuova drammaturgia. I versi di Zanzotto, infatti, non sono un semplice esercizio ludico e di stile *à la manière de*, né un vacuo abbellimento, ma, al pari dei libretti ottocenteschi, concorrono, anche grazie a precise scelte metriche e non solo semantico/lessicali, a creare il dramma e suggerire significati; si prenda, a titolo esemplificativo, il primo coro, *No no no non ve li diam*, con cui i passeggeri del transatlantico si rifiutano di cedere alle pressioni della flotta austro-ungarica per la consegna dei profughi serbi, che rappresenta la «risposta della musica [e] del bel canto»³⁴⁶ alle soverchierie imperial-regie; oppure, gli incalzanti quinari del decimo

³⁴⁶ F. FELLINI, *E la nave va*, cit., p. 134.

intervento sulla melodia rossiniana, che enfatizzano la frenesia dell'abbandono del transatlantico. A fronte di ciò, ci pare sia lecito affermare che, benché accostatosi “in ritardo” al mondo del melodramma, in questo film Fellini raggiunge una delle vette espressive per quanto concerne l'uso della citazione operistica; nello specifico, il geniale rifacimento di tanta parte del repertorio, se da una parte potrà essere derubricato con sprezzante sufficienza dai puristi della lirica, dall'altra, invece, è certamente capace di infondere una nuova vitalità alle opere della tradizione, facendole letteralmente rivivere sotto una nuova luce. Si è visto nei campioni analizzati in questo paragrafo come la riscrittura operistica agisca solitamente in una direzione univoca, per la maggior parte dei casi orientata verso intenti parodici, se non addirittura screziata di esacerbato sarcasmo (Pasolini); Fellini non è di certo scevro da propositi ironici che irrorano la pellicola su più livelli, tuttavia questi sono solo una parte del discorso, ma non lo esauriscono affatto: il teatro musicale diviene infatti un pilastro imprescindibile nella costruzione audiovisiva, il fulcro intorno a cui tutto ruota, nonché, attraverso il libretto, parte integrante della drammaturgia, che segue una duplice traiettoria: da una parte sostiene l'azione e dall'altra commenta le vicende narrate, in un'alternanza di movimento e stasi che è cifra caratterizzante del teatro lirico. Più che un film sull'opera, dunque, in alcuni momenti – e il finale è chiaramente uno di questi – *E la nave va* è, a modo suo, un vero e proprio filmopera.

Prima di soffermarsi sull'esempio che chiuderà questa parte di disamina, sorvoleremo a volo d'uccello un film curioso, discontinuo, bizzarro e poco conosciuto di Luciano Salce, *Colpo di stato* [1969], pellicola “fantapolitica” ambientata nel 1972, in cui il partito comunista primeggia alle elezioni scatenando reazioni di panico su più fronti: gli Stati Uniti, fermamente contrari all'esito, minacciano di usare la bomba atomica, i ricchi si rifugiano nei loro yacht, i mezzi di informazione celano la verità, molti sono colti dall'italico malcostume del trasformismo e alcuni ufficiali dell'esercito tramano un colpo di stato; alla fine è lo stesso partito comunista a rinunciare alla carica governativa, relegandosi all'opposizione. Il film, trasversalmente osteggiato e tacciato di qualunquismo – nonché ben presto ritirato dalle sale – alterna stili diversi: dal documentario con spiccati richiami al cinema-verità tipico dell'epoca, alla finzione; dalla ricostruzione storica all'inchiesta televisiva; a questa miscidanza espressiva concorre anche la partitura musicale composta da Gianni Marchetti, in cui, come ricorda lo stesso Salce, vi sono dei palesi e voluti riferimenti operistici:

la [...] cosa interessante è l'uso dei cori dell'opera lirica, come coro da tragedia. Gente con costumi diversi, con cori molto spiritosi, su parole mie e un pastiche musicale di tipo melodramma di Marchetti. Il coro era l'italiano che commenta le situazioni³⁴⁷.

Il primo di questi fa la sua comparsa sui titoli di testa, dopo qualche minuto dall'inizio dei film; si è in piena campagna elettorale e sullo schermo scorrono in alternanza i manifesti dei principali partiti (DC, P.C.I., Partito Repubblicano, Partito Socialista M.S.I.), cortei di piazza e un piccolo coro di uomini e donne in costume ottocentesco su un palcoscenico teatrale, i quali intonano alcuni versi su un accompagnamento musicale che farà da commento sonoro a tutta la sequenza, in cui sono ben distinguibili delle chiare citazioni di *Guerra, guerra* da *Aida*; le parole, puntute e sarcastiche, sono, come ricordato, scritte dallo stesso regista:

Questo è tempo di elezioni
camarille e confusioni.
Questo è tempo di elezioni.
Ma il paese non si brucia
e rinnova la fiducia
al sistema occidentale.
Libertà...democrazia
con un poco di caviale.

Il testo, lontano dalle ricercatezze zanzottiane, si commenta da sé per la sua corrosività: il mito di “Giuseppe Verdi padre della patria” viene sovvertito con parole che destituiscono di qualsivoglia dignità e spessore la politica nazionale.

Il secondo coro, più che una palese citazione, è piuttosto un'allusione, anzi un'imitazione stilistica del teatro rossiniano e scandisce i momenti che anticipano il voto; la messa in scena si discosta dall'esempio precedente in quanto ai comizi dei vari candidati e ai classici capannelli di militanti in strada, viene giustapposta una recita teatrale della finta opera lirica che si chiude con un fragoroso accordo su una veduta aerea di pizza San Pietro; dalle scenografie sul fondo del palcoscenico spuntano vari personaggi che intonano le seguenti parole:

³⁴⁷ G. FOFI, F. FALDINI, *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 386.

Sono gli ultimi momenti
persuasioni...accertamenti
interviste...discussioni
fiati mozzi...previsioni
mancan solo poche ore
la parola all'elettore...

Sul terzo e ultimo intervento del coro permangono dei dubbi e non ci è chiaro l'immediato referente operistico; sembra tuttavia somigliare lontanamente a qualche valzer di sapore verdiano ma non si è riusciti a rintracciare con sicurezza l'opera di riferimento; ci limiteremo pertanto a descrivere la sequenza che consiste nella ormai consueta alternanza di situazioni: da una parte la ricostruzione documentaristica della popolazione che si reca alle urne elettorali, e dall'altra un palcoscenico teatrale in cui uomini e donne danzano e brindano sui versi:

Tutti al voto,
tutti al voto!
Vota l'ateo e il devoto
su brindiamo all'elettore
ma del dopo, ahimè, ho timore.

Salce relega i finti momenti operistici nella prima parte della pellicola; in seguito ricorrerà nuovamente all'impiego dei cori con funzione di commento critico/sarcastico alle immagini, ma privi dell'accompagnamento musicale, più vicini, insomma, ai modelli di tragedia greca (alcuni attori indosseranno anche delle maschere) a cui il regista sostiene di ispirarsi. La presenza di tali cori segna dunque, nella nostra prospettiva, la vera novità di *Colpo di stato* in quanto ci pare che essi rappresentino un *unicum* all'interno della cinematografia nazionale: mai nessun regista aveva fatto o farà un simile uso del melodramma.

In apertura di paragrafo si è fatto riferimento, tra le varie alterazioni cinematografiche del teatro d'opera, anche a un certo uso tendente al "demenziale", e come esempio di ciò si vorrebbe porre all'attenzione un film che, fin dalle prime immagini sull'Arena di Verona, è interamente permeato dal melodramma lirico³⁴⁸ e con cui termineremo questa sezione del lavoro: si tratta de *Il merlo maschio* [1971] di Pasquale Festa Campanile³⁴⁹, film che ha per protagonista un violoncellista – Lando

³⁴⁸ Vi sono espliciti riferimenti ad *Aida*, *Tosca*, *La gazza ladra*, *Guillame Tell*.

³⁴⁹ Prendiamo atto, pur essendo in disaccordo con tali punti di vista, che il film è stato oggetto di un'importante rivalutazione critica negli ultimi anni, tanto che Andrea Pergolari si spinge a istituire dei

Buzzanca – senza particolari doti musicali, ignorato dal direttore d’orchestra e sbertucciato dal resto della compagine orchestrale che non manca, all’occasione, di prendersi gioco di lui; l’uomo tuttavia è sposato con una donna splendida – interpretata da Laura Antonelli – che attirerà le attenzioni di tutti, anche a causa delle sue foto discinte che il marito mostra a chiunque pur di suscitare una qualche forma di invidia nei suoi confronti ed attirare l’attenzione su di sé.

Tra le innumerevoli sequenze in cui vengono descritte le fantasie erotiche-voyeuristiche del protagonista ve ne è una particolarmente significativa ai nostri fini: l’uomo si immagina intento in un rapporto sessuale con la propria consorte, osservato da un orchestrale – il primo violoncello – e dal persecutorio direttore d’orchestra che nel frattempo lo incalza dettandogli il ritmo dell’amplesso; il crescendo («E adesso l’acuto!», incita con la bacchetta il direttore) è affidato, in modo abbastanza scontato, al *galop* finale della *Sinfonia del Guglielmo Tell* di Rossini, debitamente modificata per accrescere il momento grottesco, che diviene l’ennesimo pretesto per mettere in mostra le grazie della Antonelli, ampiamente dispensate per tutta la durata della pellicola. E così vengono alterate alcune battute musicali inserendo dei momenti non previsti nella partitura originale – l’assolo di un flauto, quello di uno strumento ad ancia, di un pianoforte (assente nella partitura rossiniana), di un’arpa, e dei timpani – ai quali è dato particolare risalto essendo posti in primo piano sonoro; sono dei brevissimi frammenti relegati a poche note che però consentono di ridicolizzare ed esasperare ancor di più la situazione: l’uomo infatti, dimentico dei propri “doveri” coniugali, inizierà, in un processo imitativo, a suonare il corpo della donna come se fosse lo strumento solistico: i capelli divengono le corde dell’arpa, il braccio un flauto, il polpaccio e il piede probabilmente un clarinetto, e le natiche, su cui si conclude enfaticamente il segmento narrativo, il timpano.



P. Festa Campanile, *Il merlo maschio*

parallelismi tra il protagonista e alcuni personaggi sveviani, quali Zeno Cosini ed Emilio Brentani di *Senilità*, A. PERGOLARI, *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze, Firenze Libri, 2002, p. 205.

Non è il primo momento in cui si assiste a questo tipo di messa in scena da parte di Festa Campanile – in una delle sequenze precedenti l'uomo strofina l'archetto del proprio strumento sulla schiena, ovviamente nuda, della Antonelli³⁵⁰ –, e non sarà neppure il caso di interrogarsi sul dubbio gusto o sugli eventuali risvolti sessisti; ci limitiamo a constatare come, ancora una volta, l'alterazione del teatro d'opera sia una mera occasione per uno *sketch* comico, e a ciò sia confinato, rimanendo in superficie, senza intessere rapporti più articolati con il resto della narrazione, né con l'opera originale. Pur con tutte le differenze del caso, a ben pensarci, non siamo poi così distanti dagli esempi descritti in apertura del paragrafo: cambiano certo i costumi da un'epoca a un'altra (impensabile la sovrabbondanza di nudi negli anni Cinquanta e le battute gravi condite con un dozzinale turpiloquio) ma l'uso del melodramma lirico rimane per certi versi il medesimo nella sua intelaiatura di base, stabilizzandosi in una sorta di canone: la scelta di un repertorio che, seppur tratto da una tradizione colta, risulti al tempo stesso estremamente popolare, noto e soprattutto riconoscibile – e *condiviso* – da parte dello spettatore, così da poter attivare, mediante le alterazioni parodiche, quel processo di abbassamento tipico della commedia. Posto questo come modello di base, si sono tuttavia intraviste delle sostanziali differenze nell'applicazione pratica: da alcuni esempi in cui emerge un semplice atteggiamento ludico-scherzoso (Totò) spinto, a volte, all'esacerbazione (Festa Campanile) pur senza scalfire le certezze del destinatario, né attivare in lui una lettura critica del testo, ad altri in cui, mettendo in discussione l'autorità dell'opera citata, si attiva una rilettura dei fatti storici (Argento), o si emette una condanna senza appello alla società contemporanea destituendone i miti su cui, parzialmente, si fonda (Pasolini).

Un caso a sé stante, e “lontano dal coro”, è invece quello rappresentato da Fellini di *E la nave va*, che fagocita il teatro d'opera e lo restituisce filtrato dalla propria gorgogliante e inesausta fantasia, creando, a partire dal collage di citazioni melodrammatiche e dalla finissima riscrittura – metrica e lessicale – dei versi da parte di Zanzotto, un'opera nuova che diviene parte integrante della pellicola.

Un'ultima annotazione: i campioni che si sono presi in considerazione nel paragrafo, Fellini a parte, sono confinati in un arco cronologico che abbraccia un periodo di circa trent'anni, dalla fine degli anni Quaranta a metà degli anni Settanta; e dopo? Dalla nostra ricognizione non emerge un uso simile nei decenni a noi più vicini, sebbene il teatro musicale continui ad essere una presenza inamovibile nella cinematografia

³⁵⁰ Tale immagine è anche la locandina del film.

nazionale: perché? Sarebbe rischioso azzardare delle risposte definitive, proveremo pertanto ad avanzare alcune ipotesi e riflessioni:

- a) le alterazioni che prima erano appannaggio del cinema ora sono state assimilate, e svilite, dalla televisione e soprattutto dalla pubblicità, secondo un fenomeno che ha preso avvio alla fine degli anni Ottanta³⁵¹;
- b) le commedie, che tanta parte hanno avuto nel parodiare alcuni aspetti del teatro d'opera, pur essendo ricche di citazioni melodrammatiche³⁵², sembrano essere livellate su un uso standardizzato della musica come commento esterno, sovente estrapolato da incisioni discografiche già esistenti³⁵³; di più, molto frequentemente il richiamo lirico, come si è già avuto modo di notare, è un puro sfoggio di cultura fine a se stesso. Si constata pertanto una radicale inversione di tendenza rispetto agli anni Sessanta-Settanta: da una situazione in cui l'obiettivo era quello di suscitare il riso attraverso un abbassamento di un riferimento alla cultura "alta", si è passati ad una che, per converso, aspira a nobilitare i propri intenti mediante il medesimo riferimento;
- c) riprendendo le tesi di Tynjanov, secondo le quali una parodia è possibile solo qualora l'opera parodiata sia viva, ecco che (forse) dobbiamo prendere atto, senza con ciò gridare scandalizzati ai *mala tempora*, che il teatro d'opera è definitivamente uscito dall'orizzonte culturale comune e condiviso³⁵⁴, fatta eccezione per pochissimi brani, i quali appunto si ritrovano negli spot televisivi o, peggio ancora, in "inni" di fantomatiche nazioni³⁵⁵.

³⁵¹ Interessante notare come nei medesimi anni inizino a diffondersi le prime Vhs con registrazioni di recite operistiche.

³⁵² Per rimanere nell'ultimo decennio, si vedano: *Noi e la Giulia* [2015], *Tutta colpa di Freud* [2014], *Tutta colpa della musica* [2011], *Figli delle stelle* [2010], *La febbre* [2005], *A/R Andata + Ritorno* [2004].

³⁵³ Ciò probabilmente è dettato anche da questioni di carattere economico.

³⁵⁴ Come intravisto nell'introduzione, permangono, in una sorta di legge del contrappasso, delle sacche in cui invece si assiste al fenomeno esattamente contrario, ovvero a una moltiplicazione e proliferazione esponenziale del teatro d'opera, dalla diffusione dei DVD, alle proiezioni cinematografiche, fino a quell'enorme serbatoio che è il canale internet Youtube.

³⁵⁵ L'appropriazione del *Va, pensiero* come inno della "padania". A tal riguardo si segnala un divertente *sketch* nel film di Paolo Virzì *Il capitale umano* [2013], in cui la suoneria del telefonino di un consigliere comunale leghista squilla al suono del coro verdiano.

2.4 Il melodramma e la costruzione della memoria

Nel corso del presente paragrafo si prenderà in considerazione un particolare uso che viene fatto del melodramma, ovvero quello relativo al ricordo e alla memoria, specificando fin da subito – e per esclusione – i termini della questione, che diversamente potrebbero apparire sfumati e confusi; non s'intende infatti esaminare e discutere il *corpus* partendo da una prospettiva storiografica rintracciando nei film la persistenza e la diffusione del melodramma nel secondo Novecento italiano (memoria storica)³⁵⁶, quanto verificare come la citazione operistica sia impiegata all'interno del film stesso e come essa possa attivare diversi processi mnestici su più livelli, facendo ricorso a varie forme di messa in scena. Gran parte di questa sezione del lavoro, inoltre, sarà dedicata alla cinematografia dei fratelli Taviani; anche in questo caso una premessa è d'obbligo: la scelta di far rientrare i loro film in questo paragrafo chiaramente non esaurisce le dense relazioni che i registi toscani hanno da sempre intessuto con la tradizione lirica ottocentesca³⁵⁷, ma, al contempo, ci pare che il rapporto con la memoria e il ricordo possa essere una buona chiave di lettura per dischiudere le loro opere cinematografiche. A fronte di ciò, tenendo sempre presente il tema conduttore che ci guiderà in questa esplorazione, si procederà rapsodicamente senza seguire l'ordine cronologico dei loro lavori, e con necessarie soste, interruzioni e scantonamenti dalla via maestra laddove il discorso dovesse lambire dei nodi problematici, o il testo filmico, per la densità e la molteplicità dei richiami lirici come in *Tu ridi* [1998], dovesse aprirsi a molteplici letture.

Prima di affrontare il cinema di Paolo e Vittorio Taviani torniamo per qualche istante a un autore che è già stato chiamato in causa più volte in queste pagine, a testimonianza dell'estrema complessità e ricchezza delle sue opere cinematografiche: si tratta di Ettore Scola e del meraviglioso affresco collettivo di *La famiglia* [1987], vero e proprio film sul tempo come dimostrano, per esempio, i ripetuti carrelli della macchina da presa all'interno del corridoio della casa dove è ambientata tutta la vicenda, che abbraccia un arco temporale di circa ottant'anni (dal primo decennio del Novecento fino agli anni Ottanta). Tali continui movimenti di macchina scandiscono, in una sorta di *leitmotiv* registico, i momenti di svolta della narrazione e le ellissi temporali;

³⁵⁶ Si veda l'analisi condotta sulla sequenza di *Ossessione*.

³⁵⁷ Ne è una prova la lettura di *Ecce Bombo*, di cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti.

scomodando Richard Wagner di *Parsifal*, e certamente banalizzandone la riflessione estetico-filosofica, si potrebbe dire, con le parole di Gurnemanz : «Zum Raum wird hier die Zeit»³⁵⁸!

Nel corso della pellicola diversi richiami al repertorio operistico e riferimenti a compositori puntellano la narrazione fin dai primi minuti, a partire dalla battuta di Adriana – futura pianista che otterrà un discreto successo in Francia³⁵⁹, interpretata da Fanny Ardant – che riferisce, in un dialogo con Carlo, una famosa frase attribuita a Gioacchino Rossini: “è più difficile osservare che inventare”. Al di là di questi frammenti, che comunque lasciano trasparire l’atmosfera estremamente musicale del film, ciò che più interessa notare sono le vere e proprie citazioni desunte da famose pagine del melodramma, per lo più associate alla figura dell’anziana madre del protagonista. La prima di queste è tratta da *La bohème*, *Mi chiamano Mimì* intonata dalla donna a mo’ di ninnananna per addormentare il nipote nella culla sui versi «Mi piaccion quelle cose / che han sì dolce malìa / che parlano d’amor»³⁶⁰. Pochi minuti dopo sarà lo stesso personaggio a cantare nuovamente una celebre aria, nella fattispecie la belliniana *Casta diva*, mentre imbecca il figlio, incapace di fare alcunché dopo esser rientrato dagli scontri bellici della Seconda guerra mondiale. La voce materna dunque, attraverso il canto, rinsalda un legame primigenio e originale, come ben descritto da Michel Chion in un passaggio dal sapore evangelico:

au commencement, dan la nuit utérine, était la voix, celle de la Mère. La Mère est pour l’enfant, après la naissance, plus un continuum olfactif et vocal qu’une image. On peut l’imaginer, la Mère, tissant autour de lui, avec sa voix qui provient de tous les points de l’espace, alors que sa forme entre et sort du champ visuel, un réseau de liens auquel nous sommes tentés de donner le nom de *toile ombilicale*. Expression horrifiante puisqu’elle évoque l’araignée, et de fait, ce lien vocal originel restera ambivalent³⁶¹.

Infine l’intervento più rilevante, ovvero l’ultima sequenza in cui si vede la donna, ormai malata e vecchia in procinto di morire; ella, distesa a letto, è circondata dalle cure e dall’affetto delle due sorelle, e una di queste le legge la scena del brindisi di *La traviata*, producendo un involontario effetto comico nel momento in cui recita ad una ad una tutte

³⁵⁸ Qua lo spazio diventa tempo.

³⁵⁹ Nel prosieguo del film si ascolterà attraverso un apparecchio radiofonico una sua interpretazione del secondo movimento del *Concerto in Sol per pianoforte e orchestra* di Maurice Ravel.

³⁶⁰ La voce fuori campo del protagonista nel prologo del film racconta la passione della madre per il melodramma: «prima di sposarsi studiava canto e così la sera non mi fa addormentare con le solite ninne nanne ma con le romanze e con le arie delle opere liriche».

³⁶¹ M. CHION, *Le voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l’Étoile, 1982, p. 57.

le didascalie scritte da Piave. La cinepresa, sulle prime vicino al corpo delle tre “vegliarde”, si allontana lentamente con pudica dolcezza, fino ad uscire dalla stanza sui versi «Oh, gentil pensier!...tutti accettiamo», e contemporaneamente si sente la voce della morente sussurrare qualche nota dell’opera lirica, ultimo ricordo nostalgico della propria vita giunta ormai al termine. Segue una dissolvenza incrociata e, a sottolineare il definitivo trapasso, l’ennesimo carrello lungo il corridoio, mentre sul piano sonoro ancora persistono dei flebili echi di *La traviata* che progressivamente si spengono, fino a scomparire del tutto. A differenza di quanto notato nelle pagine precedenti rispetto alla capacità dell’intervento operistico di sospendere il tempo, qui si assiste invece all’opposto, cioè alla vivida percezione dello scorrimento del flusso temporale, dentro il quale si consumano le esistenze degli esseri umani. La voce debolissima che risuona nell’abitazione deserta prima del silenzio, da una parte acuisce questo sentimento di progressiva estenuazione, e dall’altra invece sembra voler indicare che nelle stanze vuote echeggia ancora una presenza viva del passato, benché remota e lontana. Verdi, Puccini e Bellini, al di là dei lacerti delle singole opere citate, rappresentano dunque in *La famiglia* il ricordo di un’epoca distante, sbiadita, e soprattutto irrecuperabile, che si incarna nel personaggio della madre; dopo la sua morte infatti non ci saranno più richiami al melodramma, ad indicare che i legami si sono spezzati e tutto è finito con la scomparsa della donna. Il brindisi, evocato dalla lettura del libretto, perde il suo carattere gioioso e frizzante ancorché minato da ferali presenze, e si configura piuttosto come un nostalgico “addio del passato”, non solo da parte della donna, ma di tutti i componenti della famiglia.

Il film di Scola segna un primo avvicinamento all’oggetto di indagine del paragrafo, che ora seguirà con parte della filmografia di Paolo e Vittorio Taviani, registi che hanno sempre dato grandissimo valore alla musica, e al melodramma operistico in particolare; durante la già citata intervista con Jean Gili, Paolo Taviani infatti afferma:

la musique a été très importante dans notre formation culturelle. Par nous, le cinéma a hérité du patrimoine musical du passé; pour d’autres auteurs, au contraire, le cinéma est héritier du roman ou des arts figuratifs. Les deux éléments au travers desquels nous avons affronté le déchiffrement de la réalité ont été le mélodrame (drame musical) et le cinéma. Nous avons donc toujours eu présente à l’esprit une attitude vis-à-vis de la musique qui nous portés à construire nos films selon des structures de type musical. On a dit que *San Michele aveva un gallo* pouvait être apparenté à un quartette et *Allonsanfan* à un

opéra. Il est clair que lorsque nous parlons de l'opéra cela ne veut pas dire que nous en épousons totalement la structure³⁶².

La lunga dichiarazione rappresenta un ottimo viatico per inoltrarci alla scoperta del mondo audiovisivo dei registi toscani, poiché sfiora molteplici aspetti estremamente importanti, che ora tenteremo di riassumere brevemente. Innanzitutto – e punto di partenza imprescindibile in quanto ha di certo contribuito a sviluppare una particolare sensibilità –, la formazione culturale avvenuta sotto l'egida dell'educazione musicale che ha segnato indelebilmente la loro infanzia: «le plus grand choc de notre enfance a été la rencontre avec l'art lyrique»³⁶³. Gli stessi Taviani ammettono che il loro incontro con il cinema, seppur folgorante, è avvenuto in anni relativamente tardi, durante la giovinezza liceale:

a fin de la guerre, nous étions élèves dans un lycée de Pise. Cet après-midi-là, nous n'avons pas eu envie d'aller à l'école [...] et nous sommes entrés par hasard dans un cinéma. On projetait *Paisà*, de Rossellini. La salle à demi vide protestait contre le film. Le public refusait ce qui pour nous deux représentait un choc: retrouver sur l'écran ce que nous venions à peine de quitter dans la rue. Nous en vîmes à nous battre avec quelques spectateurs. Notre décision était prise; nous avons compris ce que nous voulions faire de notre vie. Du cinéma³⁶⁴.

Melodramma e cinema, dunque, rappresentano la coppia di poli opposti e complementari attorno a cui ruota la formazione e l'immaginario dei due giovani fratelli, tanto che, ancora in età matura, continueranno a sostenere che le due forme artistiche costituiscono le lenti con cui decifrare e interpretare la realtà («Les deux éléments au travers desquels nous avons affronté le déchiffrement de la réalité ont été le mélodrame (drame musical) et le cinéma»). Da questa personalissima visione scaturisce inoltre una ben precisa idea estetica del cinema, che, a detta dei registi, si attesta, in una sorta di linea di continuità, come il vero erede del patrimonio musicale del passato. Non si pensi tuttavia a una “filiazione pacificata”: il cinema non è affatto un tardo epigono del teatro d'opera, anzi si pone in rapporto dialettico con esso:

³⁶² J. GILI, *Paolo e Vittorio Taviani. Entretien au pluriel*, cit., p. 61.

³⁶³ *Ivi*, p. 79.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 13; si vedano anche le dichiarazioni rilasciate poco oltre: «comme nous souvent dit, la rencontre avec le spectacle se situe dans notre enfance. Cette rencontre s'est produite au contact de l'art lyrique pendant le Mai musical florentin. L'autre rencontre, qui nous laissa vraiment une marque profonde vers la fin de notre adolescence – autour de quinze-seize ans –, ce fut Pirandello», *Ivi*, p. 113.

più che di un incontro, ci rendiamo conto che si tratta di uno scontro fra due energie, quelle del melodramma ottocentesco e quelle contemporanee del cinema: la scarica che si sprigiona dai due poli opposti è ciò che ci interessa e ci stimola. È anche per questo che abbiamo sempre detto no alle proposte di regia che ci sono venute dai più grandi teatri d'opera europei: *il nostro debito con il melodramma lo paghiamo facendo cinema e solo cinema*³⁶⁵.

Il debito a cui i registi fanno riferimento è effettivamente corposo, non solo per gli innumerevoli momenti musicali tratti da pagine operistiche che si ritrovano in tutta la loro filmografia, compreso il loro ultimo lavoro *Maraviglioso Boccaccio* [2015], ma soprattutto perché essi sono estremamente consapevoli di pensare alle loro pellicole in termini eminentemente musicali:

en revanche, ce qui nous conduisait consciemment pendant la préparation du film, c'était la recherche d'un développement musical: rythme musical, nous l'avons dit souvent, *non seulement au niveau de la bande sonore, mais aussi au niveau de la structure même du film* [...] nous pensons que le vrai langage musical de notre temps, c'est le cinéma, ou pour le moins qu'il en est l'héritier le plus important³⁶⁶.

Ecco dunque la scansione in tre blocchi di *San Michele aveva un gallo* che è stata paragonata dai Taviani stessi a tre movimenti di una sinfonia³⁶⁷, oppure le analogie tra la struttura di *Allonsanfán* e la drammaturgia musicale dei melodrammi di Giuseppe Verdi, «con le sue romanze, i cori, i balletti, i concertati e il gran finale»³⁶⁸:

nous l'avons souvent répété, *la musique fait partie de notre travail d'écriture du film*. Quand nous écrivons un film, nous écrivons non comme des scénaristes mais comme de metteurs en scène qui, à ce stade, indiquent déjà travelling là, premier plan ici, utilisation de tel objectif là, intervention de la musique ici. Et quand nous disons ici arrivera la musique, quelquefois nous savons déjà quelle musique ce sera, par exemple dans le cas de *Good Morning Babilonia* un extrait de la *Pie voleuse* de Rossini ou *La vergine degli angeli* de *La Force du destin* de Verdi chanté par les artisans dans le train³⁶⁹.

³⁶⁵ R. LA ROCHELLE, *Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani*, in *Enciclopedia della Musica, vol. 1, Il Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 653-54 (corsivi miei).

³⁶⁶ J. GILI, *Paolo e Vittorio Taviani. Entretien au pluriel*, cit., p. 44 (corsivi miei).

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ R. LA ROCHELLE, *Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani*, cit., p. 653.

³⁶⁹ J. GILI, *Paolo e Vittorio Taviani. Entretien au pluriel*, cit., p. 142 (corsivi miei).

Dopo questo florilegio di citazioni, forse un po' pedante ma inevitabile per dar conto delle riflessioni dei due registi, possiamo individuare con una certa consapevolezza i punti salienti che orientano il rapporto tra i Taviani e il teatro musicale:

- a) il melodramma è un tassello fondamentale della formazione culturale e si trasforma ben presto in un paradigma con cui filtrare e interpretare il mondo³⁷⁰;
- b) il cinema è la forma artistica che ha saputo cogliere l'eredità operistica ottocentesca;
- c) la musica e il teatro d'opera forniscono dei validi modelli per strutturare le narrazioni e la messa in scena audiovisiva.

Poste le fondamenta possiamo passare all'argomento precipuo del paragrafo, iniziando laddove era terminata l'ultima parte del frammento di intervista riportato poco sopra, ovvero da *Good Morning Babilonia* [1987], probabilmente non il film più riuscito del duo. Giudizi di valore a parte, cercheremo di mettere in luce come le citazioni dei due brani operistici che risuonano nella pellicola contribuiscano in misura massiccia a edificare le nostre tesi rispetto a un uso del melodramma legato alla memoria. Prima di affrontare tale questione, diamo conto di una riflessione di Réal La Rochelle, secondo il quale il film conterrebbe delle suggestioni pucciniane, più precisamente del "melodramma cinematografico" *La fanciulla del West*³⁷¹, in quanto, al pari dell'opera del compositore, vi sarebbe la descrizione di un'America "italiana"³⁷²; pur essendo un punto di vista affascinante, non ci troviamo pienamente d'accordo con quanto espresso dallo studioso, e pensiamo che sia una forzatura interpretativa: non ravvisiamo infatti particolari affinità tra i due lavori, né su un piano drammaturgico, né su uno "stilistico". Se *La fanciulla del West* rappresenta, infatti, uno snodo cruciale nell'acquisizione di una modernità musicale da parte di Puccini, «un punto di

³⁷⁰ Questo atteggiamento è molto simile a quello di un regista estremamente distante dai Taviani, Ingmar Bergman, le cui pagine autobiografiche di *Lanterna magica* sono costellate di riferimenti musicali che fungono da punto di riferimento per l'esistenza del maestro svedese.

³⁷¹ In un recente saggio Roberto Calabretto traccia un breve profilo di un possibile "bagaglio retorico" comune a cinema e melodramma, portando, tra gli altri, un esempio tratto da *La fanciulla del West*: «si pensi [...] al luogo per antonomasia cinematografico, il sincrono, che si può trovare nel secondo atto de *La fanciulla del West* quando Jack Rance si accorge che alcune gocce di sangue stanno colando dal solaio, 'cinematograficamente' verrebbe da dire. Questa scena è scandita dal rullare anapestico che dà idealmente luogo ad un sincrono – il pubblico infatti è impossibilitato a vedere quanto sta accadendo sulla scena! – su una figurazione ritmica da sempre associata alla morte», R. CALABRETTO, *Presenze verdiane nel cinema italiano del secondo dopoguerra*, in D. VINCENT, *Verdi on Screen*, cit., p. 114.

³⁷² «Questo film evoca potentemente la memoria e il patrimonio di Giuseppe Verdi, ricordando tuttavia l'altro pilastro dell'opera italiana moderna, Giacomo Puccini. Il titolo del film, ibrido di inglese e di italiano, evoca a modo suo quello dell'opera "americana" *La fanciulla del West* (1910). Un accostamento che Paolo Taviani approva ridendo, dal momento che questo film descrive un'America sognata esattamente come quella dell'opera pucciniana, un'America "italiana"», R. LA ROCHELLE, *Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani*, cit., 645.

demarcazione tra la maniera precedente e nuove, inesplorate vie»³⁷³, lo stesso non si può dire della pellicola dei Taviani, che si avvale, per converso, di una narrazione e di una messa in scena abbastanza codificati e “classici”.

Ciò detto, veniamo dunque alle presenze operistiche vere e proprie in *Good Morning Babilonia*; la prima è quella del finale del secondo atto de *La forza del destino*, il coro *La vergine degli angeli*. I due fratelli toscani – Andrea e Nicola –, emigrati in America ai primi del Novecento, vagano per le brulle plaghe desertiche e rocciose cercando di sfuggire alla loro condizione miserevole; stremati si addormentano su un barroccio trainato da due cavalli, il quale tuttavia continua la sua lenta marcia lungo il tracciato delle rotaie ferroviarie, fino a frapporsi a un treno in corsa, che deve arrestarsi bruscamente per non investire i due uomini. Ne nasce un breve alterco tra i macchinisti inferociti per l'accaduto e i fratelli; quando tutto lo scompiglio generale si ricompone e i due stanno per riprendere il loro cammino solitario, riecheggiano nell'aria, coperti dallo sferragliare del locomotore, i versi intonati, dapprima da una voce tenorile accompagnata da una chitarra, e in seguito da un piccolo coro di voci maschili. Andrea e Nicola, sorpresi, riconoscono subitamente la melodia e le parole, e si incamminano verso la sorgente sonora, ovverosia l'ultima carrozza del convoglio. La sequenza contiene, stucchevolmente, qualcosa di epifanico con i raggi del sole che filtrano tra le carrozze, simili alla luce divina nell'iconografia cristiana, come se la musica verdiana aprisse delle breccie paradisiache e salvifiche; giunti a ridosso della carrozza, i due fratelli, sempre più agglutinati in un pathos melodrammatico, si profondono assorti ed estasiati nel canto de *La Vergine degli Angeli*:

La Vergine degli Angeli
Vi copra del suo manto,
E voi protegga vigile
Di Dio l'angelo santo.

³⁷³ M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, cit., p. 284. Girardi continua: «secondo Puccini la via del rinnovamento non passava dunque principalmente attraverso il soggetto, ma per l'evoluzione del linguaggio musicale», *Ivi*, p. 326. Si veda inoltre una recentissima intervista a Riccardo Chailly apparsa sull'inserto domenicale de *Il Sole 24 Ore*, in cui il direttore ribadisce il concetto: «La fanciulla del West segna l'acquisizione di un linguaggio nuovo [...] è l'opera di Puccini più difficile da dirigere, superata forse solo da *Gianni Schicchi*. [...] C'è una lettera a Schönberg di Anton Webern che ne elogia la strumentazione e sottolinea la “completa assenza di kitsch”. Se Puccini non arrivava a sovrapporre 12 suoni, ci si avvicina; e giunge a sovrapporre dieci strumenti avvicinandosi allo stile della *Kammersymphonie* di Schönberg», in Q. PRINCIPE, *Che fanciulla originale!*, in «*Il Sole 24 Ore*», n. 119, domenica 1 maggio 2016, p. 43.

Sull'ultimo verso, la macchina da presa stacca dai loro volti e inquadra tutta la scena in campo lungo, sottolineando ancora una volta l'aspetto trascendente dell'incontro musicale, grazie alla simbologia ottenuta mediante gli effetti luministici della luce solare che giunge quasi a lambire i loro corpi.

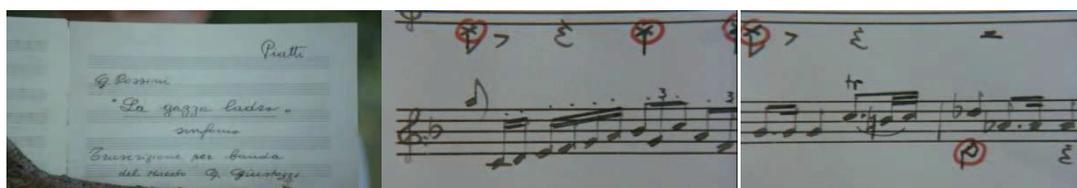


P. e V. Taviani, *Good Morning Babilonia*.

La costruzione audiovisiva, come attesta parzialmente l'immagine riportata, è decisamente pleonastica ed enfatica, eccessiva, con la musica che carica le immagini di melenso sentimentalismo; tuttavia è interessante il prosieguo della sequenza, allorquando i passeggeri affermano di non essere affatto dei cantanti del teatro dell'opera, quanto dei semplici artigiani italiani colti da un momento di nostalgia per la terra lontana. L'opera verdiana, oltre ad "illuminare la via", si configura, pertanto, come momento di ri-acquisizione di un legame con il proprio passato e con le proprie origini, e ciò sarà, lo vedremo, uno dei temi conduttori dell'intero film, come dimostra anche l'intervento operistico successivo affidato alla *Sinfonia de La gazza ladra*. Prima di passare a Rossini, vi è però un ultimo elemento da rimarcare: l'uso della citazione, parimenti a registi quali Luchino Visconti³⁷⁴, segna un punto di svolta sotto il profilo narrativo; i due fratelli infatti decidono di abbandonare i cavalli e seguire i compatrioti alla volta di San Francisco, che li porterà a entrare in contatto con il regista David W. Griffith, di cui diventeranno i fedeli scenografi. Ecco dunque che il fortuito incontro con la celebre pagina apre a una duplice prospettiva: da un lato un ricongiungimento con le proprie radici culturali (la musica che attiva la memoria e il ricordo) e, grazie a questo, un'apertura verso il futuro.

³⁷⁴ In Visconti, diversamente che nei Taviani di *Good Morning Babilonia* che non paiono interessati a far interagire la drammaturgia filmica con quella melodrammatica, si istituisce sempre una specularità tra l'opera lirica e quella cinematografica.

La medesima dinamica riaffiora in modo pressoché identica anche nel secondo richiamo alla tradizione melodrammatica; Andrea e Nicola, dopo aver trovato di che sopravvivere facendo gli attrezzisti negli *studios* hollywoodiani, abitano una baracca nei pressi di un fiume, dubbiosi sulla loro permanenza negli Stati Uniti. In un momento di sconforto uno dei due imbraccia dei piatti e inizia a leggere una trascrizione per banda della *Sinfonia* rossiniana immaginandosi la celebre melodia; la cinepresa, mediante una soggettiva del personaggio, segue lo spartito musicale mentre si odono le note puntante, le terzine e i trilli che Nicola sta ricreando nella propria mente.



P. e V. Taviani, *Good morning Babilonia* (trascrizione bandistica di *La gazza ladra*)

Alle immagini sull'uomo intento a suonare il proprio strumento, si alternano quelle del borgo natio e quelle del padre solitario seduto a un tavolo spoglio con un bicchiere di vino a tenergli compagnia, con un netto contrasto rispetto all'inizio del film, dove figurava una ricca tavolata imbandita e allegra; l'intervento musicale, che sulle prime si configura di livello interno (i piatti) e come soggettiva sonora del personaggio, slitta ben presto in livello esterno, e la trascrizione rossiniana risuona mentre sullo schermo si vedono, alla stregua di un flash-back, i due fratelli affaccendati nel restauro della Chiesa dei Miracoli, riproponendo le medesime immagini del prologo. La musica termina su un dettaglio del lavoro, ovverossia il particolare di un elefante bianco di marmo che decora la facciata della cattedrale, il quale diverrà il motivo figurativo delle scenografie richieste da Griffith e consentirà ai due fratelli di ottenere successo e prestigio.

È chiaro dunque, sulla scia dell'esempio precedente, come l'intervento operistico diventi l'agente propulsivo capace di innescare il ricordo, il quale, se da un lato sottolinea la nostalgia e la lontananza³⁷⁵, dall'altro invece consente, riappropriandosi delle tradizioni e del sapere artistico-artigianale, di costruire il futuro. Certo, i Taviani, a differenza di altri loro film, non mancano di toni didascalici e manichei, se non a tratti retoricamente seri, allorché innalzano l'orgoglio italiano facendo affermare ad

³⁷⁵ Secondo Pier Marco De Santi la condizione di emigranti dei due fratelli, non solo descrive la condizione dei due uomini, ma assume un valore universale, P. M. DE SANTI, *I film di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese, 1998, p. 138.

Andrea, con modi affettati, “noi siamo i figli dei figli, dei figli di Michelangelo e Raffaello. Voi invece chi siete?”³⁷⁶. Nonostante ciò, la pellicola risulta sicuramente un valido campione di studio per istituire una forma embrionale dell’impiego del melodramma legato a produzioni mnestiche, laddove la musica istituisce una relazione tra il soggetto e l’evocazione del proprio passato.

Più convincente e articolato su piani stratificati – nonché esente da qualsivoglia retorica – è il primo episodio di *Tu ridi, Felice*, il cui soggetto è tratto da tre novelle pirandelliane: *Tu ridi*, *L’imbecille*, e *Sole e ombra*. Il protagonista della vicenda – Felice Tespini, interpretato da uno splendido Antonio Albanese – è un grigio contabile presso il Teatro dell’Opera di Roma, con alle spalle una più che discreta carriera artistica come cantante lirico, un basso, conclusasi anticipatamente a causa di problemi cardiaci. L’uomo, dalla vita uggiosa e infelice a dispetto del nome, è solito esplodere nel sonno in improvvise, lugubri e raggelanti risate, che esasperano la moglie, Marika³⁷⁷, una giovane donna bulgara innamoratasi di lui e delle sue doti canore durante una *tournee* a Sofia, ma ora altrettanto infelice perché, come recita la voce fuori campo, «si è ritrovata senza un baritono come marito, sotto un cielo che non è il suo».

Il film si apre sull’ennesima fragorosa risata di Felice e sulle rimostranze della moglie che non lo sopporta più; peggio: lo odia. L’uomo, dopo aver abbozzato qualche goffa giustificazione al proprio comportamento e dopo esser stato morso violentemente a un labbro, si alza dal letto, cammina per la casa e si sofferma per qualche istante su una fotografia appesa alla parete che lo ritrae in abiti di scena, con sguardo malinconico; si tratta, come informa la didascalia, di una recita de *L’italiana in Algeri*³⁷⁸. Segue un primo piano sul volto del protagonista su cui si inseriscono le battute finali della quarta scena del secondo atto dell’opera rossiniana, l’aria con il coro di Taddeo; la musica, in

³⁷⁶ «Il rischio è davvero», scrive Lorenzo Cuccu, «che l’autoriflessività da problematica si rovesci in una versione consolatoria, edificante, che riemerge un’ideologia piccolo borghese, tendente a “far girare all’indietro la ruota della storia”, affidata all’apologia di una “toscanità” proposta come superiore “modo di produzione” e non solo come memoria di una grande tradizione», L. CUCCU, *Natura, cultura e storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, in L. CUCCU (a cura di), *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese Editore, 2001, p. 68.

³⁷⁷ Il personaggio, quasi a voler sancire il profondo legame con il mondo operistico, è interpretato da Elena Ghiaurov, figlia del grandissimo basso bulgaro Nicolaj Ghiaurov.

³⁷⁸ «Il suo occhio cade su una foto incorniciata e appesa alla parete: è lui, Felice, giovanissimo con gli occhi furbetti, negli abiti di Taddeo, il personaggio buffonesco dell’*Italiana in Algeri* di Rossini, circondato dagli altri comprimari nel travolgente finale del 1° atto», P. e V. TAVIANI, *Tu ridi. Sceneggiatura originale e integrale dell’omonimo film*, Comune di Mantova, Provincia di Mantova, Circolo del Cinema, Casa del Mantegna, 1999, p. 67. Di estremo interesse sono le piccole varianti rispetto alla versione cinematografica: innanzitutto “gli occhi furbetti” di Felice si tramutano sullo schermo in uno sguardo pensieroso e malinconico; nel film inoltre non c’è traccia o riferimento alcuno al finale del primo atto dell’opera rossiniana con la sua esplosione di comicità travolgente.

una soggettiva sonora³⁷⁹, principia sui pizzicati degli archi a cui seguono i versi *in fondo al mar!*³⁸⁰. La fotografia, pur rimanendo in bianco e nero, comincia ad animarsi sulla stretta finale e sul gran crescendo dell'orchestra, e sullo schermo prende vita la rappresentazione teatrale che aveva visto Felice come protagonista. Lo statuto dell'immagine, la sua illusorietà e la mancanza dei colori fanno percepire chiaramente che si tratta di un ricordo o di una nostalgica fantasticheria – una *reminiscenza*³⁸¹ – dell'uomo per “evadere” o per addolcire il proprio presente. È interessante notare due aspetti: il primo è che la musica inizia dal momento più triste dell'aria, per poi cedere il passo alla briosa farsa finale³⁸², quasi a mettere in evidenza fin da subito che il connubio tra ridicolo e tragico, tema portante dell'intero episodio, trova un immediato corrispettivo in precise scelte di pagine del repertorio lirico; il secondo invece, e decisamente controcorrente rispetto a quanto descritto in *Good Morning Babilonia*, è che il processo mnestico è sì attivato a partire dalla musica, ma non si limita a un ricordo del personaggio, in quanto ha delle evidenti ripercussioni sulla messa in scena cinematografica; se è vero infatti che l'attenzione di Felice è inizialmente catturata dalla fotografia (egli si sofferma sul ritratto per raddrizzarlo), in realtà è solo a partire dall'intervento operistico che l'immagine perde la propria staticità e diviene letteralmente viva, come se la musica insufflasse il movimento capace di trasformare l'inanimato in animato e plasmasse la parte conclusiva della sequenza.

Si è detto a inizio paragrafo che la complessità dell'uso della citazione operistica nella filmografia dei Taviani non è concludibile e non si risolve unicamente nel rapporto con la memoria – sebbene questo occupi una parte indiscutibilmente rilevante – e *Tu ridi* ne è un chiaro esempio, come dimostra il secondo intervento del melodramma a cui dedicheremo ora la nostra attenzione, il quale non è più affidato a Rossini, bensì alle mozartiane *Nozze di Figaro*³⁸³. Felice, dopo aver assistito all'ennesimo scherzo di

³⁷⁹ Altro scarto rispetto alla sceneggiatura, cfr. *Ibid.*

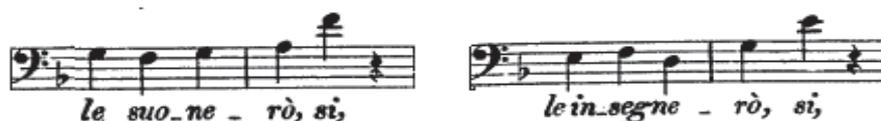
³⁸⁰ Parte conclusiva degli ultimi due versi «Ah Taddeo! quant'era meglio / Che tu andassi in fondo al mar!»

³⁸¹ Secondo Luca Zoppelli la reminiscenza è tale allorché «rinvia a un momento precedente del dramma – identificato dalla musica che lo sottendeva – e ai sentimenti che vi dominavano», L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, cit., p. 115. Nonostante non si siano mai ascoltate le note de *L'Italiana in Algeri* in precedenza, crediamo che la costruzione audiovisiva, la dinamica dello sguardo del personaggio e il referente fotografico non lascino dubbi che si tratti di una reminiscenza.

³⁸² «Come essere insieme profondamente triste, semplicissimo e, necessariamente, rapidissimo? Rossini ha risposto con una frase sublime e, apparentemente almeno assai facile», STENDHAL, *Vita di Rossini*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, EDT, 1992, p. 51.

³⁸³ «Perché Mozart e perché Rossini? Per il nostro nuovo film avevamo bisogno dell'uno e dell'altro...Alla fine della sua vita Rossini confessò “Mozart è stato la gioia della mia giovinezza; il tormento della mia maturità; la consolazione della mia vecchiaia”. Avevamo bisogno della loro energia, ora solare ora oscura, ora comica ora drammatica. [...] Felice è stato un grande cantante, un basso-buffo;

cattivo gusto ai danni dell'amico-collega Tobia Rambaldi, si trova nel proprio ufficio all'interno del teatro, proprio in compagnia dell'uomo da poco deriso. La cinepresa in un primo momento inquadra, dalla porta che immette in platea, le prove dell'opera, con il direttore al pianoforte e il basso che intona i primi versi della cavatina di Figaro *Se vuol ballare, signor contino* I, 2; in seguito, con un raffinato e sinuoso movimento di macchina che tanta parte avrà nel prosieguo del film, si discosta dalla sala, si inoltra sulle scale ed entra nella stanza dove i due uomini stanno lavorando. Felice è accasciato sulle proprie carte, ma non sta dormendo, anzi, ascolta attentamente l'esecuzione vocale; alla ripresa dei versi della seconda strofa «la capriola / le insegnerò», al momento dell'acuto sull'interiezione *si* – battuta 41 – egli, spazientito, dice tra sé e sé «Fa naturale!...No Fa diesis! Fa naturale». La nota errata non è né un Fa, né tantomeno un Fa# (tra le altre cose incomprensibile nella tonalità del brano), quanto un Mi; presumiamo si tratti di una semplice “svista” musicale dei Taviani, dettata dal fatto che inizialmente avessero pensato di inserire le parole del personaggio sulla prima strofa della cavatina, alla battuta 18, dove appunto risuona l'inquietante acuto del baritono («il chitarrino / le suonerò»).



W.A. MOZART, *Le nozze di Figaro*, *Se vuol ballare signor contino*, I,2, bb.17-18 e 40-41

Questa nostra ipotesi è avallata dalla scena successiva (la sesta della sceneggiatura), in cui Felice, con la complicità di Tobia, trascura i propri impieghi e si nasconde in un palchetto per poter assistere alle prove, che si tramutano in una vera e propria lezione sul teatro musicale di Mozart; nella fattispecie, il cinema diviene, caso unico in tutto il *corpus* indagato, un esplicito apparato critico al melodramma, fornendo non solo delle spiegazioni di carattere musicale – e in ciò emergono le non comuni conoscenze dei due registi – ma anche un acuto scavo nella complessa drammaturgia del compositore. Per qualche minuto, insomma, è proprio il caso di dire che *Tu ridi* diventa un film-saggio di

e allora ecco che *L'Italiana in Algeri* permette al nostro attore di scatenarsi con la fantasia e la fisicità che il cinema richiede, nel gioco dei ritmi, delle invenzioni più esilaranti e geniali del ventenne Rossini – quando il cammino di Felice si fa nebbioso [...] Mozart ci viene in aiuto con l'aria asprigna di Figaro [...], sia con le note dolenti, di un'estenuante dolcezza, dell'aria della Contessa», dichiarazione di Paolo e Vittorio riportata in R. LA ROCHELLE, *Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani*, cit., p. 660.

carattere musicologico³⁸⁴. Vediamo ora in che modo. Si diceva del nostro protagonista appollaiato in penombra durante i preparativi per l'allestimento dello spettacolo. Il direttore, insoddisfatto del cantante, lo interrompe e, preso dal "furore artistico", lo apostrofa: «No, è troppo brio. Figaro sembra allegro, spiritoso, invece è tutto sottosopra: il suo padrone, il Conte, vuole infilarsi nel letto di sua moglie. Quel Fa naturale è quasi sinistro, è una sfida...cova vendetta»³⁸⁵. A quel punto il cantante, con quel risentimento tipico delle primedonne, ribatte che il giorno prima gli erano state suggerite differenti indicazioni interpretative; a ciò il maestro espone la propria verità e la propria visione musicale: «ma non lo so nemmeno io...Mozart a volte mi è chiaro, a volte mi è incomprensibile. È bianco e poi, se leggi qui tra le note, è nero. È verde». Attraverso pochissime battute affidate al personaggio i registi mettono perfettamente in luce le ambiguità, le sottigliezze, le sfumature di Mozart, e della cavatina di Figaro in particolare, come scrive Massimo Mila cogliendone magistralmente la doppiezza:

potrebbe definirsi un'aria di collera, secondo le catalogazioni del melodramma settecentesco, o un'aria di vendetta: ma della vendetta esprime soltanto il proposito, e la collera è una collera repressa, soffocata, come quella di un inferiore verso il superiore, di un subordinato verso il padrone. È una collera mascherata sotto le apparenze di un invito alla danza: di qui, dal contrasto tra la collera che bolle sotto e la leggerezza del ritmo di danza, il sarcasmo della situazione. Come scrive l'Abert, si mescolano il ritmo di danza e il risentimento drammatico, che alla fine resta padrone del campo³⁸⁶.

L'analisi del musicologo ci aiuta a cogliere un ulteriore aspetto che affiora dalla citazione mozartiana, in quanto ciò che si è definito "lettura critica" della partitura non si limita a uno sfoggio di cultura fine a se stesso da parte dei fratelli Taviani, ma si amalgama e sottostà a un preciso disegno narrativo, concorrendo a creare una tessitura più complessa. Prima di procedere oltre, riportiamo nella loro interezza i versi di Da Ponte (tra parentesi quadra quelli omessi nella pellicola):

³⁸⁴ Una sorta di *funzione metalinguistica* secondo la catalogazione di Cano-Cremonini, C. CANO, G. CREMONINI, *Cinema e musica. Un racconto per sovrapposizioni*, cit., p.76.

³⁸⁵ Si mettano a confronto le parole del direttore con quelle del musicologo Massimo Mila, che nel saggio dedicato all'opera mozartiana scrive: «le ripetizioni di parole ("il chitarrino le suonerò sì, le suonerò sì, le suonerò") sono il farneticamento di chi per collera sta perdendo le staffe. E perfino l'abusato monosillabo "sì", con cui la musica sconcia la regolarità metrica del verso, serve invece per acuti minacciosi che "sforano" sulla normale tessitura del discorso di Figaro e ne tradiscono l'impazienza», M. MILA, *Lettura delle Nozze di Figaro. Mozart e la ricerca della felicità*, Torino, Einaudi, 1979, p. 36.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 35.

Se vuol ballare,
Signor Contino,
Il chitarrino
Le suonerò.

Se vuol venire
Nella mia scuola
La capriola
Le insegnerò.

Saprò...[ma piano,
meglio ogni arcano.
Dissimulando,
Scoprir potrò!

L'arte schermando,
L'arte adoprando,
Di qua pungendo,
Di là scherzando,
Tutte le macchine
rovescerò.]

La prima considerazione riguarda la cesura della cavatina, che si interrompe sulla ripetizione della parola “presto”, in cui, «in tipico stile d’opera buffa, sbolliscono, nella discesa uniforme della melodia, le furie imprudenti di Figaro»³⁸⁷; la scelta dei Taviani si concentra pertanto sulla carica pugnace, sul «tono pericolosamente provocatorio»³⁸⁸, sul quanto di sfida lanciato dal servo contro i soprusi del padrone. Ma perché proprio tale brano dalle *Nozze*? A differenza di *Good Morning Babilonia* in cui, lo si è visto, non vi erano addentellati diegetici e drammaturgici tra *La forza del destino* e *La gazza ladra* e la pellicola, qui al contrario si istituisce un vero e proprio parallelismo tra ciò che sta accadendo sul palcoscenico teatrale e le vite dei personaggi. Le parole di Figaro, benché intonate dal basso, non sono altro che i pensieri reconditi di Felice, il suo desiderio di riscatto; e il commento esegetico del Maestro concertatore, seppur apparentemente didascalico, racchiude invero il senso dell’episodio del film, il sottile discrimine tra la sconfinata allegrezza e il lato cupo, ombroso; l’insistenza sul Fa naturale attorno a cui ruota la scrittura filmica è il perturbante ghigno notturno del protagonista, sono le vessazioni senza risposta di Tobia, è la vendetta soffocata e mai portata a termine da parte del baritono fallito. Felice in quel momento è Figaro, la voce

³⁸⁷ *Ivi*, p. 37.

³⁸⁸ S. KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 292.

di Mozart è la voce del triste protagonista; egli, tuttavia, non sarà mai del tutto come il personaggio della *commedia per musica*, non riuscirà a prevalere sul Conte, che nella pellicola è rappresentato dal sovrintendente e dai suoi untuosi famigli; scrive Stefan Kunze nella propria lettura de *Le Nozze*:

la superiorità di Figaro rispetto al Conte sta proprio nel fatto che la sua condizione sociale non gl'impone alcun obbligo. Inoltre la commedia ci insegna anche questo: che il conte fallisce nonostante il potere di cui è investito in quanto membro dell'aristocrazia, mentre Figaro vince il drammatico "processo" finale perché in fin dei conti sa affrontare meglio la realtà, se ne mostra all'altezza³⁸⁹.

Felice, al contrario, non sa affatto affrontare meglio la realtà e non ne è all'altezza, anzi è schiacciato, impotente, eppure grazie alla presenza del melodramma mozartiano, per qualche istante – ma sono istanti fugaci: passeggeri – può far prevalere la dignità umana e l'affermazione della medesima, secondo quanto enucleato anche da Lorenzo Cuccu che intravede nel «tema del valore umano dell'arte [...] uno dei grandi temi che percorrono questo film»³⁹⁰.

Dopo questa breve analisi – che, se da una parte ci ha condotto, speriamo piacevolmente, "fuori dal tracciato", dall'altra ha consentito di chiarire, mediante un puntuale riferimento, come il teatro musicale nel cinema dei Taviani sia uno degli elementi principali della produzione di senso e della struttura del testo filmico – torniamo ora all'argomento principale, attraverso il terzo intervento operistico che risuona nell'episodio, ancora una volta affidato alle note de *Le nozze di Figaro*. Tobia Rambaldi, stanco della propria vita, si è suicidato e la famiglia di lui, insieme a Felice, sta vegliando le spoglie dell'uomo; nuovamente trapelano echi della drammaturgia rossiniana – la tragedia virata in farsa – allorché dal cadavere del contabile si avvertono degli strani rumori: le donne di casa credono sia ancora vivo, il medico invece le smentisce constatando un comune processo fisiologico di *digestio mortis*: la lugubre risata non risparmia neppure la perdita degli affetti.

Felice riceve dalla sorella del defunto il bastone da passeggio di Tobia, poi si avvicina al corpo dell'amico e gli sussurra l'ultimo commiato («...Arrivederci Tobia...a presto»), mentre echeggiano i primi versi dell'aria della Contessa *Dove sono i bei momenti*, III,

³⁸⁹ *Ivi*, pp. 304-5.

³⁹⁰ L. CUCCU, *Natura, cultura e storia nel cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, in L. CUCCU (a cura di), *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, cit., p. 89.

8³⁹¹, che, per contrasto, «ci riporta[no] in uno stile nobilissimo di opera seria»³⁹². La beffa cede dunque il passo allo struggimento nostalgico³⁹³, alla rievocazione, con le parole e la melodia intonata dal soprano, di un “felice” passato perduto e alla dolorosa lacerazione del presente³⁹⁴. Ma c’è di più: il canto infatti procede anche nella sequenza successiva, la quale ha la stessa identica composizione di quella descritta al momento della prima apparizione di *Se vuol ballare, signor contino*, con la cinepresa che ripercorre, con i medesimi movimenti, il tragitto dalla platea del teatro, dove si stanno svolgendo le prove, fino all’ufficio dei due impiegati, in cui ora campeggia sinistramente una scrivania vuota. Doppia memoria dunque: da una parte quella del protagonista, e dall’altra quella dell’istanza filmica e dello spettatore che rivive, con segno inverso, la situazione di qualche minuto prima, acuendo pertanto il senso di immedicabile struggimento. Dallo spazio risuona l’assenza e ciò è dovuto, in parte, alla perfetta fusione dei movimenti della macchina da presa con l’*Andante* dell’aria mozartiana, al pari di quanto si è avuto modo di notare in *La ragazza con la valigia*, in cui la romanza *Celeste Aida* sembrava dettare i tempi della messa in scena cinematografica. La citazione melodrammatica si configura perciò al massimo delle sue potenzialità poiché, procedendo per gradi di complessità: a) crea dei parallelismi narrativi (non si deve dimenticare che l’oggetto della prima sezione dell’aria è la perduta felicità coniugale, proprio quella di Felice, appena abbandonato da Marika); b) istituisce l’atmosfera lirica del segmento narrativo, veicolando in tal modo lo struggimento per il passato perduto; c) struttura la composizione formale della sequenza.

Vi è infine un quarto e ultimo richiamo al teatro d’opera nel segmento conclusivo dell’episodio (scena 30-35 della sceneggiatura): Felice ha preso la decisione di togliersi la vita lasciandosi affogare in mare e si trova, solo, su una spiaggia deserta; tutto è ormai pronto per il suo addio, quando improvvisamente viene raggiunto da una donna che lo riconosce e lo stringe in un abbraccio, lasciandolo sulle prime perplesso. La

³⁹¹ «Dove sono i bei momenti / Di dolcezza, e di piacer / Dove andarono i giuramenti / Di quel labbro menzogner? // Perché mai, se in pianti e in pene / Per me tutto si cangiò; / La memoria di quel bene / Dal mio sen non trapassò? // Ah! Se almen la mia costanza / Nel languire amando ognor / Mi portasse una speranza / Di cangiar l’ingrato cor».

³⁹² M. MILA, *Lettura delle Nozze di Figaro*, cit., p. 134. Continua Mila: «ispirazioni come quella di quest’aria tolgono la parola al commentatore per la loro semplicità. Bisognerebbe sapersi elevare con la parola ad altezza lirica pari a quella della musica, il che non è dato a tutti, né è sempre possibile a comando. Qualsiasi pretesa di analisi stona in presenza di questa pagina elementare e sublime», *Ivi*, p. 135.

³⁹³ «La nostalgia è la dimensione espressiva dell’aria», *Ibid.*

³⁹⁴ Felice è stato appena abbandonato anche dalla moglie che ha deciso di tornare nel suo Paese natale.

ragazza, di qualche anno più giovane del protagonista, è Nora, una corista che aveva cantato con lui molti anni prima e che adesso si esibisce in piccoli teatri di periferia. Il fortuito incontro sembra far desistere per un po' Felice dai propri propositi: egli infatti si lascia dapprima trascinare in mare per un bagno e poi a pranzo insieme a tutta la compagnia di Nora. Nella gran tavolata regna il buonumore e un allegra spensieratezza, a cui contribuisce la ragazza intonando il *Duetto buffo di due gatti* di Rossini, accompagnata da un piccola orchestrina (pianoforte, violino, clarinetto, violoncello). Anche Felice sembra finalmente abbandonare il ghigno notturno per sorridere spontaneamente; ma è solo per un attimo: poi ritorna serio, deciso a portare a termine ciò che si è prefissato. A questo punto i quattro musicisti sul piccolo palco del ristorante, d'accordo con la ragazza, iniziano a suonare la quarta scena del secondo atto de *L'Italiana in Algeri*, la stessa che si era sentita in apertura del film; Nora ricorda a Felice l'enorme successo che aveva riscosso durante le recite nella parte di Taddeo, e lui le confessa che in quel periodo si era «un po' innamorato»³⁹⁵ di lei; la ragazza è turbata, e, sprofondando in pensieri lontani, sussurra malinconicamente «Peccato...non me ne ero accorta...peccato...chissà»³⁹⁶, sancendo, secondo uno splendido adagio di Claudio Magris, che «la nostalgia della felicità [...] è l'unica felicità possibile»³⁹⁷. Poi, forse per liberarsi da questi pensieri, invita Felice a cantare; inizialmente titubante e resistente, l'uomo sale sul palco e, dopo una prima *défaillance* in cui la voce gli si rompe e gli si strozza in gola, si abbandona ai versi dell'aria, in cui riemergono i luminosi fasti del passato. La sequenza è infatti intervallata dalle immagini della recita che già si erano viste nel prologo, con la differenza che ora non sono più in bianco e nero, ovvero relegate in un mondo lontano e inaccessibile, bensì a colori, come se fossero un vivido e tangibile ricordo del protagonista, non più staccato dal proprio presente ma capace di interagire con esso. L'intrecciarsi delle due temporalità e l'alternanza tra i due luoghi, non solo mette ben in evidenza un uso della citazione come agente della memoria, ma, al pari degli interventi precedenti, agisce anche su un piano narrativo: non è di certo un caso che le immagini ritornino al presente allorquando Felice intona i versi «Ah! Taddeo, che bivio è questo!», e «Ah, Taddeo! quant'era meglio / Che tu andassi in fondo al mar», come se l'uomo esprimesse la propria interiorità, i propri dubbi ed esitazioni attraverso il personaggio rossiniano, ricalcando un modello che si era già incontrato nel paragrafo dedicato al canto lirico in scena. Il *bivio* è chiaramente il

³⁹⁵ P. e V. TAVIANI, *Tu ridi. Sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film*, cit., p. 94.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ C. MAGRIS, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1982, p. 32.

crocevia di Felice, indeciso tra un ultimo sogno e sussulto d'amore (e di giovinezza), e la morte; quanto allo sprofondare "in fondo al mar", esso assume i connotati di un presagio ferale, secondo quanto affermato anche dagli stessi registi:

in quel finale indiavolato [...] improvvisamente una frase musicale, una battuta, risuonano sinistre come presagi di morte. Felice indugia nel mettere in atto il suo proposito suicida: sprofondare nel mare. Taddeo, il basso-buffo dell'opera, sospira: «Ah Taddeo, quanto era meglio che tu andassi in fondo al mar...!». E ancora: Felice è combattuto tra la volontà di morte e la rinata speranza di una felicità d'amore – Taddeo, interrompe a un tratto la sua esibizione per esclamare: "Ah Taddeo che bivio è questo...che ho da far?" – La cosa straordinaria è che noi due ci siamo resi conto di queste coincidenze solo dopo aver scelto il brano rossiniano, di cui ricordavamo soprattutto l'esilarante carica di energia. Vien voglia di pensare che anche queste coincidenze si possano annoverare tra i tanti miracoli che il genio di Rossini è venuto in terra a mostrare³⁹⁸.

L'energia e il brio rossiniani, unitamente alla rievocazione dei momenti trionfali della propria carriera, sembrano riportare in vita Felice e fargli riassaporare la pienezza dell'esistenza³⁹⁹, ma anche stavolta si tratta solo di un attimo: la sequenza si conclude infatti su una dissolvenza incrociata che collega gli applausi scroscianti del teatro alle immagini della tavolata ormai vuota mentre i camerieri stanno riordinando la sala, su cui risuona l'accordo finale: il sogno di felicità, dunque, è stato solo un'illusione transitoria.

Il film ci ha consentito di fare dei piccoli passi in avanti rispetto a *Goog Morning Babilonia*, evidenziando una struttura più articolata del processo mnestico: il ricordo di un personaggio (l'uso de *L'Italiana in Algeri*) e l'evocazione di un passato perduto (*Dove sono i bei momenti*) interagiscono infatti con la messa in scena, creando degli evidenti richiami delle forme all'interno del testo filmico. In tutto ciò si è avuto modo di appurare come il legame tra melodramma e memoria non esaurisca affatto il discorso sull'uso del teatro d'opera da parte dei Taviani che, lo ripetiamo, non solo concorre a istituire dei parallelismi sul piano narrativo, ma si pone come base per strutturare sia singole sequenze, sia, più in generale, l'intera costruzione del testo cinematografico⁴⁰⁰,

³⁹⁸ R. LA ROCHELLE, *Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani*, cit., p. 661.

³⁹⁹ Sono gli stessi Taviani a parlare di "gioia panica": «la musica di Rossini [...] è protagonista di un altro momento panico, di esplosione di gioia di vivere. Questo momento è in contrapposizione con la scelta del suicidio, ma questa è la nostra visione della realtà: momenti di gioia panica convivono con altri in cui domina il senso dell'oscurità», dichiarazione riportata in G. BONASAVER, *Kàos*, Palermo, L'epos, 2007 p. 181.

⁴⁰⁰ Si veda la speculare simmetria degli interventi rossiniani, posti all'inizio e al termine del film.

nonché per creare delle situazioni drammaturgiche che paiono essere mutate dall'opera buffa, come per esempio il dialogo surreale tra Felice e Marika, in cui la donna parla nella propria lingua al marito, il quale, non capendo nulla, risponde inventando un idioma altrettanto incomprensibile: se l'esito di tale confronto non fosse drammatico, non si esiterebbe, con le dovute cautele, ad accostarlo ad alcuni fortunati momenti rossiniani in cui, con continue invenzioni linguistiche, esplodono gli equivoci tra i personaggi (per rimanere a *L'Italiana in Algeri* si prendano a titolo esemplificativo i finali dei due atti).

Ciò detto, si continuerà la perlustrazione con l'analisi dell'ultimo esempio tratto dalla cinematografia dei due registi, ovvero il toccante episodio conclusivo del film *Kàos* [1984], *Colloquio con la madre*, che ci pare particolarmente significativo, non solo per le irrecusabili qualità estetiche, ma perché chiama in causa un aspetto sin qui tralasciato: fino ad ora, infatti, avvalendoci di un linguaggio preso a prestito dalla drammaturgia musicale, si è fatto riferimento genericamente al concetto di *reminiscenza* che, attraverso gli studi di Luca Zoppelli, abbiamo definito come un qualcosa che rinvia direttamente a un momento del dramma precedentemente ascoltato; adesso, sempre con l'ausilio delle parole dello studioso, si vorrebbe introdurre il concetto di *rimembranza*. Scrive Zoppelli:

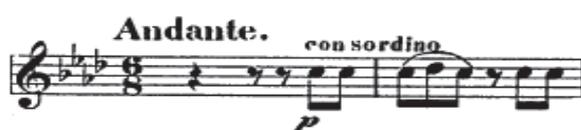
il termine «rimembranza» [...] vorrebbe [...] segnalare le analogie che esso dimostra, sul piano tecnico e funzionale, con la vera e propria reminiscenza, che tuttavia per essere identificata come tale deve rinviare a materiale tematico precedentemente udito nel corso del dramma. Nel caso della rimembranza ciò non avviene, ma l'effetto è assai simile: entrambi i procedimenti adottano infatti il punto di vista del personaggio e si arrogano la libertà spaziotemporale tipica dell'atto di immaginazione⁴⁰¹.

Pur avendo delle evidenti somiglianze con la reminiscenza, la rimembranza, dunque, non si rifà a un preciso referente uditivo; ciò risulterà fondamentale per il nostro discorso, poiché in *Colloquio con la madre* gli interventi musicali, proprio grazie a questa mancanza di precisi punti di riferimento, divengono parte essenziale del processo di costruzione della memoria. Vediamo dunque maggiormente nel dettaglio quanto affermato solo superficialmente, iniziando con lo specificare che anche in questo film i fratelli Taviani fanno ricorso a Mozart, segnatamente la cavatina di Barbarina *L'ho perduta...me meschina...* in apertura del quarto atto de *Le nozze di Figaro*; tale brano,

⁴⁰¹ L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, cit., p. 119.

debitamente rimaneggiato nella partitura composta da Nicola Piovani, risuonerà per ben nove volte nei circa venti minuti dell'episodio, segnando le tappe di avvicinamento tra Pirandello e la madre morta.

Il primo momento in cui si percepisce un lacerto del brano è poco dopo l'arrivo del celebre scrittore nella stazione desolata; egli si guarda intorno smarrito e confuso, mentre in sottofondo si percepisce il rumore del vento; all'improvviso la sua attenzione è catturata da due bambini che stanno giocando su un mucchio di pomice probabilmente scaricato da qualche treno merci, su cui si inseriscono le prime cinque note del tema mozartiano affidate ai violini:



W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, *L'ho perduta...*,
IV,1, bb.1-2

Tale tema, tuttavia, non è immediatamente riconoscibile in quanto nascosto e alterato all'interno della partitura di Piovani, sì da fargli assumere delle tinte inquietanti e sinistre; la piccola cellula ritmico melodica séguita inoltre ripetersi più volte durante il monologo fuori campo di Pirandello, facendo trapelare un che di perturbante, ovverossia qualcosa di noto ma al tempo stesso lontano e sfuggente, al pari delle parole recitate, avvolte nell'indeterminatezza del risveglio:

avevo dormito sempre, nei due giorni di viaggio per raggiungere la Sicilia, dove non tornavo dalla morte di mia madre. *Qualcuno mi aveva mandato a chiamare. Non ero riuscito a capire bene chi*, ma volentieri avevo lasciato la mia casa di Roma, dove la pena di vivere mi era diventata insopportabile negli ultimi tempi. Il lavoro, i figli, i miei anni...Non so...Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Strappato dal sonno, mi domandavo se per caso ancora non dormissi, non sognassi...⁴⁰²

Nuovamente fa capolino il tema sinistro allorquando lo scrittore è sulla carrozza guidata da Saro, che lo conduce verso la casa della madre, attraversando i medesimi luoghi che lo spettatore aveva veduto negli episodi precedenti. Già in fase di sceneggiatura i registi avevano ipotizzato con estrema precisione questi inserimenti musicali "inquietanti",

⁴⁰² P. e V. TAVIANI, *Kaos*, Mantova, Circolo del Cinema, 1997, pp.159-60 (corsivi miei).

affidati però a una voce femminile “acuta e lontana”, in cui, retrospettivamente, non è difficile cogliere un richiamo materno:

Scena 25. Musica con voce femminile. Una musica si alza tra le folate di vento, condotta da una voce femminile, acuta ma lontana, molto lontana, che a tratti, a intervalli, sembra chiamare il ritmo a cadenze più inquietanti⁴⁰³.

Giunti lungo un tratto di spiaggia, la stessa percorsa da don Lollò in *La giara*, inizia a manifestarsi scopertamente la melodia mozartiana che risuona dalla prima alla quinta battuta; anche qui Piovani opera dei piccoli accorgimenti di mestiere per meglio adattare la musica alle immagini: la battuta introduttiva con gli arpeggi di fa minore ai secondi violini viene infatti quadruplicata, creando pertanto un'introduzione molto più estesa rispetto all'originale, sulla quale è inquadrata in campo lunghissimo la carrozza a ridosso del mare. Non appena subentrano i primi violini con il tema principale, tramite una dissolvenza incrociata compare sullo schermo l'immagine enigmatica di una giovane ragazza che, ripresa in mezzo busto in leggera *contre-plongée*, distende le braccia; si tratta di pochissimi secondi, corrispondenti al dispiegamento della melodia di Barbarina alle prime cinque battute, poi, sempre attraverso una dissolvenza incrociata, viene inquadrato un anfiteatro greco, e la musica si interrompe.

Violino I. *Andante. con sordino*
 Violino II. *con sordino*
 Viola. *p*
 BARBARINA.
 Violoncello e Basso. *pizz. p*
 (cercando qualche cosa per terra.)
 (sucht et was auf dem Fushoden.)

W.A. Mozart, *L'ho perduta...*, *Le nozze di Figaro*, IV,1, bb.1-5

⁴⁰³ *Ibid.*

Lasciato il teatro antico, la carrozza si rimette in marcia seguita da una lenta panoramica da sinistra a destra in campo lunghissimo, che lascia intravedere sullo sfondo un vecchio casolare. Il movimento della cinepresa, in questo caso, è contrassegnato dalle battute 9-15 della partitura, eseguite a un tempo ancor più lento rispetto all'*Andante* mozartiano, per giunta con l'allungamento del Do su cui termina l'intervento:



W. A. Mozart, *L'ho perduta...*, *Le nozze di Figaro*, IV,1, bb. 9-15

Il progressivo avvicinamento al luogo natio rappresenta, quindi, una maggior limpidezza anche sotto il profilo musicale; se i primissimi minuti del film erano stati contrassegnati dalla ripetuta presenza della piccola cellula melodica alterata, che ben rifletteva l'offuscata e confusa mente di Pirandello, ora, al contrario, la presa di coscienza dei luoghi della propria infanzia e giovinezza e l'imminente arrivo nell'abitazione materna cedono il passo a una progressiva chiarezza, tanto che lo stesso scrittore, sebbene con un certo ritardo, infine riconosce il vetturino Saro, uno dei personaggi da lui inventati e protagonista dell'episodio *Mal di luna*.

Ed ecco che finalmente Pirandello fa il suo ingresso in casa; dapprima percorre il lungo corridoio (scena 32) che immette in cucina; la sceneggiatura è molto precisa e dettagliata:

Corridoio – (interno giorno).

La musica, la voce della cantante si insinuano nel corridoio, che attraversa la casa. Sul fondo appare Luigi. Dà un'occhiata. Ha un'esitazione. Prosegue. Una volta scomparso, il carrello indietreggia, sprofondando nelle ombre del lunghissimo corridoio⁴⁰⁴.

La voce femminile, parimenti a quanto già notato, è sostituita dal rumore del vento e dalla sola presenza della musica strumentale, sempre il tema di Barbarina, alla sua quinta apparizione. Luigi, dopo una sosta in cucina, si reca nel salone, apre le imposte da cui entrano dei rami di un albero di limone e, staccato un frutto, si siede sul divano; tra sé e sé mormora:

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 164.

da quando ero entrato in casa, non mi sentivo solo. Qualcosa brulicava nell'ombra degli angoli delle stanze. Ombre nell'ombra mi guardavano, mi spiavano...Mi guardavano con tanta insistenza che alla fine, per forza, mi sono voltato...⁴⁰⁵

Al termine della frase, sui puntini di sospensione si odono gli arpeggi di fa minore dei secondi violini della prima battuta di *L'ho perduta...me meschina*, che anche in questo caso viene quadruplicata; lo sguardo di Pirandello è sempre più attratto da qualcosa fuori campo e, poco prima dell'ingresso dei primi violini, Luigi esclama ad alta voce:

...Ma certo, mamma, sei tu che mi hai chiamato. [...] E questa è la tua musica, la riconosco. Mi ricordo quando ce la cantavi⁴⁰⁶.

L'introduzione della cavatina risuona per nove battute, interrompendosi laddove dovrebbe iniziare il canto del soprano e contemporaneamente viene inquadrata l'anziana donna malata in poltrona; ecco dunque che i frammenti dell'aria ascoltati in precedenza trovano una compiuta spiegazione, configurandosi come lacerti della memoria del protagonista che lentamente ricostruisce i propri ricordi e la musica associata ad essi. A differenza di quanto si era enucleato nelle pagine precedenti, in cui la citazione operistica rimandava a un momento determinato del passato, ancorché sfumato e lasciato volutamente tale, qui al contrario è la musica stessa che partecipa attivamente al processo evocativo, procedendo, al pari della memoria, per buchi, vuoti, alterazioni, guizzi improvvisi e rapsodici strappati dall'oblio⁴⁰⁷. A fronte di ciò si può inoltre ipotizzare che i ripetuti riferimenti mozartiani si attestino, non su un livello esterno come inizialmente si sarebbe portati a credere, ma piuttosto su un livello mediato del personaggio, che sente questa melodia carica di presentimenti ma non sa attribuirgli un significato.

La sequenza continua con il dialogo tra l'uomo e la madre, in cui lo scrittore si addolora per il fatto di non potere più essere vivo per lei che è già morta: «ora che tu sei morta, io non dico che non sei più viva per me...Ma vedi, è questo, è questo: che io ora non sono più vivo per te e non lo sarò mai più»⁴⁰⁸. La donna controbatte:

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 166.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Si noti anche come le sottolineature degli aspetti luministici già presenti in sceneggiatura, e in particolar modo il passaggio tra l'ombra e la luce, concorrano a sottolineare questo progressivo svelamento.

⁴⁰⁸ P. e V. TAVIANI, *Kaos*, cit., p. 168

eppure una cosa io sento di poter ancora dire...Impara a guardare le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono più...Ne proverai dolore, certo...Ma quel dolore te le renderà più sacre e più belle. Forse è solo per questo che ti ho fatto venire sin qua⁴⁰⁹.

Prima dell'ultima frase s'inserisce per l'ottava volta il commento sonoro da *Le nozze di Figaro*⁴¹⁰, con la macchina da presa che si avvicina alla finestra e inquadra l'azzurrità aperta del mare su cui si staglia la vela rossa di una tartana; il carrello della cinepresa è accompagnato dalle parole di Pirandello «io lo so, mamma, cosa guardano ora i tuoi occhi...», e dai versi intonati da Barbarina «L'ho perduta...me meschina... / Ah chi sa dove sarà?» fino alla battuta 15. Ora i piani della memoria si sovrappongono e si intrecciano: non c'è più soltanto quella dell'uomo e del suo ritorno dopo molti anni in Sicilia, ma anche quella della madre, con il ricordo della sua traversata in mare per raggiungere il padre esule a Malta, e la sosta sull'isola della Pomice. Le parole del testo di Da Ponte, sebbene decontestualizzate (Barbarina sta infatti cercando la spilla che era servita da sigillo al biglietto di Susanna), appaiono perfette per commentare la situazione, e la sospensione sull'interrogativa *chi sa dove sarà?* rende palpabile il senso di inabissamento nel tempo e la distanza nostalgica che separa dal passato.

Il film si conclude con la rievocazione dei momenti felici dell'anziana donna durante il viaggio verso Malta; Luigi vuole ascoltare per un'ultima volta la storia della propria madre, già udita di frequente durante l'infanzia («cento volte ci avrai parlato di quel viaggio. Ti piaceva raccontarcelo, vero?»⁴¹¹), e lei comincia a narrargli l'episodio. Le immagini la ritraggono ora adolescente insieme al resto della famiglia, prima su una piccola imbarcazione (la tartana appunto) in mezzo al mare e poi sulla spiaggia dell'isola della Pomice; tutti i fratelli si stanno inerpicando sulla duna di sabbia bianca mentre lei, malinconica e triste, sta tenendo compagnia alla madre, che infine le concede il permesso di giocare con gli altri ragazzi e bambini. Raggiunta la sommità della collinetta, si volta verso il mare e, ripresa dal basso verso l'alto, inizia lentamente ad allargare le braccia delibando la pienezza, l'intensità dolorosa e la dolcezza della vita che si specchia nel turchese marino, proprio come quell'enigmatica ragazzina che era affiorata misteriosamente durante il tragitto di Luigi dalla stazione a casa, e che ora è possibile identificare con la madre del protagonista. Su questo incantevole istante

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 170.

⁴¹⁰ L'importanza accordata alla musica è vividamente percepibile nella sceneggiatura in cui i registi annotano: «Il canto, la musica di Mozart l'avvolgono tutta», in *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

contemplativo, prima che i bambini si lascino cadere e rotolare in acqua, «a poco a poco emerge la musica di Mozart e tutto e tutti avvolge, con tenerezza»⁴¹².



P. e V. Taviani, *Kàos – Colloquio con la madre*

Piovani, ancora una volta, interviene con alcuni ritocchi sulla partitura originale, sia aggiungendo alcuni strumenti (un oboe, per esempio, che raddoppia la melodia a canone), sia operando un piccolo collage musicale, al fine, probabilmente, di ottenere delle piccole variazioni: l'introduzione al canto del soprano, pertanto, non rispecchia quella mozartiana, ma è tratta dalle battute 9-23, a cui seguono i versi intonati delle battute 9-13. L'effetto prodotto da tali piccoli accorgimenti circonfonde la sequenza di un etereo carattere onirico, e la leggerezza e la rarefazione della strumentazione orchestrale ricreano la dimensione di volo ben percepibile dal dispiegamento del gesto della ragazzina.

Da questa breve analisi pare chiaro dunque come la musica si fonda perfettamente con la costruzione delle immagini e specialmente come essa, agendo al pari della memoria, divenga una componente, o forse *la* componente fondamentale della rievocazione del passato.

⁴¹² *Ivi*, p. 174.

PARTE SECONDA – CASI DI STUDIO

3. Il teatro d'opera nel cinema di Bernardo Bertolucci

Tra i registi italiani che si sono serviti maggiormente del teatro d'opera, e con rilevanti esiti espressivi, spicca la complessa figura di Bernardo Bertolucci, che a più riprese ha inserito lunghi brani del repertorio lirico ottocentesco all'interno dei propri film, avendo come costante punto di riferimento i melodrammi del “conterraneo” Giuseppe Verdi⁴¹³, che puntellano tutte le pellicole dell'artista parmigiano ambientate nei luoghi emiliani (*Prima della rivoluzione* [1964], *Strategia del ragno* [1970], *Novecento* [1976], *La luna* [1979], *La tragedia di un uomo ridicolo* [1981]).

Prima di iniziare la nostra ricognizione su tali presenze – e sulla loro relazione con il testo audiovisivo e la narrazione – è necessario porre in evidenza fin da subito come gli elementi musicali non siano limitati a precisi riferimenti sonori, ma innervino la composizione delle immagini e dell'inquadratura, grazie soprattutto all'estrema libertà di movimento della cinepresa (abbondano i carrelli e le panoramiche⁴¹⁴), che nelle mani del regista diviene un vero e proprio strumento musicale, come del resto ha sottolineato Bertolucci stesso in una delle innumerevoli dichiarazioni rilasciate nel corso della propria carriera⁴¹⁵:

I tell the cameraman exactly the point, because I think the camera is a musical instrument. Paradoxically, you can make a musical without music but with camera movements. Audiences can imagine music in seeing the camera⁴¹⁶.

⁴¹³ Gli unici riferimenti “extra-verdiani” presenti nella filmografia di Bertolucci sono ascrivibili ad opere mozartiane quali *Così fan tutte – Soave sia il vento* I, 6 – in *La luna*, e un brevissimo frammento di *Don Giovanni – Deh vieni alla finestra* II, 3 – in *Io ballo da sola* [*Stealing Beauty*, 1996].

⁴¹⁴ Sintomaticamente Bertolucci dichiara: «Non so cosa significa economia dei materiali. Sento un'urgenza e una pressione tali che mi apro senza calcoli verso qualcosa che può sembrare agli antipodi dell'equilibrio e del rigore», in E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 195.

⁴¹⁵ Sulla musicalità delle immagini nel cinema di Bertolucci si veda anche il saggio di Sergio Bassetti in cui lo studioso parla di «irrequietezza della macchina da presa, animata da una tensione dinamica – moto tanto perpetuo quanto necessario – che perlustra, accarezza e ridefinisce instancabilmente spazio e figure, combinandosi o avvicinandosi con i movimenti interni all'inquadratura. Riferendosi a questo “rapporto fra la macchina da presa e i personaggi e gli ambienti” il regista parla indifferentemente di “sensualità” o, col pensiero all'amato Ophüls, di “musicalità”: riducendo così l'idea stessa di musica alla sua fisicità, alla sua natura cinetica elementare, ovvero alla negazione di una immobilità inconciliabile con la nozione stessa di fenomeno acustico», S. BASSETTI, *La musica di Bertolucci*, in A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 143

⁴¹⁶ E. SHERMAN, *Directing the film*, Los Angeles, Acrobat Books, 1976, p. 215. In tale affermazione di Bertolucci sembra di sentire l'eco di alcune suggestioni di Carmelo Bene: «giro sempre con la musica in

Musica per gli occhi verrebbe da esclamare! I paragoni tra cinema e musica non si fermano qui e infatti Bertolucci, con i tipici toni provocatori, in un'intervista del 1968 afferma:

bisogna riscoprire ogni volta il cinema partendo da zero. E il vero problema che i cineasti devono porsi è: cosa significa filmare? Una proposta: una legge che vieti il montaggio, o almeno una legge che stabilisca che esso non debba avere a disposizione più di venti tagli in un film. E cominciamo (a proposito del suono) a dire: “Andiamo ad ascoltare le immagini di *Weekend*”, oppure: “Andiamo a vedere il sonoro del film di Straub su Bach”⁴¹⁷.

Dopo questa breve premessa in cui emerge un rapporto non scontato con l'universo sonoro e musicale da parte del regista, torniamo al tema del nostro lavoro; un primo aspetto che salta immediatamente agli occhi è la “gran mole” di scritti critici che si è affastellata nell'ultimo decennio sui rapporti tra Bertolucci e Giuseppe Verdi, con un rimarchevole contributo alla ricerca venuto da studiosi di area anglosassone⁴¹⁸, ai quali ci richiameremo più volte nel corso del capitolo. Tuttavia, per meglio delineare le coordinate di riferimento e comprendere il radicamento verdiano nell'immaginario del giovane regista, è a nostro avviso imprescindibile fare un piccolo passo indietro e gettare uno sguardo all'asse tutto emiliano Bruno Barilli-Attilio Bertolucci⁴¹⁹, dai cui scritti sembrano ribollire tutta una serie di suggestioni che verranno filtrate nelle

mente. Dico all'operatore: “Fai attenzione! Lì c'è un valzer”, e così via. Calcolo tutto prima delle riprese. Detesto applicare la musica a film terminato, come un'etichetta [...] *Nostra Signora dei Turchi* è un melodramma, ma non per la melodia che arriva alle orecchie, per la melodia che arriva agli occhi. La musica ci libera dalle idee, da ogni cosa», in E. MORREALE (a cura di), *Carmelo Bene. Contro il cinema*, cit., pp. 31-4.

⁴¹⁷ B. BERTOLUCCI, *L'ambiguità e l'incertezza allo specchio*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, a cura di F. Francione e P. Spila, Milano, Garzanti, 2010, p. 37.

⁴¹⁸ Tra i contributi più importanti si ricordano: P. NIEDERMÜLLER, *Verdi und seine politische Dimension in den Filmen Bernardo Bertoluccis*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, cit., pp. 64-79; L. CALDWELL, *The National Dimension? Verdi and Bernardo Bertolucci*, in J. TAMBLING (a cura di), *A Night in at the Opera. Media Representations of Opera*, London, John Libbey, 1994, pp. 219-249; D. CRISP, R. HILLMAN, *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's "The Spider's Stratagem"*, in «Music & Letters», vol. 82, n. 2, may 2001, pp. 251-267; M. GIUGGIOLI, *L'eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2011, pp. 102-112; L. BASINI, *Remembering Verdi in Post War Italian Film*, in F. DELLA SETA, R. MONTEMORRA MARVIN, M. MARICA (a cura di), *Verdi 2001, vol. II*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 671-679.

⁴¹⁹ Che Bruno Barilli sia stato “l'iniziatore musicale” di Attilio Bertolucci lo dimostra lo splendido testo del poeta *Capriccio verdiano*: «fu attraverso la letteratura, preciso, Bruno Barilli, grande critico musicale nel senso che Baudelaire è grande critico d'arte, e lo sono John Ruskin e Roberto Longhi, che io lentamente cominciai a risvegliarmi. O meglio si risvegliò entro di me, nel profondo di me, quel Verdi che giaceva sepolto, ma intatto. Forse chiuso in un sonno protettore», A. BERTOLUCCI, *Capriccio verdiano*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1997, p. 961.

pellicole del cineasta, non tanto in *Prima della rivoluzione* (anche se comunque il ritratto della campagna parmense sembra essere uscito direttamente dalla penna barilliana⁴²⁰ e da quella paterna), quanto piuttosto da *La strategia del ragno* in poi. Certo, è difficile, ancorché impossibile, affermare con certezza che il regista si sia nutrito di tali testi, ma è al tempo stesso ipotizzabile che egli, in qualche modo, li possa aver assorbiti e assimilati per osmosi dal padre⁴²¹, il quale, in *Capriccio verdiano*, dedica delle splendide pagine al compositore bussetano, in cui riversa le proprie riflessioni sentimentali di ascoltatore/spettatore. Scrive il poeta:

se m'investe "È morto assassinato il Re Duncano" dal *Macbeth*, "Stride la vampa" dal *Trovatore* e via, a non finire, del Nostro, dico di tutti noi, anche se ho la tentazione di considerarlo nel senso più ristretto, non della nazione, non della regione, ma della provincia, quello che sento è un aumento di vitalità fisica e morale. Che è il fine supremo del teatro, da Sofocle a Bertlot Brecht. E Verdi è teatro, meravigliosamente, a ogni costo teatro, con buona pace dei musicologi che a Verdi chiedono, che so, di essere Brahms. [...] Devo spiegarmi su quest'ultima frase che è, temo, ancora storia personale, ma non soltanto mia, *di tutti quanti sono nati e hanno vissuto fra l'azzurra frangia dell'Appennino e il perenne scorrere del Po, nella terra che Taro e Parma e Enza rigano e pioppi e minareti di chiese sovrastano*. Insomma nell'enorme zanzariera di cui parla proprio Barilli. *In essa Giuseppe Verdi sta come un padre benigno e severo, insostituibile*. Sì, pianse eccetera per tutti, ma per noi sta là, a Sant'Agata, anche se fa delle scappate a Montecatini, Pietroburgo, Parigi. Dove però nel 1853 scrive: "Ho una voglia feroce di tornare a casa"⁴²².

⁴²⁰ «La campagna, in questa stagione, è disseminata di alberi spogli e stecchiti. C'è l'aria dolce delle buone e brumose giornate d'inverno. Ecco Sant'Agata fra la nebbia. E pioppi molto alti che van su nella nebbia, e salici ossuti che annunziano la vicinanza del Po. [...] Curiosa sensazione di periferia. La campagna giace, per così dire, con l'acqua alla gola. Dorme quasi affogata», B. BARILLI, *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000, p. 125. Non sembra forse la descrizione della sequenza dello stagno nei pressi del Po?

⁴²¹ Fortissima fu l'influenza di Attilio Bertolucci sul giovane Bernardo, a cominciare dai primi componimenti poetici scritti dal giovanissimo futuro regista: «il mio incontro con la poesia è stato estremamente naturale: volevo imitare mio padre e fino a un certo momento della mia vita ho pensato, con il conformismo dei bambini, che da grande avrei fatto il poeta, come il figlio di un contadino farà il contadino, il figlio di un falegname il falegname, il figlio di un pompiere il pompiere. [...] Questo universo apparentemente abbastanza ristretto l'ho ritrovato nelle prime cose che ho divorato appena ho imparato a leggere, le poesie di mio padre. Così per me lui era la sentinella, cantore e re del suo microcosmo. [...] La poesia, per me, non è mai stata qualcosa di legato alla scuola, come capita un po' a tutti. Aveva piuttosto a che fare con la mia casa, il mio paesaggio quotidiano. [...] Ho cominciato a scrivere poesie quando ho imparato a scrivere, verso i sei anni. Naturalmente le facevo leggere a mio padre e lì si solidificava quel gioco di imitazione-competizione che c'è spesso tra figli e genitori, che è alla base di tutta la dialettica tra figli e padri. [...] Fino ai venticinque-ventisei anni ho sempre ricordato la mia infanzia e la mia adolescenza come momenti di grande serenità, felicità, magia. Vivevo una strana consapevolezza del passaggio del tempo, perché uno degli elementi fondamentali della poesia di mio padre è proprio il passare del tempo, il passare delle ore, il passare delle stagioni, il passare degli anni, dei minuti, dei secondi», B. BERTOLUCCI, *I was born in a trunk*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, cit., pp. 15-7.

⁴²² A. BERTOLUCCI, *Capriccio verdiano*, in *Opere*, cit., pp. 960-1 (corsivi miei).

Gli echi barilliani sono perspicui, a partire dalla citazione del celebre *incipit* de *Il paese del melodramma* («in quella enorme zanzariera che è la valle del Po fra Parma e Mantova doveva nascere il genio di Giuseppe Verdi, e Parma diventare la roccaforte dei verdiani»⁴²³) fino ai “pianti” del compositore; oltre ai riferimenti diretti e letterali si intravede inoltre un comune approccio “fisico” alla musica, come un qualcosa che “*arde e avvampa le fibre*” (l’uso del verbo “investire” come esperienza d’urto dirompente ricorda, sebbene in modo edulcorato, le tinte accese della prosa straripante del “critico bohémien”) e soprattutto l’identica visione di un Giuseppe Verdi intimamente legato alla terra d’origine, avviluppato e impastato con essa e con i suoi abitanti. Scrive infatti Barilli:

Verdi nacque qui, né si volle più muovere da questi luoghi. Il suo respiro fu tutt’uno con l’aria carica e violenta di questa pianura lavorata dai più grami contadini. [...] Se gli avessero portato per le briglie Pegaso, il cavallo dalle ali, egli lo avrebbe attaccato a un aratro o a un qualunque carrettino rurale. Vuole la terra sotto i suoi piedi quest’uomo tetragono come il toro nel buio della stalla⁴²⁴.

E poco oltre, con corrusca esaltazione:

allorché si presenta la sua faccia ardente e corrugata, e risuona la sua musica litigiosa e violenta, teatrale e spaziosa, sono vane le spiegazioni e le proteste capziose, le obiezioni filosofiche e il gesuitismo letterario. [...] Egli non è per buona sorte un missionario, ma *un contadino eroe. Il suo alito ha un sano odor di cipolla e la sua voce è imperiosa, i suoi istinti pieni di veemenza primitiva*⁴²⁵.

Parossismi e iperboli a parte, le frasi sono un susseguirsi, non solo di intuizioni musicali alcune delle quali di preclara genialità, ma soprattutto di immagini, colori, umori terragni, e soprattutto odori, gli stessi che si ritroveranno nei film di Bertolucci, come se il regista, accostandosi alla propria storia e alla Storia della propria terra – che metonimicamente assume i tratti della Storia nazionale – dovesse inevitabilmente fare i conti con quel “padre severo e benigno” che, al pari della nebbia invernale della Bassa, si posa ovunque, e che è al tempo stesso presenza ingombrante (*Prima della rivoluzione*), serbatoio narrativo e cornucopia drammaturgica da cui gorgheggiano inesauribilmente situazioni, passioni e affetti riversati nelle pellicole.

⁴²³ B. BARILLI, *Il paese del melodramma*, cit., p. 13.

⁴²⁴ *Ivi*, p. 16.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 31 (corsivi miei).

Prima ancora che interpretare le numerose citazioni operistiche in chiave politica o come luogo della memoria nazionale – e con ciò non si intende affatto negare la liceità di tali prospettive, anzi – è forse opportuno partire da una traiettoria autobiografica, personale, capace poi di irradiarsi, e qui risiede a nostro avviso la grandezza del regista, in un pensiero più ampio, collettivo; una linea tensiva, insomma, che principia dal particolare per espandersi e abbracciare un’ottica più generale. Da questo punto di vista concordiamo con quanto scritto da Roberto Campari a proposito dell’importanza della citazione nei primi film del regista parmigiano:

nel giovane Bertolucci la citazione diventa elemento essenziale del suo cinema, ma è un citare rivolto essenzialmente alla produzione filmica e, cosa più importante, vissuto da subito in termini molto più personali, quasi come un’autobiografia culturale. “Fare delle citazioni vuol dire riconoscere la propria identità in figure precedenti – afferma – è il solito Edipo che ritorna”⁴²⁶.

Citare Verdi significa dunque, innanzitutto, riannodare le fila con il proprio passato e contemporaneamente fare i conti con esso.

Prima di passare all’analisi dei film e concludere questa introduzione, solo un breve accenno di carattere metodologico sulla suddivisione in paragrafi del presente capitolo: si intende dapprima soffermarsi su *Prima della rivoluzione*, per poi passare in rassegna *Strategia del ragno*, forse l’esempio più riuscito dell’incontro tra cinema e teatro musicale nella filmografia del regista, e, infine, rivolgere l’attenzione al “mielodramma” – Bertolucci *dixit* in uno dei suoi consueti giochi di parole⁴²⁷ – *La luna*. Sorprenderà, forse, la mancanza di un paragrafo interamente dedicato a *Novecento*, tuttavia non crediamo che la pellicola – per quanto centrale nella carriera del regista se non altro per un “ritorno all’ordine” dal punto di vista stilistico, con una narrazione più piana e meno frammentaria – apporti significative variazioni rispetto a quanto si andrà evidenziando nel film ambientato nell’enigmatica e perturbante *Tara*; ciò non significa tralasciare il kolossal-emiliano, semplicemente esso verrà conglobato nel paragrafo su *Strategia del ragno*, in un grande “affresco della Bassa” sotto il segno di Verdi.

⁴²⁶ ROBERTO CAMPARI, *Viaggio attraverso il cinema*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 11.

⁴²⁷ Lo stesso regista, in una lettera aperta in risposta al giornalista Pierluigi Battista, pubblicata sul *Corriere della Sera* il 6 luglio 2006, conia il neologismo “melodrammaturgia” per definire il proprio *Novecento*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, cit., p. 94.

3.1 «Verdi, Verdi, Verdi»: *Prima della rivoluzione*

Secondo lungometraggio di Bertolucci dopo l'esordio poco più che ventenne con *La commare secca* [1962], *Prima della rivoluzione* vede già dalle primissime inquadrature un importante scarto linguistico con la precedente pellicola in cui il regista aveva definitivamente saldato il proprio debito intellettuale nei confronti del padre/fratello maggiore Pasolini, autore peraltro del soggetto; ora i punti di riferimento sono radicalmente cambiati, e al rigore sacrale di *Accattone* («il cinema di Pier Paolo era appena nato ma *Accattone* è un film che amavo e amo moltissimo, però non era il cinema che sognavo di fare»⁴²⁸), si contrappone l'anarchica cinefilia di Jean-Luc Godard⁴²⁹ che, a partire da *À bout de souffle* [1960], diviene un imprescindibile punto di riferimento⁴³⁰. Tale cambio di rotta è ben sintetizzato, sotto il profilo espressivo, da Veronica Pravadelli che scrive:

il film è costruito attorno a una alternanza tra sequenze in cui domina il montaggio discontinuo e veloce, sotto forma di *jump cut*, e piani-sequenza o *long takes* (spesso accompagnati da movimenti di macchina). A livello sonoro il tessuto del film si fonda su una serie di opposizioni: tra musica extra-diegetica e dialogo, tra dialogo e *voice over*⁴³¹.

Da una parte dunque si assiste al ricorso a marche enunciative tipiche del cosiddetto “cinema della modernità”⁴³², in cui emerge una forte coscienza riflessiva e autoriflessiva volta a interrogare lo statuto del testo audiovisivo nel suo farsi, e dall'altra

⁴²⁸ E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 29.

⁴²⁹ «Ho più padri», ha dichiarato Bertolucci, «innanzitutto il mio, poi Pasolini, con il quale ho superato delle tappe molto importanti per me; in seguito ho tradito Pasolini per Godard e Pier Paolo era molto geloso, addirittura furioso», in J. C. MIRABELLA, P. PITIOT, *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Roma, Gremese editore, 1999, p. 55.

⁴³⁰ Lino Micciché è molto chiaro in tal senso allorché scrive: «*Prima della rivoluzione* è anche un film concepito, raccontato e girato contro il cinema di Pasolini [...]: la profondità di campo, al posto della visione frontale; la composizione sghemba e scontornata dei quadri, al posto del masaccismo, e del primitivismo, tra Giotto, Duccio, e Piero, della stilizzazione pasoliniana; la discontinuità, godardiana, del montaggio [...] invece della continuità, “classica”, del montaggio pasoliniano; e, soprattutto, la dimensione del Tempo e della Storia, della Memoria e dell'Esistenza, al posto della preistorica atemporalità del cinema di Pasolini e della sua programmatica messa in scena del Miotico e del Simbolico», L. MICCICHÈ, *Prima della rivoluzione*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit., p. 33.

⁴³¹ V. PRAVADELLI, *Prima della rivoluzione*, in G. DE VINCENTI (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 34.

⁴³² Sul concetto di modernità cinematografica si vedano: G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche editrice, 1993; J. AUMONT, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kaplan, 2008.

invece permane uno sguardo rivolto alla tradizione, in una continua dialettica tra “vecchio e nuovo”. E tale tradizione, lo si è visto nel paragrafo precedente, è innanzitutto rappresentata dalle sedimentazioni culturali del regista veicolate dall’amata e ingombrante figura paterna; non stupisce quindi che Bertolucci, parlando di *Prima della rivoluzione*, giunga ad affermare che si tratti di un simbolico regicidio:

facendo il film ero convinto di essere tornato a Parma per chiudere tutti i conti che avevo in sospeso con quella città, che era la mia ma soprattutto di mio padre. Andavo di persona con una macchina da presa per vedere se quel regno, che mi apparteneva per ragioni di nascita, aveva davvero l’estensione e lo spessore culturale di cui parlava mio padre. [...] Facendo *La commare secca* avevo cercato di appropriarmi di Roma strappandola a Pasolini e al suo sguardo. Con *Prima della rivoluzione* ho cercato di sottrarre Parma a mio padre. È stata la ripetizione di un regicidio⁴³³.

Fare i conti con Parma e con il padre, significa, inevitabilmente, fare i conti anche con Giuseppe Verdi⁴³⁴, presenza percepibile fin dalle prime sequenze della pellicola dopo il prologo e che in seguito avrà un ruolo centrale nelle dinamiche tra i personaggi nel lungo segmento ambientato al Teatro Regio; e, poiché di regicidio trattasi, quale opera migliore del compositore se non il *Macbeth*? Parti del *Preludio*, più precisamente la «lugubre cantilena»⁴³⁵ di ascendenza donizzettiana derivata dalla scena del sonnambulismo di Lady Macbeth (IV, 3), risuonano, al pari del melodramma verdiano, all’inizio e alla fine del film, seppure con funzioni totalmente differenti, tanto che sarebbe immotivato istituire dei parallelismi di carattere narrativo-drammaturgico tra le due vicende: laddove infatti in Verdi la melodia anticipa e scandisce la follia e la morte della perfida moglie del sovrano, in Bertolucci, diversamente, segna il reflusso del giovane protagonista «nell’alveo dei doveri della vita borghese»⁴³⁶, sancendo pertanto il crollo dei suoi ideali e il «ritorno ai vincoli immutabili della sua classe sociale di appartenenza»⁴³⁷. Vediamo più nel dettaglio i due brevi segmenti narrativi e la loro perfetta specularità all’interno della costruzione audiovisiva; dopo una serie di vedute aeree e di inquadrature su piazza Garibaldi di Parma la macchina da presa segue con un

⁴³³ E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p.

⁴³⁴ Riaffiora l’eco del saggio di Massimo Mila *Verdi come il padre*: M. MILA, *Verdi*, cit., pp. 79-95.

⁴³⁵ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi, vol I*, cit., p. 300.

⁴³⁶ M. GIUGGIOLI, *L’eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 109.

⁴³⁷ *Ibid.*

carrello laterale Fabrizio mentre corre in mezzo a una folla di persone e contemporaneamente la sua voce over scandisce il seguente monologo:

ecco, mi muovo tra figure fuori dalla Storia, remote figure in cui preesiste solo la Chiesa, in cui il cattolicesimo ha soffocato ogni oscuro desiderio di libertà. Sono i miei simili, borghesi di Parma quelli della messa di mezzogiorno. Mi viene in mente se sono mai nati, se il presente risuona dentro di loro come in me risuona e non può consumarsi.

A queste parole segue il nome della fidanzata Clelia, a cui si contrappongono delle immagini aeree sul Duomo e il Battistero, a voler prefigurare l'associazione tra la figura della donna e la morale cattolica e borghese. Il monologo di Fabrizio continua, informando lo spettatore sulla volontà del giovane di voler chiudere la relazione con la ragazza:

eravamo fidanzati da sempre, predestinati l'uno per l'altro, ma Clelia è la città. Clelia è quella parte della città che io ho rifiutato, Clelia è quella dolcezza di vivere che io non voglio accettare. Per questo, per un ultimo disperato atto d'amore ho girato per le chiese alla ricerca di Clelia, l'ho trovata e l'ho voluta guardare per l'ultima volta.

Ora la cinepresa si spinge all'interno della cattedrale, inquadrando la giovane in compagnia della madre e soffermandosi con particolare insistenza sull'algida e altera bellezza del volto della ragazza ripreso in primo piano, su cui risuonano le prime quattro battute della frase musicale verdiana, eseguite non da un organico orchestrale, bensì in una trascrizione per clavicembalo.



G. Verdi, *Macbeth*, *Preludio* (trascrizione pianoforte), bb. 26-32

La prima immagine di Clelia è dunque associata visivamente a un luogo di culto e sonoramente alla musica di Giuseppe Verdi, e così sarà nella quasi totalità della pellicola; dopo questa fugace apparizione, infatti, si ritroverà il personaggio femminile solo nella sezione conclusiva del film, su un palco di famiglia nel corso di una recita del *Macbeth* e durante le nozze con Fabrizio. Ed è proprio in quest'ultimo frangente che ritorna la frase musicale del *Preludio* sempre come commento di livello esterno, allorché i due sposi, terminata la celebrazione del rito religioso, escono sul sagrato della chiesa; nella fattispecie l'intervento musicale si protrae fino al cromatismo discendente della settima battuta, sconfinando nell'inquadratura successiva che, in un montaggio alternato, vede Cesare impegnato a leggere una pagina di *Moby Dick* ai propri alunni. Appare chiaro come quest'uso della melodia verdiana, oltre ad avvicinarsi a una sorta di *leitmotiv* di Clelia – o sarebbe più appropriato dire dei valori che Clelia raffigura, poiché è ben difficile attribuirle una dignità e una statura di personaggio (è pura maschera: non dirà una sola parola in tutto il film) – incarni, agli occhi di Bertolucci e con lui quelli dello spettatore, un ripiegamento “reazionario” di Fabrizio dopo gli afflitti giovanili (l'amore impossibile per la zia Gina e la militanza politica nel Pci) e l'aver ceduto, per dirla con le sue stesse parole, alla tanto vituperata e accomodante “dolcezza della vita”. Insomma, Fabrizio si è totalmente integrato nella propria mummificata logica di classe che non ha il coraggio, o la forza, di ricusare⁴³⁸; e tale appartenenza sociale si trova inscritta nel solco della tradizione: da una parte quella religiosa (proprio la stessa che “oscura i desideri di libertà”) e dall'altra, e complementare alla prima, quella musicale rappresentata dal “padre” Giuseppe Verdi⁴³⁹. Ha perfettamente ragione Matteo Giuggioli asserendo che:

la nuova veste musicale è indicativa della trasformazione che ha reso la frase strumentale del *Macbeth*, da veicolo di sentimenti sconvolgenti, un richiamo allucinato e intriso di ideologia, gelido simulacro di quegli stessi sentimenti. Nel

⁴³⁸ Scrive Veronica Pravadelli: «Fabrizio, che con la nascita ha acquisito la condizione di borghese, conserva l'irrequietezza dei suoi predecessori, ma ciò che manca alla sua figura è il tratto della *Bildung* moderna, il dinamismo e la trasformazione, l'acquisizione di una condizione sociale diversa da quelle della nascita [...] Alla vigilia del '68 l'essere borghese è oramai una condizione statica, da cui il soggetto maschile non sa uscire», V. PRAVADELLI, *Prima della rivoluzione*, G. DE VINCENTI (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 28. Una piccola chiosa alle giuste osservazioni della studiosa: Gina a parte, anche le figure femminili non sembrano farsi portatrici del “dinamismo e della trasformazione”.

⁴³⁹ Afferma lo stesso Bertolucci: «nel film anche Verdi ha un ruolo preciso. Verdi, che rappresentava alla fine del XIX secolo lo spirito della rivoluzione, incarna bene oggi lo spirito della borghesia», in B. BERTOLUCCI, *L'ambiguità e l'incertezza allo specchio* (“Prima della rivoluzione”), in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, cit., pp. 40-1.

suono omogeneo e rigido del clavicembalo si spegne gran parte dell'afflato passionale della melodia verdiana⁴⁴⁰.

Certo si spegne la carica passionale, ma forse la melodia acquista, proprio grazie alla complicità del timbro metallico dello strumento – sorta di carillon inquietante – e del movimento circolare degli arpeggi, un fascino ammaliante e incantatorio come i gluachi e perturbanti occhi di Clelia: una lugubre cantilena, secondo la felice definizione di Budden, che infine irretisce Fabrizio cullandolo in una fase regressiva.

In precedenza si è fatto riferimento a uno dei momenti principali di *Prima della rivoluzione*, ovvero quello ambientato durante l'inaugurazione della stagione lirica del Teatro Regio di Parma con la recita di *Macbeth*, su cui è plasmata l'articolazione della sequenza della durata complessiva di circa dieci minuti; i motivi di interesse per tale lungo segmento sono molteplici, e trovano una loro prima ragione nelle soluzioni espressive dispiegate da Bertolucci, che applica al sonoro lo stesso montaggio discontinuo e “ruvido” che si ritrova nelle immagini, in un collage musicale ottenuto mediante la giustapposizione di più scene tratte dal primo e dal secondo atto del melodramma verdiano, così come farà in modo analogo in *Strategia del ragno* con *Rigoletto*.

Di seguito si riporta una tabella riassuntiva con i sei interventi del *Macbeth* prescelti dal regista, i relativi versi del libretto di Piave e gli eventi scenici:

<i>Scena</i>	<i>Versi libretto</i>	<i>Descrizione scena</i>
1 <i>Macbeth</i> , I, 1 Streghe	<i>Coro delle streghe:</i> I: Che faceste? Dite su! II: Ho sgozzato un verro. I: E tu? III: M'è frullata nel pensier La mogliera d'un nocchier: Al dimòn la mi cacciò... Ma lo sposo che salpò Col suo legno affogherò. I: Un rovaio ti darò... II: I marosi io leverò... III: Per le secche lo trarrò. Un tamburo! Che sarà? Vien Macbetto. Eccolo qua! Le sorelle vagabonde Van per l'aria, van sull'onde, Sanno un circolo intrecciar	Ingresso degli spettatori a teatro con riprese da cinegiornale e didascalia che informa sul luogo e il tempo dell'azione. Panoramica sull'interno della sala e sui i palchi per gran parte occupati. Fa la sua comparsa in platea la madre Fabrizio, a cui segue l'ingresso del giovane nel palco della famiglia di Clelia. Sul rullo dei tamburi Cesare prende posto in loggione e osserva Fabrizio e Clelia con un binocolo. Serie di zoom sul palco della ragazza, fintantoché si spengono le luci.

⁴⁴⁰ M. GIUGGIOLI, *L'eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 109.

		Che comprende e terra e mar.	
2	<i>Macbeth</i> , I, 5, Lady Macbeth <i>Vieni! t'affretta</i>	Vieni! T'affretta! Accendere! Ti vo' quel freddo core! L'audace impresa a compiere Io ti darò valore; Di Scozia a te promettono Le profetesse il trono... Che tardi? Accetta il dono, Ascendivi a regnar.	Gina fa il suo ingresso in ritardo e prende posto accanto alla madre di Fabrizio in platea. Il giovane si accorge della presenza della zia e ne rimane turbato, nascondendosi nel fondo del palco per celarsi dagli sguardi. Gina e la sorella commentano l'imminente matrimonio di Fabrizio.
3	<i>Macbeth</i> , I, 18, 19	<i>Madcuff</i> Orrore! Orrore! Orrore! <i>Banco</i> Che avvenne mai? <i>Madcuff</i> Là dentro Contemplate voi stesso...io dir noi posso Correte! olà! tutti accorrete! Tutti Oh delitto! oh delitto! oh tradimento! <i>Lady Macbeth</i> Qual subito scompiglio! <i>Banco</i> Oh noi perduti! <i>Tutti</i> Che fu? Parlate! Che segui di strano? <i>Banco</i> È morto assassinato il Re Duncano <i>Tutti</i> Schiudi, inferno, la bocca ed inghiotti Nel tuo grembo l'intero creato; sull'ignoto assassinio esecrato Le tue fiamme discendano, o ciel. O gran Dio, che ne' cuori penètri, Tu ne assisti, in te solo fidiamo; Da te lume, consiglio cerchiamo A squarciar delle tenebre il vel! L'ira tua formidabile e pronta Colga l'empio, o fatal punitor; E vi stampi sul volto l'impronta Che stampasti sul primo uccisor.	Gina vaga con lo sguardo alla ricerca del palco di Fabrizio. La macchina da presa si sofferma in un lungo primo piano sul suo volto e sul suo dolore. Si accendono le luci in sala, i cantanti escono sul palcoscenico per prendere gli applausi alla fine dell'atto. Incroci di sguardi tra Gina e Fabrizio, rimarcati dall'uso dello zoom.
4	<i>Macbeth</i> II, 1	[intervento orchestrale]	Immagini del loggione con Cesare che scruta tutti dall'alto. Fabrizio si accorge della sedia vuota di Gina in platea e abbandona il palco.

5	<p><i>Macbeth,</i> II, 4 Banco, <i>Come dal ciel precipita</i></p>	<p>Come dal ciel precipita L'ombra più sempre oscura! In notte ugual trafissero Duncano, il mio signor. Mille affannose immagini M'annunciano sventura, E il mio pensiero ingombrano Di larve e di terror.</p>	<p>Incontro tra Gina e Fabrizio nel foyer, con commenti sarcastici della donna su Clelia.</p>
6	<p><i>Macbeth,</i> II, 5</p>	<p><i>Coro</i> Salve, o Re! <i>Macbeth</i> Voi pur salvete, Nobilissimi signori. <i>Coro</i> Salve, o donna! <i>Lady Macbeth</i> Ricevete La mercé de' vostri onori. <i>Macbeth</i> Prenda ciascun l'orrevole Seggio al suo grado eletto. Pago son'io d'accogliere Tali ospiti a banchetto. La mia consorte assidasi Nel trono a lei sortito, Ma pria le piaccia un brindisi Sciogliere, a vostr'onor. <i>Lady Macbeth</i> Al tuo regale invito Son pronta, o mio signor. <i>Coro</i> E tu ne udrai rispondere Come ci detta il cor <i>Lady Macbeth</i> Si colmi il calice Di vino eletto; Nasca il diletto, Muoa il dolor. Da noi s'involino Gli odi e gli sdegni, Folleggi e regni Qui solo amor. Gustiamo il balsamo D'ogni ferita, Che nova vita Ridona il cor. Cacciam le torbide Cure dal petto; Nasca il diletto, Muoa il dolor.</p>	<p>Gina riaccompagna Fabrizio nel suo palco sancendo la rottura definitiva della loro relazione.</p>

I tagli apportati ai brani operistici, sulla scia dell'esempio godardiano, sono estremamente bruschi e "dissonanti", privi di una logica volta a conferire continuità musicale alla sequenza, lasciando altresì affiorare una tangibile presenza dell'istanza che presiede all'enunciazione, secondo un tipico atteggiamento riflessivo del modernismo cinematografico descritto da Aumont. Come messo in luce da Francesco Casetti il film è strutturato su una continua alternanza tra i modi dell'immediatezza e quelli della mediatezza⁴⁴¹, che, declinato nella nostra prospettiva, si traduce in un'iniziale indeterminatezza dello statuto dell'intervento melodrammatico: la cornice teatrale potrebbe indurre a ritenere che si tratti di un commento di livello interno, ma ciò è smentito categoricamente dal montaggio audiovisivo che, sottolineando le sfasature tra immagine e musica (un esempio sintomatico è lo spegnimento delle luci in sala mentre già echeggiano brani del *Macbeth*), non accorda tale evidenza: la musica pertanto si attesta su un livello esterno. Quest'aspetto, oltre problematizzare ed alterare la percezione dell'intera sequenza, fa sì che non possa sussistere un rispecchiamento diretto tra i personaggi e le vicende teatrali; riprova di quanto affermato è il fatto che il palcoscenico, salvo in un unico frangente per altro a sipario chiuso con i cantanti che escono sulla ribalta per gli applausi⁴⁴², non entrerà mai nell'inquadratura. Il luogo della rappresentazione pertanto non è più il palcoscenico, bensì l'interno del teatro, in una sorta di drammaturgia degli sguardi rimarcata dall'uso insistito dello zoom, che coinvolge i palchi, la platea e il loggione, dove sono radunati tutti i protagonisti della pellicola.

Perché dunque Bertolucci ricorre a tale scelta espressiva e che significato assume il lungo segmento all'interno del Teatro Regio di Parma? Innanzitutto egli vuole portare sullo schermo una corrosiva critica al «tempio della borghesia»⁴⁴³ con i suoi rituali che si perpetrano incessantemente, e lo fa già dalle prime immagini non senza un pizzico di smaliziata ironia allorché gli spettatori, nei loro abiti eleganti e con pose affettate, si

⁴⁴¹ F. CASETTI, *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 44. Per quanto concerne il piano visivo si noti l'alternanza tra riprese dal sapore documentaristico (l'ingresso del pubblico a teatro) ad altre di natura finzionale. Veronica Pravadelli, nel già citato saggio, parla di un binomio tra realismo e metalinguismo, V. PRAVADELLI, *Prima della rivoluzione*, G. DE VINCENTI (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 34.

⁴⁴² Si tenga presente che in tale momento essi sono cantanti e non più personaggi del melodramma.

⁴⁴³ La definizione è dello stesso regista, in B. BERTOLUCCI, *L'ambiguità e l'incertezza allo specchio* ("Prima della rivoluzione"), in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione. Scritti, ricordi, interventi (1962-2010)*, cit., p. 41. Accanto al tempio religioso rappresentato dalle chiese cittadine, vi è quindi il polo complementare, ovvero il tempio pagano: per Bertolucci entrambi scandiscono la vita del buon borghese, nonché il tempo della sua esistenza, come sta a dimostrare la didascalia con la data della recita.

riversano nel *foyer* accompagnati dai primi versi striduli e di «deliberata volgarità»⁴⁴⁴ delle streghe: «Che faceste? Dite su!»: non certo il modo più neutro per descrivere delle eleganti signore della buona società parmigiana! Ecco dunque che l'intervento operistico sempre in primo piano sonoro giacché il resto dei rumori e delle voci, salvo rare eccezioni, sono annullati, «coopera»⁴⁴⁵ alla lettura delle immagini, diversamente da quanto sostenuto da Sergio Bassetti⁴⁴⁶, e così farà per tutto il prosieguo del segmento in questione, spesso creando delle evidenti antifrasi, o sottolineando dei momenti di svolta, come nel caso dell'ingresso di Cesare in loggione, accompagnato dal suono dei tamburi sui versi delle streghe «Un tamburo! Che sarà? / Vien Macbetho. Eccolo qua». Lo stesso dicasi per il grido d'orrore di Banco che annuncia la morte del re («È morto assassinato il Re Duncano!») sul primo piano di Gina dopo esser venuta a conoscenza del matrimonio di Fabrizio (una sorte di morte simbolica quella della donna: degli ideali, dell'amore); o ancora la romanza del secondo atto *Come nel ciel precipita* intonata dallo stesso Banco prima di essere ucciso da uno sgherro di Macbeth, che fa da contrappunto drammaturgico/musicale all'uscita dal palco di Fabrizio per raggiungere la zia. In fondo le “mille affannose immagini” che “annunciano sventura” divengono presagio di una seconda morte simbolica, quella del ragazzo con la sua remissività ai rassicuranti modelli di vita borghese. E che dire del contrasto tra l'«insolente e volgare»⁴⁴⁷ scena del brindisi del secondo atto con Lady Macbeth che intona *Si colmi il calice*, e il doloroso momento della definitiva separazione tra Gina e il nipote, che sceglie di rientrare nel palco della fidanzata ottemperando ai propri “doveri”? In tale «repressione dei desideri»⁴⁴⁸, siamo insomma molto lontani da quanto scritto da Lorenzo Bianconi, secondo cui Verdi offre agli italiani un modello di teatro di virtù morali e civili:

⁴⁴⁴ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 1, cit., p. 302.

⁴⁴⁵ M. GIUGGIOLI, *L'eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 110.

⁴⁴⁶ Scrive Bassetti: «senza per questo negare che esistano nessi e rimandi, ad esempio tra la vicenda del *Macbeth* e quella di Fabrizio – o di Fabrizio e Gina –, appare subito chiaro come essi non siano immediati, eclatanti: è in tal senso che Bertolucci non “investe” su questo livello significativo, né qui né altrove. Anche perché non ignora quanto poco diffusa sia la cultura verdiana e operistica in genere, così come quella dei capisaldi della cinefilia; come s'è detto, all'approccio culturale vengono privilegiate sensazioni ed emozioni che non siano esclusive ed elitarie, *in primis* dal linguaggio musicale. [...] è insomma il primato dell'emozione, dell'immediatezza, che ispira Bertolucci a scansare quanto possibile omologie macroscopiche tra vicende filmate e melodrammi acusticamente richiamati (o anche rappresentati, come ne *La luna*), fino a renderne accessoria, se non superflua, l'identificazione di arie, cavatine e cabalette, espropriate così dal ruolo di lettura e di raffronto indispensabili», S. BASSETTI, *La musica di Bertolucci*, in A. APRÀ, *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, cit., p.148.

⁴⁴⁷ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 1, cit., p. 318.

⁴⁴⁸ M. GIUGGIOLI, *L'eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, cit., 109.

Verdi per primo offre agli italiani un teatro adulto, un teatro di virtù morali e civili, un teatro – più semplicemente – dove il tempo passa, e non passa invano, lascia il segno, incide sui personaggi. Un teatro dove sull'amore, e anche nell'amore, predomina la volontà: nella ricerca del bene contro il male, volentieri la volontà s'inganna e perlopiù spezza e soccombe, ma infine arreca un sacrificio che, se si configura come una sconfitta esistenziale, al tempo stesso celebra una vittoria morale⁴⁴⁹.

Per Fabrizio, così come si è avuto già modo di notare per la frase del *Preludio*, il conformarsi alla tradizione verdiana non corrisponde affatto a una vittoria morale, anzi, nel suo esatto contrario: una sconfitta irrimediabile. Ma non per tutti sarà così: ci sono, infatti, delle figure altamente significative, quali quelle di Cesare e soprattutto di Gina, che escono dagli schemi e dai rigidi protocolli di comportamento, e sembrano poter accogliere e mediare, sebbene in modo critico e mai pacificato, il portato della tradizione: non a caso saranno loro gli unici elementi dinamici e di cambiamento del film. Si prenda a titolo esemplificativo Gina, la quale accompagnando Fabrizio nel palco afferma:

è proprio bello questo *Macbeth*, l'avevo già sentito l'anno scorso alla Scala, ma qui è diverso. Sarà questo teatro, sarà che qui la gente ci crede veramente. E pensare che andare a sentire un'opera qualche anno fa mi faceva ridere. Però che noia Verdi, Verdi, Verdi...Verdi così amato, non se ne può più. Dopotutto che cos'è? Quello che noi non siamo. Basta lo odio, preferisco Mozart.

Al di là dei repentini cambi di umore e di gusto che caratterizzano il fragile e saturnino personaggio femminile, ciò che colpisce è la sua posizione attiva rispetto al “padre” Verdi e alla tradizione lirica ottocentesca: non la subisce passivamente, al pari di Fabrizio, come una rigida normativa sociale a cui sottomettersi, ma la accetta, ridiscutendola, e quindi facendola rivivere senza sclerotizzarla nel rituale (non a caso a lei “sarà concesso” di arrivare in ritardo a teatro); di più, la donna riconosce nel compositore, non tanto un'incarnazione dei valori borghesi, quanto delle qualità (etiche? morali? politiche?), ancorché non specificate, che sono andate perdute nella sua classe d'appartenenza; ed è proprio da questo iato incolmabile che sgorga l'amore-odio. In fondo lei riesce a guardare oltre le convenzioni e pertanto capisce profondamente Verdi e ciò che egli rappresenta, e tale consapevolezza, pur ponendola su un piano di inferiorità rispetto a un ideale irraggiungibile, le consente, nonostante la sofferenza, di

⁴⁴⁹ L. BIANCONI, *Risposta a Giuliano Procacci*, in F. DELLA SETA, R. MONTEMORRA MARVIN, M. MARICA (a cura di), *Verdi 2001*, vol. II, cit., p. 212.

essere “libera” e di aspirare a quel rinnovamento precluso agli altri personaggi della vicenda.

Tra le numerose pagine di letteratura critica dedicate ai rapporti tra il film e il melodramma verdiano, non ci risulta che venga mai chiamato in causa Lino Micciché, eppure crediamo che il grande studioso abbia colto nel segno, allorché afferma che tra i padri occulti di Bertolucci un posto di primo piano spetta senza dubbio a Luchino Visconti. Per Micciché infatti sussistono delle evidenti analogie tra la messa in scena del teatro d’opera in *Senso* e in *Prima della rivoluzione*, a partire dalla disposizione spaziale dei protagonisti all’interno dell’ordinata gerarchia del teatro all’italiana; lasciamo dunque la parola al critico:

in ambedue il rito teatrale è quello in cui la Storia si trasforma in sintesi rituale, con i ruoli ben divisi: i personaggi positivi (i patrioti risorgimentali in Visconti, Cesare in Bertolucci), in loggione; i personaggi negativi (Livia in Visconti, Fabrizio in Bertolucci), nei palchi; i personaggi che mediano il dramma vanamente cercando di mutarlo (Ussoni in Visconti, Gina in Bertolucci), in platea; e tutti insieme a guardare il palcoscenico, dove ha luogo la rappresentazione mimetica della vita. [...] Ma quanto ho rilevato più sopra, a proposito di un *leitmotiv* così circostanziato e preciso, quale il teatro lirico e la sua funzione così similmente narratologica, in testi cinematografici pur così diversi e distanti come quelli viscontiano e bertolucciano, mi basta per motivare un’asserzione ben più compromettente. C’è un parziale padre occulto nel Bernardo Bertolucci di *Prima della rivoluzione*. Accanto al padre negato, Pasolini, e al padre affermato, Godard, c’è, occultato forse financo nell’“inconscio” del giovane regista parmense, Luchino Visconti: con il suo senso della rivoluzione impossibile e dell’integrazione inaccettabile; con il suo rapporto con la Storia come Storia altrui, non vivibile da chi è “prima della rivoluzione”; con il suo senso del teatro e del melodramma, dell’impegno e dell’estenuazione, della decadenza e dell’infrazione, dell’ideologia e della morte⁴⁵⁰.

Vi sono due aspetti decisivi nel ragionamento di Micciché: il primo evidenzia una delle componenti principali della sequenza, cioè quella che si è definita la dinamica drammaturgica degli sguardi, attivata proprio a partire dalla conformazione architettonica del luogo e dalla disposizione dei personaggi principali nello spazio del profilmico; essi, al pari della macchina da presa, non guardano il palcoscenico, bensì loro stessi, perché è nel triangolo platea-palco-loggione che si consuma la vera

⁴⁵⁰ L. MICCICHÈ, *Prima della rivoluzione*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit. pp. 36-8. Micciché intravede inoltre delle affinità con l’uso della musica a teatro come livello esterno in *Le notti bianche*, *Ibid.*

rappresentazione, il vero melodramma; e ciò è evidente dalla traiettoria dei loro sguardi che non segue quasi mai quella degli altri spettatori.



B. Bertolucci, *Prima della rivoluzione* – drammaturgia degli sguardi

Il secondo invece consente di gettare una nuova luce sul film, poiché se è palese che il melodramma e il teatro siano visti come il «tempio della borghesia» e del rituale frusto, è altrettanto indubitabile che tale modello venga assunto e filtrato dal giovane cineasta attraverso i codici espressivi mutuati dalla *nouvelle vague* francese, per poi usarlo al fine di articolare una delle sequenze decisive di tutto la pellicola, in cui vengono tirate le file del discorso e in cui si sciolgono i nodi narrativi (anche in questo è ravvisabile un certo “viscontismo”). Quella di Bertolucci è dunque una posizione ambivalente; prendendo a prestito una felice definizione di Aumont rispetto a *Il disprezzo* di Godard, potremmo asserire che lo sguardo del regista parmigiano è quello di un «Giano bifronte rivolto alla tradizione che sintetizza mentre se ne serve, ma anche verso un avvenire ipotetico che presuppone l’abolizione di quella tradizione»⁴⁵¹.

⁴⁵¹ J. AUMONT, *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, cit., p. 50.

3.2 Strategie del melodramma: *La via del petrolio*, *Strategia del ragno* e *Novecento*

Prima di entrare nel merito di *Strategia del ragno*, qualche breve accenno al “documentario”, commissionato al regista dall’ENI, *La via del petrolio* [1967], che, mette in guardia Giorgio Bursi, «non appartiene alle categorie più ortodosse del cosiddetto “cinema industriale”: non è direttamente” pubblicitario” [...], né precipuamente “didattico” [...] e neppure di “ricerca scientifica”»⁴⁵². Molteplici sono gli elementi espressivi dei tre mediometraggi di cui è composta l’opera (*Le origini – Il viaggio – Attraverso l’Europa*) che potrebbero avvalorare e suffragare le tesi dello studioso, a partire dall’impiego di carrelli, dei repentini movimenti di macchina, del montaggio frammentario alternato a piani sequenza, e, soprattutto, del lavoro sul tempo dispiegato nel secondo⁴⁵³ e nel terzo episodio. Dalla nostra prospettiva di studio, ci focalizzeremo sull’elemento che incrina i tipici canoni del documentario industriale che maggiormente pertiene con il teatro d’opera, ovvero l’uso del tema di *Amami, Alfredo* dal *Preludio* di *La traviata*, al termine de *Il viaggio*⁴⁵⁴, allorquando la petroliera lambisce le coste italiane dopo la lunga traversata. Come spiega efficacemente Marco Cosci, il brano verdiano è sottoposto a un atto di riscrittura dell’originale verdiano, attraverso «l’alterazione della velocità di scorrimento del nastro» operata in studio di registrazione da Egisto Macchi, che ne estenua il tempo d’esecuzione mutando così la percezione della durata del segmento audiovisivo, il quale è inframmezzato da lunghe pause contemplative in cui il tempo pare concentrarsi e precipitare all’interno dell’inquadratura; ciò è dovuto anche al fatto che la melodia di *La traviata* perde i propri caratteri peculiari⁴⁵⁵ e viene abbassata di un ottava.

Una voce fuori campo scandisce, in quella dialettica tra mediatezza e immediatezza, tra dato oggettivo e lirismo che si era già intravista nel paragrafo precedente (e che ricorda il prologo di *Prima della rivoluzione*), un adagio poetico sul ritorno a casa, mentre scorrono le immagini della terraferma, colte dal malmostoso e plumbeo mare autunnale:

⁴⁵² G. BURSI, *La via del petrolio*, in A. APRÀ, *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, cit., p. 177.

⁴⁵³ «*Il viaggio* [...] lavora sul tempo. Come esempio possiamo citare la straordinaria sequenza sul canale di Suez [...]: qui il tempo si ferma, si parla di scivolamento, di tempo che scorre, di attimi che durano un’eternità, di fantasmi che girano l’angolo», in *Ivi*, p. 179.

⁴⁵⁴ Per un’analisi più approfondita si rimanda al bel saggio di Marco Cosci, di cui ci avvarremo a più riprese, M. COSCI, *Verdi secondo Macchi. Smontare il melodramma, ricostruire l’Italia*, in «L’avventura», fascicolo 1, gennaio-giugno 2015, pp. 41-54.

⁴⁵⁵ «La melodia di “Amami, Alfredo”, viene privata di quel “zum-pa-pa-zum, zum-pa-pa-zum”, caratteristico del mondo “mondano-danzereccio” di Violetta», *Ivi*, p. 46.

sabato 16, ore 7 antipomeridiane. È davvero autunno per la prima volta e lo sentiamo dentro e fuori. L'Italia delle coste sfilava davanti a noi, si srotola con le sue chiese, le vene dei fiumi, gli orizzonti che si possono toccare, i temporali, la pioggia insieme al sole. I nuvoloni nel piccolo spazio immortale delle regioni, dei comuni, delle frazioni italiane.

Alla musica verdiana e alle inquadrature sulla costa siciliana si intrecciano i rumori naturali, i marosi che si infrangono sulla chiglia e soprattutto l'inesausto sbuffare del vento che secondo Cosci diviene «la vera tonica sonora di tutta la sequenza»⁴⁵⁶, trasformando così l'arrivo in Italia «in una sorta di lenta e commossa riscoperta cosmogonica delle radici materiche italiane, riunendo, attraverso la costruzione sonora, natura e cultura»⁴⁵⁷. La messa in scena di Bertolucci – un “valzer dei ritorni” screziato di tinte nostalgiche e crepuscolari – evita, proprio grazie agli interventi sul sonoro di Macchi, di cadere nel trito cliché della *couleur locale*, o di una stucchevole magniloquenza dettata dagli slanci dei primi violini, dando così vita a una partitura audiovisiva di sofisticata efficacia, in cui ogni singolo strumento non raddoppia mai l'altro in un pleonastico accompagnamento.

Dopo questo breve *excursus* sul documentario di Bertolucci in cui traluce ancora una volta il “sostrato verdiano” del giovane cineasta⁴⁵⁸, veniamo ora a quella sorta di “melodramma rovesciato” che è *Strategia del ragno*⁴⁵⁹; con tale “squinternata definizione” si vorrebbe già far emergere una delle tesi di fondo del paragrafo, ovvero che i perspicui riferimenti al teatro musicale e ai modelli di rappresentazione di stampo melodrammatico perdono il loro immediato carattere di trasparente leggibilità e chiarezza, secondo le ben note riflessioni di Peter Brooks, per circonfondersi di tratti ambigui⁴⁶⁰, laddove il vero e il falso sono aggrovigliati e privi di una linea di demarcazione che li scinda nettamente. Di più: in *Strategia del ragno* tutto è rappresentazione teatrale, dalla città di Tara/Sabbioneta – ora quinta, ora apparato scenografico – alla messa in scena dei personaggi, alle ripetute recite degli amici di

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 47.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Sembra che egli avesse immaginato interventi ancor più corposi di *La traviata*, cfr. *Ivi*, pp. 46-7.

⁴⁵⁹ Bertolucci parla del proprio film in termini eminentemente musicali affermando che: «*Strategia del ragno* è il primo film “in minore”, in senso musicale, che io abbia fatto. Si esaurisce nella ricerca dell'ombra, del fogliame. Il verde della campagna che si vede nel film durante il mese d'agosto non esiste in nessuna altra parte del mondo», E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit., p. 63. Nella medesima intervista si può rintracciare quell'eco, o linea di continuità di matrice barilliana profilata nel paragrafo d'apertura, allorché il regista esclama: «il film è pieno del ronzio delle grasse zanzare del Po», *Ibidem*. Ci troviamo, dunque, a un dipresso «dell'enorme zanzariera» di barilliana memoria.

⁴⁶⁰ Per una lettura in chiave psicoanalitica di tale ambiguità si veda: L. ALBANO, *Strategia di un linguaggio*, in «Cinemasessanta», n.132, marzo-aprile 1980, pp. 23-8.

Athos Magnani padre, fino alle magrittiane comparse che calcano il palcoscenico della piazza del paese⁴⁶¹. Ha perfettamente ragione Giorgio Tinazzi allorché osserva che «il melodramma si propone innanzi tutto come messa in scena della scrittura, e come messa in scena della visione, cioè teatralizzazione»⁴⁶². Di “scena melodrammatica” scrive anche Sandro Bernardi:

coniugando l'unione dei contrari, la reversibilità delle relazioni, la sottrazione del tempo e dello spazio, il film ripropone la scena melodrammatica come modello universale, il melodramma come insieme infinito in cui il futuro è identico al passato e al presente, in cui ogni elemento è identico all'insieme e all'intera classe, fino alla esperienza della perdita del senso nella contemplazione ottusa del paesaggio, o nella inquadratura finale in cui il dettaglio incomprensibile dell'erba diventa, come direbbe Guido Fink, simbolo del mondo⁴⁶³.

Soffermiamoci ora per qualche istante sull'importante studio di Peter Brooks, che ci pare un validissimo strumento teorico per disciogliere alcuni nodi problematici del testo filmico; egli sostiene che:

la retorica melodrammatica [...] tende sempre all'enfatico e al sentenzioso; le sue figure caratteristiche sono l'iperbole, l'antitesi e l'ossimoro, che escludono a priori ogni sfumatura, e insistono su concetti puri e integrali [...]. Sostenuta da uno stile di dizione e recitazione altrettanto enfatico, ridondante, incline a irreali grandiosità, questa retorica esige un atteggiamento molto diverso da quello normalmente adottato nei confronti delle emozioni e dei sentimenti⁴⁶⁴.

Tale bagaglio retorico ha per Brooks dei subitanei risvolti sulla veicolazione del senso, poiché i personaggi in scena offrono «una rappresentazione limpida e precisa del loro animo, nominando senza alcun imbarazzo eterne verità. Nulla è sottinteso, tutto viene detto e ripetuto, in modo sovraccarico»⁴⁶⁵. Non siamo poi così distanti dalla pellicola di

⁴⁶¹ Scrivono Cristina Bragaglia e Fernaldo Di Giammatteo: «*Strategia del ragno* adotta tutti i procedimenti del racconto melodrammatico [...] Il melodramma consente la trasgressione. Anzi, la pretende. Mischia le carte, confonde i giochi, sovrappone i temi, per ottenere il grande risultato della emozione piena e immediata, senza *diaframmi* e senza metafore. Come se nascesse in questo momento – nel momento della emozione spiegata – una nuova realtà. la realtà della quale furono creatori e maestri gli operisti italiano dell'Ottocento», C. BRAGAGLIA, F. DI GIAMMATTEO, *Italia 1900-1990. L'opera al cinema*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990.

⁴⁶² G. TINAZZI, *Strategia del ragno*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit., p. 61.

⁴⁶³ S. BERNARDI, *Il cinema come insieme infiniti*, in A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., p. 116.

⁴⁶⁴ P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 63-4.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

Bertolucci, specialmente per quanto riguarda il personaggio femminile Draifa – non a caso interpretata da Alida Valli, ad avvalorare l'illuminata intuizione di Micciché rispetto a un'indiretta filiazione viscontiana – costantemente sopra le righe⁴⁶⁶ e dagli svenimenti degni di una primadonna sul palcoscenico; eppure sussiste una differenza fondamentale: tale apparato gestuale e recitativo di evidente derivazione melodrammatica in *Strategia del ragno* assolve a una funzione diametralmente opposta, ovvero quella di celare il segreto e il mistero sulla reale uccisione di Athos Magnani padre. È un po' come se il regista sfruttasse tutte le potenzialità formali della messa in scena melodrammatica per poi disattendere e capovolgere quel «desiderio di esprimere tutto»⁴⁶⁷, e «di non lasciare nulla di inespresso»⁴⁶⁸. Inoltre, al pari di quanto enucleato da Brooks, anche nel film di Bertolucci «il mondo è classificato secondo un tacito e costante manicheismo»⁴⁶⁹ dove fin da subito è possibile distinguere i personaggi “buoni” dai “cattivi”, ma anche in questo caso ci troviamo di fronte a una finzione, e a un mondo alla rovescia: l'eroe è il traditore.

Come il paesaggio – e i totali che puntellano la narrazione ne sono un esempio palese⁴⁷⁰ – il melodramma, pur nella sua apparente chiarezza, filtra e scherma la visione, e tesse la trama dell'inganno, sovrapponendo a più riprese i piani temporali; il passato e il presente si intrecciano e si confondono in un tempo che, suggerisce Tinazzi, sembra essersi fermato⁴⁷¹, e in cui vi è un continuo gioco di specchi e raddoppiamenti, sottolineato dalle citazioni operistiche, segnatamente quella dell'introduzione orchestrale di *Liberamente or piangi, Attila*, I, 1 che risuona per ben cinque volte nel corso del film⁴⁷², e che diviene una sorta di *Leitmotiv* dell'identificazione tra Athos padre e figlio.

⁴⁶⁶ Sintomatica la battuta della donna: «sono più gelosa di Otello». E la gelosia è uno dei motivi alla base di molti melodrammi a partire da *Un ballo in maschera*, che verrà più volte citato nel corso del film.

⁴⁶⁷ P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 19.

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ A tal proposito si veda: P. HOUSTON, *The Spider's Stratagem*, in «Sight and Sound», n. 46/1, 1976, p. 56.

⁴⁷¹ G. TINAZZI, *Strategia del ragno*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit., p. 60. Continua lo studioso: «a Tara si è depositato il tempo storico e quello della memoria soggettiva [...] e in una sorta di incantamento immobile gli abitanti del paese compiono i riti di ascolto della musica e di riparazione all'oltraggio fatto alla tomba di Athos padre, entrambi i fatti avvengono nella piazza, palcoscenico all'aperto. Il vissuto tende quasi a un'atemporalità rituale, e come sempre i riti si rifanno a qualcosa di ciclico», *Ibid.*

⁴⁷² Secondo Laura Basini tali interventi verdiani sottolineano la disillusione del periodo post-bellico e della sconfitta delle istanze rivoluzionarie: «instead of Verdi the revolutionarity, we find among the story symbols of Athos, Sr.'s heroism a musical reflection of post-war disillusionment with the revolutionary politics. We might say that music tells us from the beginning was Athos, Jr. finds out at the end of the film: that his father was no revolutionary hero at all, but a far more complex and conflicted personality»,

Andante ♩ = 72

I. Violini
II. Violini
Viola
Violoncelli
Contrabbassi

I. Vni
II. Vni
Vle
Vc.
Cb.

I. Vni
II. Vni
Vle
Vc.
Cb.

G. Verdi, *Attila*, I,1 – Introduzione orchestrale *Liberamente or piangi*, bb. 1-11

Vediamo dunque come queste agiscono all'interno della pellicola: il primo momento in cui echeggia la frase musicale, suonata fino alla quinta battuta, è nelle sequenze iniziali del film, all'arrivo di Athos figlio – di cui ancora lo spettatore ignora l'identità – a Tara, mosso dalla volontà di ricercare le «proprie radici attraverso la scoperta del ruolo storico del padre»⁴⁷³; egli percorre le inquietanti vie deserte del paese, fintantoché si

L. BASINI, *Remembering Verdi in Post-war Italian Film*, in F. DELLA SETA, R. MONTEMORRA MARVIN, M. MARICA (a cura di), *Verdi 2001*, vol. II, cit., p. 678.

⁴⁷³ G. TINAZZI, *Strategia del ragno*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit., p. 59.

arresta di spalle ad osservare il nome di una via: “via Athos Magnani”. Seguono poche inquadrature e nuovamente fa capolino la frase musicale che stavolta si spinge fino alla settima battuta mentre sullo schermo viene inquadrato un monumento commemorativo ad “Athos Magnani eroe vigliaccamente assassinato dal piombo fascista” con il busto raffigurante l’uomo, che si scopre essere identico al figlio. Nota Tinazzi che «scrittura e immagine duplicano e perciò portano al ricordo»; aggiungiamo: scrittura, immagine e musica, quest’ultima sempre di livello esterno, che concorre fin da subito a rimarcare la continuità tra le figure di padre e figlio, e di conseguenza tra passato e presente. Il terzo intervento (bb. 1-12) vede Draifa ricordare, mediante un finto flashback, gli ultimi istanti in cui è stata in compagnia dell’“eroe”. Il quarto, invece, è quello che sancisce definitivamente la specularità tra i due uomini e il movimento circolare del tempo: Athos figlio è condotto da Gaibazzi in un luogo in aperta campagna dove anni prima il padre si era riunito con gli altri compagni per organizzare l’attentato a Mussolini; alla vista degli uomini il giovane si mette a correre all’impazzata in mezzo a un pioppeto, accompagnato dalle prime dieci battute della frase musicale, mentre sullo schermo si assiste a un continuo sdoppiamento della sua immagine, effetto ottenuto mediante stacchi di montaggio che alternano Athos vestito in abiti contemporanei, con inquadrature dell’uomo con i tipici indumenti del padre; la sequenza “condanna” dunque il figlio alla perpetua ripetizione priva di vie di fuga.

Vi è infine un ultimo intervento dell’introduzione orchestrale, poco prima della sequenza conclusiva del film, quello in cui Athos figlio, ormai consapevole di tutti gli inganni e i travisamenti, sta tenendo un discorso commemorativo alla memoria del padre, esaltandone il valore; la pubblica orazione è inframmezzata da segmenti del passato in cui viene ricostruita la vicenda, e in uno di questi è inquadrato il traditore, ripreso in controluce su un terrazzo prospiciente il paese, mentre, sulle prime cinque battute della frase musicale, sta pianificando la grande messa in scena della propria morte: “offriremo lo spettacolo di una morte drammatica”, dirà ai propri compagni, “che si scolpisca nell’immaginario popolare, perché si continui a odiare di più, sempre di più il fascismo”.

Al di là dei riferimenti drammaturgici all’*Attila* in cui la triste melodia in sol minore anticipa lo struggente canto di Odabella che invoca gli spiriti del defunto padre («Oh! nel fuggente nuvolo / Non sei tu, padre, impresso?...»), oppure le (facili) associazioni tra

l'usurpatore unno e Mussolini⁴⁷⁴, riteniamo che Bertolucci si sia servito di questo momento verdiano per i suoi precipui valori musicali, con la mesta linea discendente dei violini dal sapore nostalgico, che già contiene in sé un senso di perdita dolente che in qualche modo attiva la ricerca; ma questa, al pari di tutta la costruzione del film, non può che essere ambigua e alla fine costringerà il protagonista a rimanere agglutinato tra le spire del passato, della Storia e della stessa cittadina: dai padri non ci si libera così facilmente ed è impossibile sfuggire a tale somiglianza sancita anche dall'uso reiterato dell'*Attila*.

La pellicola è costellata anche di altri richiami al teatro d'opera, tra cui *Un ballo in maschera* e *Il trovatore* che dipingono un universo sonoro dominato da Giuseppe Verdi, che, secondo Matteo Giuggioli, attesta «quanto l'orizzonte delle passioni intime e civili dei quattro amici si specchi e si sublimi»⁴⁷⁵ nelle opere del compositore. È soprattutto il personaggio di Gaibazzi – il “manzuolo” come ironicamente si autodefinisce – che si fa carico di questa interpretazione della realtà attraverso il filtro del melodramma: egli infatti, dopo aver accolto nella propria cantina Athos figlio, paragonerà il proprio antifascismo e quello del resto dei compagni alle congiure di *Ernani* o a quelle di Samuel e Tom in *Un ballo in maschera*⁴⁷⁶; opera quest'ultima di cui canterà, al termine di una cena, i primi due versi dell'aria di Renato *Eri tu che macchiavi quell'anima* III, 1 che nel contesto della sequenza appaiono un evidente “affronto” al commensale Beccaccia – proprietario terriero con un passato fascista – ma che in filigrana possono recare traccia del tema del tradimento di Athos padre: in fondo il baritono verdiano si sta riferendo all'onta subita dall'amico fraterno – Riccardo –, colpevole di aver tradito la sua fiducia “avvicinandosi” alla propria moglie Amelia («Traditor! Che compensi in tal guisa / Dell'amico tuo primo la fe'»): piccole indizi apparentemente insignificanti disseminati dal regista tra gli interstizi narrativi.

Ancora Gaibazzi intonerà l'inizio del *Miserere*, *Il trovatore*, IV, 1 (intervento che in seguito scivola in livello esterno) durante la sequenza del banchetto con il leone che, spogliata dalle evidenti tinte ironiche e grottesche, si configura più come una marcia funebre per Athos Magnani, prefigurando così la sua morte, piuttosto che un'allegoria

⁴⁷⁴ Attila sarà il nome del gerarca fascista in *Novecento*. È questa la linea interpretativa prescelta da Deborah Crisp e Roger Hillman in un susseguirsi di forzati parallelismi tra il libretto del melodramma e la trama del film; cfr. D. CRISP, R. HILLMAN, *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's 'The Spider's Stratagem'*, cit., pp. 260-2.

⁴⁷⁵ M. GIUGGIOLI, *L'eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, p. 105.

⁴⁷⁶ Tale melodramma è particolarmente caro al regista che lo inserirà nella lunga sequenza finale di *La luna* ambientata alle Terme di Caracalla.

del nazifascismo, secondo la macchinosa lettura di Crisp e Hillman⁴⁷⁷. E sarà infine lo stesso uomo a “stonare” i versi «Ah! La maledizione!!» dal finale del primo atto di *Rigoletto*, che avrebbero dovuto rappresentare il segnale per compiere l’attentato ai danni di Mussolini; e proprio questa citazione ci consente di proseguire il nostro tragitto con una delle sequenze più importanti del film, ovvero quella della grande recita di *Rigoletto*, in cui nuovamente tutta la città è coinvolta in una teatralizzazione che, lo abbiamo detto, sfonda i confini del palcoscenico per insinuarsi in ogni anfratto di Tara. *Rigoletto*, dunque, come punto di svolta, in cui Athos figlio troverà la verità nel luogo deputato alla finzione: il teatro. Ma andiamo con ordine: il giovane, avvolto nella luce blu che precede la sera⁴⁷⁸, è in procinto di ripartire senza essere venuto a capo del mistero che aleggia intorno alla figura paterna; un carrello laterale lo inquadra mentre passeggia accanto ai binari e contemporaneamente inizia a risuonare il *Preludio* dell’opera verdiana, presumibilmente a un livello esterno. La melodia sembra ammaliare e attirare il protagonista, che infatti esce dalla stazione e si avvia verso il centro del paese, mentre lo statuto dell’intervento sonoro *presumibilmente* slitta al livello interno, come si può supporre dalle numerose inquadrature dedicate agli altoparlanti posti in vari punti della cittadina: Bertolucci pertanto prosegue il discorso iniziato in *Prima della rivoluzione* confondendo i piani percettivi: l’ambiguità, affinché sia tale, deve allignare ovunque. Del lungometraggio del 1964 egli inoltre riprende il gusto per il montaggio musicale “muscolare” in cui si alternano senza soluzione di continuità vari brani tratti dal primo e il secondo atto di *Rigoletto*, tagliati bruscamente senza una precisa logica e che concorrono ad acutizzare la “confusione” tra i piani sonori. Tali momenti musicali, in tutto cinque, fanno da sottofondo non indifferente all’appropinquarsi di Athos figlio al teatro, al cui interno, al pari del buffone verdiano, si toglierà la benda dagli occhi e scoprirà la verità sul passato del padre.

Al fine di agevolare la lettura del segmento, si propone uno schema sintetico dei vari momenti verdiani con i relativi accadimenti sullo schermo; si sono trascritti solo i versi del libretto di Piave che si ascoltano nella pellicola e pertanto essi non corrispondono integralmente a quelli delle scene del melodramma.

⁴⁷⁷ D. CRISP, R. HILLMAN, *Verdi and Schoenberg in Bertolucci’s ‘The Spider’s Stratagem’*, cit., pp. 259-60.

⁴⁷⁸ «Almeno la metà del film è blu come certi quadri di Magritte, perché ho girato molto nel breve intervallo della luce tra il giorno e la sera. È il colore che si può ottenere soltanto nei pochi minuti appena il sole è tramontato d’estate, se si filma senza mettere filtri», in E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit. p. 63.

	Scena <i>Rigoletto</i>	Versi del libretto	Descrizione scena
1	Preludio – bb. 1-25		Athos figlio, dapprima ai binari del treno, esce dalla stazione e fa ritorno verso la città, salutato da un marinaio in partenza.
2	I, 1 – <i>Questa o quella per me pari sono</i>	Questa o quella per me pari sono A quant'altre d'intorno mi vedo; Del mio core l'impero non cedo Meglio ad una che ad altra beltà. La costoro avvenenza è qual dono Di che il fato ne infiora la vita; S'oggi questa mi torni gradita Forse un'altra doman lo sarà. La costanza, tiranna del core Detestiamo qual morbo crudele. Sol chi vuole si serbi fedele; Non v'ha amor se non v'è libertà.	Athos percorre le vie del paese immobilizzate dalla musica che risuona da altoparlanti posti tra i rami degli alberi e sotto i portici. Gli anziani del luogo, chi seduto e chi in piedi, ascoltano le note verdiane come se fossero paralizzati.
3	I, 8, 9	<i>Rigoletto</i> [...] Tal pensiero Perché conturba ognor la mente mia? Mi coglierà sventura?...Ah, no, è follia... <i>Rigoletto</i> Figlia!... <i>Gilda</i> Mio padre! <i>Rigoletto</i> A te d'appresso Trova sol gioia il core oppresso. <i>Gilda</i> Oh, quanto amore! <i>Rigoletto</i> Mia vita sei! Senza te in terra qual bene avrei? <i>Gilda</i> Voi sospirate!...Che v'ange tanto? Lo dite a questa povera figlia... Se v'ha mistero...per lei sia franto... Ch'ella conosca la sua famiglia.	Athos giunge davanti al teatro e incrocia un capannello di donne che gli raccontano l'ultima notte del padre prima dell'assassinio.
4	I, 15	<i>Gilda</i> Soccorso, padre mio! <i>Coro</i> Vittoria! <i>Gilda</i> Aita! <i>Rigoletto</i> Non han finito ancor!...Qual derisione Son bendato!... Ah! la maledizione!!	Interno del teatro. Athos è seduto su un palco speculare rispetto a quello dei compagni del padre; questi a poco a poco lasciano il loro posto per raggiungere il giovane il quale intuisce, vedendo nello specchio uno dei tre, com'è stato assassinato il genitore.

5	II, 1	Ella mi fu rapita! E quando, o ciel...Ne' brevi Istanti pria che il mio presagio interno Sull'orma corsa mi spingesse!	Interno del teatro, palco di Athos: i compagni del padre spiegano al figlio la messa in scena dell'uccisione del traditore.
---	-------	---	--

Il *Preludio*, «impiantato nella tonalità di *do* minore, [...] è strutturato sulla successione di tre ritmi fondamentali che con essenzialità assoluta d'espressione drammatica sostengono il crescere e il decrescere dell'arco melodico: il ritmo della maledizione, il ritmo del dolore, il ritmo della morte. *Tutto il dramma è in quella maledizione*»⁴⁷⁹. E nel film quest'ultima è duplice: da un lato il tradimento dell'eroe e di conseguenza la messa in discussione dei valori dell'antifascismo, e dall'altro quello della condanna alla perpetua ripetizione e alla permanenza ciclica dei riti, compresa la recita di *Rigoletto*, in cui l'intero paese rievoca l'assassinio del finto eroe. Tale richiamo musicale, secondo Claudia Dal Pos, diventa una metafora della regressione⁴⁸⁰ intrauterina del protagonista:

tutti sono bloccati, completamente inerti o trascinati dalle note del *Rigoletto*, che lo stesso regista ha definito «una specie di richiamo, una specie di flauto magico». Si tratta di una voce materna, nutriente, nel modo in cui, nella descrizione di Chion «potrebbe assumere in via ipotetica il ruolo svolto dall'ombelico, una funzione di vincolo nutritivo che non lascia alcuna autonomia al soggetto preso in trappola nella tela ombelicale». La musica melodrammatica diventa metafora di una regressione intrauterina; ne sono degli indizi il buio, l'assoluta sottomotricità dei personaggi e gli altoparlanti, sorta di imbuto-cordone ombelicale attraverso i quali passa il nutrimento sonoro⁴⁸¹.

Regressione che per Athos si configura anche come percorso iniziatico di svelamento e contemporaneamente luogo della memoria sclerotizzata della comunità⁴⁸², come si evince dalle inquietanti figure pietrificate assiegate ai crocicchi delle strade o sotto i portici, che attestano ancor di più come il tempo a Tara si sia veramente fermato.

⁴⁷⁹ M. CONATI, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 216 (corsivi miei).

⁴⁸⁰ In termini di regressione si esprime anche Tinazzi: «Quello di Athos è un ritorno, ma un ritorno in un paese non conosciuto, è allora una regressione», G. TINAZZI, *Strategia del ragno*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit., p. 59.

⁴⁸¹ C. DAL POS, «Strategia del ragno». *Sulle tracce della perdita*, in P. BERTETTO, F. PRONO (a cura di), *Dossier Bernardo Bertolucci*, La valle dell'Eden, anno IV, n. 10/11, Torino, Lindau, 2002, p. 125.

⁴⁸² Suggestisce Laura Basini: «Historian Mario Isnenghi [...] has theorized that the space of the piazza allows real life to be cast in theatrical, performative terms. As he puts it, the piazza is "a real theater in which all are at one time actors and spectators in collective life". More important for the present discussion are the ideas of Pierre Nora, for whom the piazza would constitute a *lieu de mémoire*: a place of recollection in which cultural memory is perpetuated by and for a collective body. For Nora, lieux de mémoire are symptoms of a modernity haunted by the need to establish collective memory », in L. BASINI, *Remembering Verdi in Post-war Italian Film*, in F. DELLA SETA, R. MONTEMORRA MARVIN, M. MARICA (a cura di), *Verdi 2001*, vol. II, cit., p. 675.

Il richiamo musicale sospinge oniricamente il protagonista davanti all'ingresso del teatro – cuore pulsante di Tara e centro del labirinto e dell'enigma – mentre il baritono intona un sorta controcanto dell'inconscio del giovane: «tal pensiero / Perché conturba ognor la mente mia? / Mi coglierà sventura?...Ah, no, è follia...»; l'“incontro” con il padre è inoltre prefigurato dalla medesima scena verdiana in cui Rigoletto in ambasce ritrova la figlia, ma solo per poco: i cortigiani sono pronti a tirargli un brutto gioco.

Athos si imbatte in un drappello di anziane contadine appollaiate su un barrocchio attaccato a una coppia di buoi che gli raccontano gli ultimi istanti di vita del genitore, secondo la falsa leggenda popolare tramandatasi nel corso degli anni, compreso il vaticinio di una zingara (“era una zingara straniera, napoletana o giù di lì”): echi de *Il trovatore* o delle streghe del *Macbeth*? Impossibile stabilirlo con certezza, eppure la recita di sapore melodrammatico continua a falsificare la realtà e la ricostruzione storica.

Finalmente Athos fa il suo ingresso a teatro e si siede su un palco laterale; esattamente come in *Prima della rivoluzione* il palcoscenico non è mai inquadrato, poiché è altrove che si svolge il dramma, più precisamente nella speculare simmetria della disposizione spaziale dei personaggi all'interno della sala, lasciando così nell'indeterminatezza lo statuto del commento sonoro (è di livello interno o esterno?); l'incalzare musicale e drammatico della quindicesima scena del primo atto di *Rigoletto* che principia dal grido di aiuto di Gilda («soccorso, padre mio!») scandisce le tappe della consapevolezza del protagonista che a poco a poco osserva allontanarsi i compagni del padre dal loro palco; l'orchestra continua a «salire cromaticamente verso un punto di ebollizione»⁴⁸³, fino a sfociare in un fortissimo sul grido «Ah! La maledizione!!» in cui Athos, proprio come Rigoletto, vede (o rivede attraverso gli occhi del padre) tutto “chiaro” e scopre che sono stati i tre ad uccidere il genitore. Ma la sua non è una visione diretta, bensì filtrata dallo specchio⁴⁸⁴ (e dal melodramma), che diventa agente rivelatore del passato: non è possibile guardare in faccia la verità: essa, per risultare tale, deve essere mediata dalla finzione e dal raddoppiamento, che nella fattispecie è rappresentato sia dalla superficie riflettente, sia dall'opera verdiana con le sue evidenti analogie narrative. La messa in scena di Bertolucci, in questa perfetta compenetrazione di aspetti visivi e sonori, sembra

⁴⁸³ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 1, cit., p. 543.

⁴⁸⁴ La presenza di tale oggetto apre il testo a molteplici prospettive di lettura, tra cui, nuovamente, il confronto con il “padre occulto” Visconti: il primo incontro tra Livia Serpieri e il tenente Franz Mahler in *Senso* non è infatti messo in scena attraverso la superficie riflettente di un specchio?

divenire, parimenti ad alcuni racconti di Borges, da cui tra l'altro *Strategia del ragno* prende le mosse, un gioco di specchi al quadrato.

La lunga sequenza di *Rigoletto* – sono circa sette minuti e mezzo – partecipa dunque a quell'ambiguità sottesa all'intera pellicola, anzi ne è uno degli acmi, innanzitutto per la sua composizione formale («il primo discorso che un'opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta», ricorda Umberto Eco⁴⁸⁵) perché il vero e il falso sono già insiti nella coesistenza delle funzioni drammaturgiche dell'intervento sonoro, che non solo spiazzano lo spettatore ma anche i personaggi della vicenda; per quanto si possano azzardare delle ipotesi esse rimarranno confinate sul piano della possibilità, senza mai pervenire all'adamantina certezza sull'esatta localizzazione dell'intervento musicale, che sembra costantemente ondeggiare tra un livello interno ed uno esterno: esso, come la verità all'interno della pellicola, sfugge all'immediata comprensione e complica non poco i piani di lettura del testo.

Inoltre, rispolverando una metafora usata nel paragrafo precedente, potremmo affermare che *Rigoletto* assuma le vesti di un “Giano bifronte”: da una parte attesta la falsificazione del ricordo e della memoria, tessendo le trame dell'inganno: a dimostrazione di ciò basti citare la sequenza in cui Athos padre predispone lo spettacolo della propria morte sulle note del *Preludio*, bb. 17-21 (“sarà la morte leggendaria di un eroe”, egli dirà, “un grande spettacolo teatrale. Proveremo, proveremo come a teatro. Centinaia di attori, tutto il popolo di Tara vi parteciperà senza sapere. Tutta Tara diventerà un grande teatro”). Dall'altra invece il melodramma verdiano si offre come indispensabile grimaldello per dischiudere l'enigma, come se per il regista la verità acquistasse valore solo se mediata dalla finzione e dal luogo dove essa si manifesta.

Al di là delle riflessioni politiche che possono scaturire dal film, avvalorate dalle dichiarazioni dello stesso Bertolucci («il rapporto tra Athos figlio e Athos padre è simile a quello che immaginavo tra Berlinguer e Togliatti: il figlio che scopre il tradimento del padre eroico è Berlinguer che scopre lo stalinismo di Togliatti. Ma entrambi, il tradimento e lo stalinismo, erano necessari storicamente (ma è poi vero?)»⁴⁸⁶), e ben evidenziate da Matteo Giuggioli nel suo saggio più volte chiamato in causa in queste pagine, ci sembra di poter affermare che l'importanza dei rapporti tra teatro d'opera e film risieda soprattutto nella qualità della messa in scena bertolucciana, che nella

⁴⁸⁵ U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 6.

⁴⁸⁶ E. UNGARI, *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, cit. p. 63. Sulla necessità storica dello stalinismo ci sarebbe molto da ridire, ma non è questa, ovviamente, la sede.

pellicola raggiunge uno dei suoi apici espressivi in cui l'eccesso è raffrenato da un rigido, ma non per questo algido, rigore formale.

Superate le bufere giudiziarie di *Ultimo tango a Parigi* [1972], Bertolucci, con *Novecento*, torna nuovamente a fare i conti con i luoghi natii, e di conseguenza con le figure dei padri: da una parte quello naturale:

Novecento è stato per me un film fondamentale anche a livello personale, nel senso che mi ha permesso di chiudere in qualche modo i conti con una parte della mia vita che mi vedeva ancora tutto preso dal fascino delle campagne intorno a Parma e dall'innamoramento per la poesia di mio padre, che appunto di quelle campagne parla. Mi ha costretto insomma a fare i conti con l'infanzia e con l'adolescenza⁴⁸⁷.

E dall'altra quello putativo, Giuseppe Verdi, sorta di *genius loci*:

non è un caso se la terra in cui abbiamo girato *Novecento* è anche quella del melodramma. Abbiamo girato gran parte del film a pochi chilometri dalla casa dove è nato e vissuto Giuseppe Verdi, quindi nel luogo in cui Verdi ha scritto la sua musica guardando la stessa campagna di *Novecento*, le stesse facce di contadini, le stesse luci. Verdi, secondo me, è un grandissimo autore non solo di musica ma anche di teatro. Per me Verdi è un po' come Shakespeare, e girando il film ho sentito, e verificato, il rapporto stretto tra la creatività verdiana e la realtà di quella terra. È impossibile filmare questa terra senza il melodramma⁴⁸⁸.

Dalle parole del regista emergono tutti i propri debiti, non solo verso il compositore, ma soprattutto rispetto alla ricezione novecentesca dello stesso, sulla scia del "solito" asse Barilli-Bertolucci: un Verdi terragno insomma, che trae ispirazione dai volti dei contadini e dalle campagne, luogo comune difficile da dibarbicare, secondo solo al mito del Verdi risorgimentale. Accanto a questo uomo del popolo però vi è anche l'insuperabile uomo di teatro, capace di dar vita a emozioni, sentimenti e scontri primari che sono i medesimi che Bertolucci – filtrandoli con le dinamiche della lotta di classe⁴⁸⁹ – cerca di far propri e tradurre nella pellicola, sebbene essi risultino edulcorati e privati della loro potenza espressiva. Diremo subito che, nonostante il modello melodrammatico pervada interamente *Novecento*, esso sembra più "addomesticato"

⁴⁸⁷ B. BERTOLUCCI, *La grande avventura di Novecento*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, p. 92.

⁴⁸⁸ *Ivi*, p. 89.

⁴⁸⁹ *Ibid.* Dello stesso avviso è Francesco Casetti: «ciò che il film ci narra, più in generale, è la trama della lotta di classe», F. CASSETTI, *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 63.

rispetto alle due pellicole precedenti, e non in grado di imprimere quella spinta inventiva che si era riscontrata inizialmente in *Prima della rivoluzione* e poi deflagrata in *Strategia del ragno*, tanto che Maurizio Grande, esprimendosi in termini non propriamente lusinghieri, lo bolla come un «melodramma manierista»⁴⁹⁰.

Prima di proseguire oltre dobbiamo porci una domanda la cui risposta servirà forse a delineare con maggior precisione la situazione: di quale modello melodrammatico trattasi? L'uso del termine melodramma al cinema, infatti, scopre il fianco a una serie di ambiguità semantiche che fanno sì che la nozione sfugga a rigide griglie tassonomiche⁴⁹¹; più che un genere a sé stante esso si configura piuttosto come una serie di funzioni stilistiche, e, per dirla con le parole di Leonardo Quaresima, «ha l'economia di un porto franco», nel senso che al suo interno vi si può trovare di tutto. Alla luce di ciò, siamo veramente sicuri che chiamando in causa la nozione di melodramma per *Novecento* ci si stia riferendo propriamente a quella forma specifica che è il teatro musicale? Le sole presenze verdiane bastano a giustificare ciò? Crediamo di no, anche alla luce dell'analisi condotta da Edoardo Bruno, il quale scrive che «il melodramma di Vincente Minnelli e il “romanzo dei sentimenti” di Douglas Sirk sono i referenti diretti di un *recit* [quello di *Novecento*] che si attua nella ridondanza»⁴⁹². Ecco dunque che il nume tutelare di Verdi aleggia solo in superficie e anche le varie citazioni da *Il trovatore*, *Rigoletto* e *Un ballo in maschera* che si susseguono nel corso della narrazione, perlopiù intonate da un personaggio in scena, non sembrano lavorare in profondità il testo filmico. A riprova di quanto affermato si prenda a titolo esemplificativo l'intervento della cavatina di Renato *Alla vita che t'arride*, *Un ballo in maschera*, I, 3 cantata da un sacerdote mentre il padre di Alfredo sta prendendo delle bottiglie di vino dal suo deposito segreto in mezzo al bosco per festeggiare la nascita del primogenito. Difficile trovare una concreta motivazione all'inopinata esibizione canora del prelado, se non facendola rientrare in una generica cultura verdiana che permea il territorio della Bassa; essa tuttavia non intrattiene alcun tipo di relazione con gli aspetti

⁴⁹⁰ «Ingenuo e sentimentale, estetizzante e triviale, *Novecento* raccoglie l'eredità viscontiana di una messa in scena pletorica per abbondanza nel dettaglio e per trattamento manieristico dell'immagine [...]: il sensazionalismo spettacolare di *Novecento* è, infatti, ciò che ne fa un film “politico” nel senso più regressivo del termine: barattare il politico, la storia, il tragico della condizione umana e sociale in pervertimento spettacolare, in melodramma manierista», M. GRANDE, *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Siena, Protagon, 1995, pp. 97-8. Si noti ancora una volta il paragone con il “padre occulto” Visconti.

⁴⁹¹ Alberto Pezzotta, forse provocatoriamente, evidenzia tale difficoltà semantica arrivando a identificare il melodramma con l'intero cinema: «di fatto la nozione di melodramma è sfumata e incerta: più che essere un genere, il melodramma attraversa i generi, al limite identificandosi con l'intero cinema » A. PEZZOTTA (a cura di), *Forme del melodramma*, cit., pp. 10-1.

⁴⁹² E. BRUNO, «*Novecento*»: *l'invenzione della Storia*, in «Filmcritica», n. 266, luglio 1976, pp. 187-8.

diegetici, né tantomeno interagisce con le immagini: siamo ben distanti dal “manzuolo” Gaibazzi che celava la verità mascherandosi dietro i personaggi operistici.

Lo stesso dicasi per i due interventi da *Il Trovatore*, segnatamente *Ah! l'amor, l'amore ond'ardo*, II, 3 accennata dal nonno di Alfredo durante una lite a tavola tra il figlio e la moglie, e *D'amor sull'ali rosee* IV,1, che echeggia al banchetto nuziale di Alfredo e Ada, forse come monito delle sventure a venire.

Unico momento verdiano “fuori dal coro” è quello che apre la pellicola, in una specie di *ouverture* in cui risuona, a livello esterno, il tema della maledizione dal *Preludio* di *Rigoletto*, mentre un uomo ubriaco e agghindato da buffone avanza verso la macchina da presa urlando “È morto Verdi! Giuseppe Verdi l'è mort!”⁴⁹³; oltre a tingere sinistramente la nascita di Alfredo Berlingheri, la citazione dà avvio al flashback con cui si apre il film (inequivocabile la didascalia “molti anni prima...”), divenendo pertanto un tramite per una possibile mediazione con il recupero di un tempo mitico:

in *Novecento* [...] il discorso psicoanalitico, sempre fondamentale nel cinema di Bertolucci, convive con qualcosa che, nelle parti meno epiche e più liriche, ha a che fare con un'esperienza più diretta e personale. Eppure ci si entra, in questa parte che è poi quella relativa all'infanzia, con la mediazione culturale di Verdi⁴⁹⁴.

Verdi dunque introduce alla narrazione e al recupero di un tempo soggettivo ma il suo compito si esaurisce in questo brevissimo prologo, poiché in seguito, nonostante venga a più riprese chiamato in causa, non intratterrà dei reali rapporti con il film.

⁴⁹³ Vi è, come evidenziato da gran parte dei commenti critici, una palese incongruenza temporale: Verdi morì nel 1901, mentre il film inizia nel 1900.

⁴⁹⁴ R. CAMPARI, *Il «tempo perduto» in «Novecento»*, in P. BERTETTO, F. PRONO (a cura di), *Dossier Bernardo Bertolucci*, cit., p. 138.

3.3 *La luna*

«Se penso alla famosa opera di Verdi *La forza del destino*, sarei tentato di chiamare questa storia *La forza dell'inconscio*»⁴⁹⁵. Così si esprime Bernardo Bertolucci a proposito di *La luna*, ennesima tappa del proprio percorso alla ricerca delle origini. Bisogna dare atto al regista che il paragone con il melodramma verdiano, magari inconsapevolmente, non è affatto avventato: entrambe le opere si fondano infatti su una trama a dir poco scombiccherata, ma se in Verdi «la ricchezza episodica non è dispersiva» in quanto «svolge una precisa funzione drammatica», ovvero quella di «sottolineare la forza imperscrutabile del destino»⁴⁹⁶, in Bertolucci assume a più riprese dei caratteri ridondanti (si è detto che il suo non è di certo un cinema dell'avarizia), enfatizzati da un eccesso di simbolismo di stampo psicoanalitico rintracciabile già nel prologo della pellicola. Qui, per dirla con un linguaggio caro al regista, si assiste alla prima delle molteplici “scene madri” di cui è costellato *La luna*, con l'infante Joe che, dopo essere stato imboccato abbondantemente dalla madre con cucchiariate di miele con cui si è impiasticciato il corpo (*ergo*: l'eccesso di amore materno), guarda i genitori ballare un twist su una terrazza assolata di fronte al mare di Sabaudia, mentre il padre regge in una mano un pesce sventrato e nell'altra un coltello; il bambino, insomma, punta il proprio sguardo sulla coppia che metaforicamente sta riproducendo l'atto sessuale e il tutto è avvolto in un alone di violenza neppure troppo mascherata, rappresentata, ovviamente, dall'animale morto e dall'oggetto tagliente.

Il film inanella senza sosta tali simbologie più o meno esplicite, e del resto lo stesso cineasta non si sottrae dal fornire puntuali esegesi freudiane al proprio lavoro: ecco allora che i carrelli e i movimenti di macchina divengono simili al gioco con il rocchetto del bambino in *Al di là del principio di piacere*⁴⁹⁷, e i *dolly* sono paragonati a erezioni⁴⁹⁸!

⁴⁹⁵ B. BERTOLUCCI, *La forza dell'inconscio (La luna)*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, cit., p. 97.

⁴⁹⁶ M. MILA, *Verdi*, cit., p. 559.

⁴⁹⁷ «All'inizio di *Al di là del principio di piacere* Freud parla di un bambino, probabilmente suo nipote, che gioca, dopo averlo legato a una corda, con un oggetto. Il gioco consiste nel nascondere l'oggetto fuori campo, simulando così l'abbandono, e nel dare strattoni poi alla corda per vederlo riapparire. Questo gioco, dominato dalla coazione a ripetere, esprime bene il significato dei movimenti di macchina a avvicinarsi a qualcosa o a allontanarsi. Questi movimenti, che con *La luna* ho intuito molto intensamente, ripetono la corsa del bambino verso la madre o la fuga da lei», E. UNGARI, *Scene madri in Bernardo Bertolucci*, cit., p. 197.

Difettando di strumenti metodologici di carattere psicoanalitico non potremo seguire Bertolucci e molta parte degli studi critici sul film⁴⁹⁹ su questo versante; il nostro piccolo contributo vorrebbe pertanto limitarsi a far emergere un certo uso del teatro d'opera all'interno della pellicola, che si discosta completamente dai primi lungometraggi del regista parmigiano. Si dirà fin da subito, come mero dato quantitativo, che il minutaggio riservato agli interventi verdiani è assai più cospicuo rispetto a quello dei film precedenti (più ancora di *Strategia del ragno*), così come i riferimenti alle opere della tradizione melodrammatica, che spaziano da *La traviata* a *Il trovatore*, da *Un ballo in maschera* a *Rigoletto*, fino a chiamare in causa per la prima volta Mozart di *Così fan tutte*.

Vediamo dunque come essi interagiscano con la narrazione e come vadano, in talune circostanze, a plasmare la messa in scena di alcune sequenze. Innanzitutto un breve accenno per sommi capi alla trama – complicata – del film: Caterina è un'affermata cantante statunitense che si esibisce nei maggiori teatri del mondo la quale, all'improvvisa morte del marito, decide di non interrompere i propri impegni lavorativi, portando con sé il figlio Joe nella *tournee* italiana che la vedrà impegnata in una recita de *Il trovatore*. Il lungo soggiorno romano sarà foriero di una serie di rivelazioni per entrambi: da una parte la donna scoprirà la tossicodipendenza del figlio, e dall'altra questo verrà a conoscenza che il suo vero padre non è il marito di Caterina, bensì un uomo, Giuseppe, conosciuto molti anni prima dal soprano – Thomas Milian, lo stesso che si vede nel prologo – durante la sua permanenza in Italia per studiare canto. Il rapporto madre-figlio si fa sempre più ambiguo fino a sfociare nell'incesto, consumato in una locanda emiliana nei pressi della casa di Giuseppe Verdi, dove la donna si era recata per rinsaldare i legami con il proprio passato e i propri maestri. Al termine di ciò il ragazzo si metterà sulle tracce del vero padre, che infine lo riconoscerà durante le prove di *Un ballo in maschera* alle Terme di Caracalla, dove Caterina è impegnata a dar vita al personaggio di Amelia.

Da quanto si è detto non siamo perciò così lontani da un viaggio di ricerca nella memoria, come giustamente ricorda Giovanna Grignaffini:

⁴⁹⁸ «I dolly sono tout court come erezioni, respiri molto profondi che danno la sensazione di volare. Come quando voliamo nei nostri sogni, rivelano una precisa pulsione sessuale», *Ibidem*.

⁴⁹⁹ Tra i più recenti si veda S. CARPIPECI, *La luna*, in A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci. Il cinema e i film*, cit., pp. 212-16.

la traiettoria tracciata da *La luna* in fondo non è che il cerchio attraverso cui si sviluppa il filo che salda il ritorno ossessivo delle immagini della memoria con la possibilità di allontanarsene e avvicinarsene (e quindi di amarle tenendole a distanza), solo mettendole consapevolmente in scena. Un cerchio dentro cui la narrazione non cresce e non si sviluppa in progressione intorno allo svelamento della verità [...] ma si teatralizza⁵⁰⁰.

La studiosa parla in termini di allontanamento e avvicinamento, che sono gli stessi che sottendono ai rapporti tra Joe e Caterina, evidenziati anche dall'uso del teatro musicale, come si evince dal primo momento in cui risuona *Il trovatore*; il ragazzo ha appena fatto uso di eroina con un'amica all'interno di un cinema in cui si sta proiettando *Niagara*; i due si stanno scambiando delle timide ed impacciate effusioni, quando all'improvviso si apre la cupola della sala lasciando trapelare il chiarore della luna, inconfondibile richiamo materno. Joe quindi abbandona la ragazza per recarsi al Teatro dell'Opera e vi giunge proprio nel momento in cui Caterina sta cantando la sezione conclusiva dell'aria di Leonora *Tacea la notte placida*, I, 2 («Al core, al guardo estatico / La terra un ciel sembrò»). La macchina da presa, novità rispetto ai film precedenti, si sofferma a inquadrare il palcoscenico dove la donna, sul volo della melodia verdiana, si libra in aria, mentre il figlio la guarda estasiato dalla platea, dal basso verso l'alto, catturato dal potere incantatore e ammaliante della voce materna⁵⁰¹.

La rappresentazione prosegue: Bertolucci omette il dialogo tra Leonora e Ines, drammaturgicamente fondamentale in Verdi (la donna, nonostante le preoccupazioni della confidente, giura eterna fedeltà all'amato: «S'io non vivrò per esso, / per esso morirò»), ma inessenziale all'interno della pellicola, che invece si concentra sullo scontro tra Manrico e il Conte, a partire dall'ingresso in scena di quest'ultimo (I, 3, «[...] Oh! Leonora, / Tu desta sei [...]»). Joe sguscia fuori dalla platea e la cinepresa lo segue nel suo percorso nel *ventre* del teatro dietro al palcoscenico che lo porterà nel camerino della madre, e che consente, come in Visconti di *Senso*, di svelare i trucchi teatrali, con gli attrezzisti intenti a manovrare i macchinari scenici e i suggeritori a indicare l'attacco delle battute, tra cui compaiono alcune parole chiave del film quali «oh, gelosia»⁵⁰². La macchina da presa, come in una cine-opera, stringe sempre più sui

⁵⁰⁰ G. GRIGNAFFINI, *La luna*, in R. CAMPARI, M. SCHIARETTI (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, cit., p. 95.

⁵⁰¹ Altra scena primaria per il regista: «still from Joe's point of view, when the mother sings 'tacea la notte placida' there is a vertical dolly movement (in *erezione*) together with Jill Clayburgh who is elevated simultaneously with the view of her», in F. S. GERARD, T. J. KLINE, B. SKLAREW, *Bernardo Bertolucci: interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000, p. 154.

⁵⁰² Conte di Luna: «Oh detti!... oh gelosia!... / Non m'inganno... Ella scende!».

volti e sui corpi dei cantanti, specialmente su quello di Caterina, contesa dal baritono e dal tenore, mentre “la luna [si] mostra dai nugoli”, secondo la didascalia di Cammarano, lasciando filtrare delle labili analogie con il perturbante simbolo materno che serpeggia in tutto il film e con la struttura drammaturgica dell’intera pellicola: così come nella finzione teatrale la luce lunare svela le fattezze di Manrico, così nel film la stessa diviene rivelatrice delle attrazioni e segna pressoché tutti i momenti di svolta della narrazione. È chiaro dunque lo scarto operato dal regista rispetto a *Prima della rivoluzione* e *Strategia del ragno*, in cui il dramma si consumava tra i palchi della sala teatrale e il melodramma ne era un commento esterno; qui, al contrario, il palcoscenico diviene lo “specchio della vita”– ancora un’eco di Visconti rimarcata dall’uso della stessa opera di *Senso*?

La musica subisce una cesura sui versi di Manrico «Ah, più non bramo!» I, 5, allorquando l’adolescente entra nel camerino di Caterina, ma riprende poco dopo sul terzetto finale dell’opera che sancisce il trionfo artistico della donna.

Si parlava poc’anzi, prendendo a prestito le parole di Giovanna Grignaffini, di una dinamica di avvicinamento-allontanamento; se da una parte infatti è innegabile che il canto funga da richiamo tra il figlio e la madre, al tempo stesso esso segnerà una frattura tra i due: alla fine della recita, mentre ancora risuonano a livello esterno le note verdiane («D’amor sull’ali rosee», IV, 1) in un tipico gioco di slittamento dei piani sonori operato da Bertolucci, Joe rinfaccia alla madre la sua anaffettività per essersi dimenticata del proprio compleanno. E la medesima dinamica di attrazione-distacco è ben chiarita da un successivo intervento operistico; il ragazzo ha appena litigato violentemente con la donna che voleva controllare le braccia del giovane per constatare i segni della sua dipendenza; dopo essersi barricato in camera ed essersi iniettato l’ennesima dose di eroina, Joe mette sul grammofono un disco con un’incisione di *Rigoletto* di Caterina il cui nome figura sulla copertina (in realtà il soprano è Maria Callas) e per tutta l’abitazione risuona la melodia di *Tutte le feste al tempio*⁵⁰³; il contatto, laddove esso non sia incestuoso, può avvenire solo tramite la mediazione musicale, ma dura molto poco, perché il ragazzo fuggirà ben presto dalla propria stanza, per farvi ritorno solo a notte inoltrata.

Se da un lato dunque il melodramma scandisce i movimenti interiori e gli ambivalenti processi affettivi tra madre e figlio, dall’altro esso si fa da tramite con i

⁵⁰³ Lo stesso brano era stato intonato da Caterina nell’appartamento newyorkese in apertura del film dopo il prologo.

luoghi della memoria e con il riavvicinamento ai padri, come si può evincere dal lungo segmento narrativo ambientato a Parma e nella campagna emiliana e, successivamente, dal finale della pellicola. Caterina, dopo una disastrosa cena conclusasi con una violenta crisi d'astinenza da parte del ragazzo⁵⁰⁴, decide di lasciare Roma e intraprendere un viaggio nelle terre del proprio maestro di canto dove, tra l'altro, aveva conosciuto Giuseppe, il padre di Joe. Tale partenza è accompagnata dal *Preludio* del terzo atto di *La traviata* (bb. 1-28), che risuona come commento di livello esterno; la costruzione audiovisiva della sequenza è estremamente interessante e suddivisa in tre blocchi legati dall'intervento verdiano: il primo (bb. 1-9) vede la cantante accostarsi amorevolmente al petto del figlio che dorme sul divano e accarezzarlo prima di andarsene; nel secondo (bb. 9-18), mediante un'ellissi temporale, si assiste al risveglio del ragazzo nella stanza spoglia che ricorda quella in via di dismissione di Violetta; infine nel terzo (bb. 19-28) è inquadrata Caterina mentre ripercorre lo stesso tragitto che aveva condotto Gina lontano da Parma in *Prima della rivoluzione*, come se la memoria del personaggio fosse intrinsecamente legata a quella del regista che ritorna continuamente a rivisitare i propri luoghi: biografici, cinematografici, e musicali.



B. Bertolucci, *Prima della rivoluzione* – *La luna*

Tutto il segmento emiliano è intessuto di queste esplicite allusioni ai film precedenti del regista a partire dall'attraversamento in macchina del cascinale di *Novecento*, fino alla presenza in scena di Pippo Campanini, il Gaibazzi di *Strategia del ragno*, che in *La luna* interpreta la parte di un locandiere che dà ristoro per la notte a Caterina e Joe, accompagnandoli in camera con i versi di Azucena, *Condotta ell'era in ceppi*, *Il trovatore*, II, 1, chiaro riferimento, sebbene decontestualizzato, alla situazione tra il figlio e la madre⁵⁰⁵, in un interminabile gioco di specchi tra la finzione melodrammatica e la vita. Ma mettere in scena Pippo Campanini significa molto di più di un semplice

⁵⁰⁴ Joe aveva inviato la madre a cena, proponendosi di cucinare per la stessa, con un bigliettino dal sapore verdiano: «Lungi da te per me non v'è diletto», calco quasi letterale del verso di Alfredo «Lunge da lei per me non v'ha diletto», *La traviata*, II, 1.

⁵⁰⁵ «Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo! / Col figlio sulle braccia, io la seguia piangendo».

richiamo interno alla propria filmografia, poiché è un modo per riannodare ancora una volta il rapporto con il padre: l'attore non è infatti, secondo Attilio Bertolucci, «la mia guida verdiana impareggiabile»⁵⁰⁶? E non è a lui, insieme a Gianandrea Gavazzeni, a cui è dedicato il piccolo gioiello in prosa *Capriccio verdiano*?

Ricerca dei padri si diceva, ed ecco che la donna, lasciata Parma, si reca a far visita all'anziano maestro di canto, che, ormai ridotto in uno stato semivegetativo, non sembra riconoscere l'allieva; questa prova in tutti i modi ad entrare in contatto con l'uomo, e per tutta risposta egli le sussurra *Soave sia il vento*, *Così fan tutte* I, 6, e poi aziona un vecchio mangianastri con una registrazione del terzetto, «un attimo denso di calma e introspezione, che racchiude in sé il passato e il futuro [in cui] l'azione pare [...] come cristallizzata in un'estasi senza tempo», secondo le parole di Stefan Kunze⁵⁰⁷. Nella melodia in realtà è racchiusa la risposta che Caterina va cercando, poiché ella afferma “la cantavo sempre a mio figlio quand'era piccolo” e – *coup de théâtre!* – sotto casa del vegliardo si materializza proprio Joe. Nuovamente la musica sembra poter avvicinare i due, che infatti vagano in macchina per la campagna emiliana⁵⁰⁸, fino a raggiungere immancabilmente, e un po' a caso, Villa Verdi, osservata dall'esterno, mentre la donna spiega al figlio indifferente:

è qui che ha vissuto, che ha scritto quasi tutte le sue opere. Guarda, lui abitava in questa casa e quando si affacciava alla finestra vedeva, non so, vedeva passare un piccolo gobbo contadino e...nasceva *Rigoletto*. Oppure si affacciava e vedeva il Po, che diventava il Nilo ed ecco che si trovava in Egitto e magari...a Venezia, perché vedeva tutto il mondo dalla finestra di questa villa. [...] Qui ci sono le mie radici. È della mia famiglia che ti sto parlando.

Particolare del tutto irrilevante che la figura di Rigoletto sia nata dall'attenta lettura verdiana dei testi di Victor Hugo⁵⁰⁹, filtrata con la sensibilità teatrale acquisita dall'assidua frequentazione con le opere di Shakespeare e del *Corso di letteratura drammatica* di A.W. Schlegel⁵¹⁰; Bertolucci non è affatto interessato ad attestare tale

⁵⁰⁶ A. BERTOLUCCI, *Capriccio verdiano*, in *Opere*, cit., p. 976.

⁵⁰⁷ S. KUNZE, *Il teatro di Mozart*, cit., p. 617.

⁵⁰⁸ Scrive Michele Guerra: «Lo smarrimento è evidente, così come la ricerca che quel paesaggio implica, la ricerca del vero padre di Joe, della casa di Verdi», M. GUERRA, *Entrare in una inquadratura: il senso di Bertolucci per l'Emilia*, in A. APRÀ (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, cit., p. 76.

⁵⁰⁹ In una lettera a Piave del 8 maggio 1850 Verdi scriveva: «Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Triboulet* è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!! È soggetto che non può mancare», G. VERDI, *Lettere*, a cura di E. Rescigno, Torino, Einaudi, 2012, p. 118.

⁵¹⁰ Sulle influenze di Schlegel sulla drammaturgia verdiana si veda: D. GOLDIN FOLENA, *Verdi e Il corso di letteratura drammatica di August Wilhelm Schlegel*, in D. GOLDIN FOLENA, W. OSTHOF, R.

modernità e cosmopolitismo del bussetano⁵¹¹, quanto a iscriverlo, incistarlo fino in fondo, nella terra dei padri e a farlo proprio, tracciando così una linea di continuità tra sé e il proprio passato: in ciò *La luna* rappresenta quindi l'ennesima tappa di un percorso autobiografico, un tentativo del regista di riannodare la propria storia privata distanziandola da una visione politica-ideologica che aveva pervaso sia *Novecento* che, in maniera più sfumata, *Strategia del ragno*.

E all'insegna del melodramma verdiano *Un ballo in maschera* si conclude la pellicola, con la grande agnizione in cui Giuseppe (nome evidentemente non così casuale) riconoscerà il figlio Joe, ricomponendo la famiglia originaria. Nella lunga sequenza (si sfiorano i dodici minuti) tutto diviene teatro, non solo perché essa è ambientata nella cornice delle Terme di Caracalla durante le prove dell'opera, e non tanto per i ripetuti colpi di scena che si susseguono, ma soprattutto poiché i personaggi si fanno al tempo stesso protagonisti e spettatori del dramma, in quella compenetrazione tra realtà e finzione che pervade l'intero cinema di Bertolucci. Ecco allora che Joe applaude dalla platea ai genitori ritrovatisi sulle assi del palcoscenico⁵¹², ma lo stesso ragazzo nelle inquadrature precedenti diviene l'oggetto dello sguardo di Marina e del misterioso amico Edward che compare dal nulla ogniqualvolta Caterina si esibisce (uno dei numerosi non detti che serpeggiano nel film); guardare ed essere guardati, uniti ai repentini capovolgimenti del punto di vista della macchina da presa fanno sì che nessuno possa sottrarsi alla rappresentazione melodrammatica della propria esistenza (siamo, insomma, ancora dalle parti di *Senso!*). Il tutto è scandito da quattro brani – che risuonano sempre come commento di livello interno – tratti dalle scene conclusive di *Un ballo in maschera*, opera che, nel secondo atto, «sprofonda e affoga nella marea lunare»⁵¹³, a segnare un ulteriore elemento di vicinanza tra il film e il melodramma verdiano.

Al solito, si riporta la scansione audiovisiva della sequenza, in cui traspaiono delle evidenti analogie tra gli eventi sullo schermo e quelli del libretto, come si può evincere,

FRANKE (a cura di), *Verdi und die deutsche Literatur*, Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 165-190.

⁵¹¹ Si vedano le pagine iniziali dello studio di Emilio Sala su *La traviata* intitolate, sintomaticamente, *Verdi moderno*, E. SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008, pp. 1-4.

⁵¹² «Dopo aver terminato di girare *La luna* ho riletto *Fedra* (di Racine) e ci sono due versi che Hyppolite dice a Thérémène che mi hanno chiarito ancor meglio il senso degli applausi che Joe rivolge ai genitori alla fine del film: Nell'età più matura a cui sono pervenuto / io mi sono applaudito quando mi sono conosciuto», in B. BERTOLUCCI, *La forza dell'inconscio (La luna)*, in B. BERTOLUCCI, *La mia magnifica ossessione*, cit., p. 97.

⁵¹³ B. BARILLI, *Il paese del melodramma*, cit., p. 38.

tra gli altri, dal secondo intervento, in cui Marina ripete le parole di Oscar *Saper vorreste* allorché Joe le domanda quale sia la madre.

	<i>Scena</i>	<i>Versi del libretto</i>	<i>Descrizione scena</i>
1	III, 7	Fervono amori e danze Nelle felici stanze, Onde la vita è solo Un sogno lusinghier. Notte de' cari istanti, de' palpiti e de' canti, Perché non fermi 'l volo Sull'onda del piacer?	Palcoscenico del teatro naturale in cui si stanno svolgendo le prove. Joe passa tra i ballerini e le comparse alla ricerca della madre.
2	III, 8, <i>Saper vorreste</i>	<i>Renato</i> Via, calmati almen dirmi del suocostume [puoi? <i>Oscar</i> Saper vorreste Di cosa veste, Quando l'è cosa Ch'ei vuol nascosa. Oscar lo sa, Ma non dirà, Tra, là, là, là, Là, là, là, là.	Sul proscenio i cantanti, la cui identità è celata da un velo, continuano le prove; Joe intravede Marina e le chiede quale sia la madre.
3	III, 8	<i>Riccardo</i> Invan ti celi, Amelia: quell'angelo tu sei! <i>Amelia</i> T'amo, sì, t'amo, e in lagrime A' piedi tuoi m'atterro, Ove t'anela incognito Della vendetta il ferro. Cadavere domani Sarai se qui rimani: Salvati, va', mi lascia, Fuggi dall'odio lor.	Caterina non riesce a cantare e si limita a recitare i versi; scorge il figlio e chiede di fare una pausa di cinque minuti. I due si recano sotto il palcoscenico per un chiarimento finale.
4	III, 8-Finale	<i>Riccardo</i> Amelia: anco una volta addio, L'ultima volta! <i>Renato</i> E tu ricevi il mio! <i>Riccardo</i> Ahimè! <i>Amelia</i> Soccorso! <i>Oscar</i> Oh ciel <i>Tutti</i> Ei trucidato! <i>Alcuni</i> Da chi?	Giuseppe riconosce Joe; inizialmente gli dà uno schiaffo, poi i due si siedono in platea, assistono alla fine delle prove in cui Caterina ritrova la voce e si sorridono, riconoscendosi. La musica prosegue sui titoli di coda che compaiono su un totale del palcoscenico con la luna che splende sullo sfondo.

	<p><i>Altri</i> Dov'è l'infame?</p> <p><i>Oscar</i> Eccol!...</p> <p><i>Tutti</i> Renato!</p> <p>Ah! Morte, infamia Sul traditor! L'acciar lo laceri Vendicator.</p> <p><i>Riccardo</i> No, no...Lasciatelo. Tu m'odi ancor Ella è pura: in braccio a morte Te lo giuro, Iddio m'ascolta: Io che amai la tua consorte Rispettato ho il suo candor. A novello incarico asceso Tu con lei partir dovevi... Io l'amai, ma volli illeso Il tuo nome ed il suo cor!</p> <p><i>Renato</i> Ciel! che feci! e che m'aspetta Esecrato sulla terra!... Di qual sangue e qual vendetta M'assetò l'infausto error.</p> <p><i>Amelia</i> O rimorsi dell'amor Che divorano il mio cor, Fra un colpevole che sanguina E la vittima che muor!</p> <p><i>Oscar</i> O dolor senza misura! O terribile sventura! La sua fronte è tutta rorida Già dell'ultimo sudor!</p> <p><i>Riccardo</i> Grazie a ognun: signor qui sono: Tutti assolve il mio perdono.</p> <p><i>Coro</i> Cor sì grande e generoso Tu ci serba, o Dio pietoso: Raggio in terra a noi miserrimi E del tuo celeste amor!</p> <p><i>Riccardo</i> Addio per sempre, o figli miei...per Addio...diletta America... sempre</p> <p><i>Amelia</i> Esso muore!</p>	
--	--	--

	<i>Oscar</i> Qual anima passò! <i>Tutti</i> Notte d'orrore!	
--	--	--

L'ultimo grande e magniloquente intervento verdiano nel cinema di Bertolucci⁵¹⁴, lontano dalle sperimentazioni giovanili in stile *nouvelle vague*, chiude dunque l'ideale cerchio tracciato a partire dal regicidio simbolico di *Prima della rivoluzione*, ma questa volta con segno inverso: se nella pellicola giovanile permanevano delle istanze di protesta nei confronti della tradizione, in *La luna*, al contrario, la morte sul palcoscenico del governatore Riccardo sancisce il definitivo recupero della figura paterna.

⁵¹⁴ In seguito ci sarà solo una breve citazione di *Di provenza, il mare, il suol* intonata da Tognazzi in *La tragedia di uomo ridicolo* [1981].

4. Il teatro d'opera nel cinema di Marco Bellocchio

Rimanendo in terra emiliana è arrivato il momento di soffermarci sulla filmografia di Marco Bellocchio, che, lo affermiamo fin da subito, ci pare il caso più interessante fra tutti quelli analizzati. I motivi di tale asserzione apodittica sono molteplici e cercheremo di esplicitarli più distesamente nel corso del capitolo con esempi tratti dall'analisi dei singoli film; tuttavia si possono già premettere alcune considerazioni di carattere generale, utili per evidenziare l'importanza del melodramma nella pratica artistica del regista. Innanzitutto spicca un mero dato quantitativo, ovvero il gran numero di opere convocate – sono ben quindici!⁵¹⁵ – nelle proprie pellicole, caso unico in tutta la cinematografia italiana (neanche Visconti era arrivato a tanto); ad esso, nonostante una presenza massiccia riservata a Giuseppe Verdi, si aggiunge l'estrema eterogeneità delle scelte musicali, che abbracciano compositori molto distanti tra loro, sia musicalmente che storicamente: da Mozart a Puccini, passando per Donizetti, Mascagni e Leoncavallo, il quale avrà un peso non indifferente a partire dalla fine degli anni Novanta.

A fronte di questa mole imponente e variegata, che di per sé è solo un indizio ma non una prova per avvalorare la nostra tesi iniziale, ritroviamo condensate nella filmografia di Bellocchio – quasi sempre con una resa espressiva di altissimo livello – tutte le forme della citazione operistica che si è avuto modo di circoscrivere nelle pagine precedenti, lasciando trapelare, con una formula presa a prestito da un titolo di un saggio di Roberto Calabretto, *un percorso in costante evoluzione*⁵¹⁶, mai pietrificato e sclerotizzato in posizioni inamovibili, ma votato a una ricerca inesausta.

Un terzo punto da cui si evince la centralità del melodramma nell'universo artistico del regista è quello relativo alle “esperienze extra-cinematografiche”, che hanno visto Bellocchio firmare le regie, non solo di allestimenti di *Rigoletto* al Teatro Municipale di Piacenza (2004) e di *Pagliacci* al Petruzzelli di Bari (2014), ma anche delle riprese televisive di *Rigoletto a Mantova*, trasmesso in diretta da Rai1 il 4 e 5 settembre 2010. Questi tre esempi, su cui non avremo modo di soffermarci a lungo, testimoniano tuttavia

⁵¹⁵ *Aida, La forza del destino, Macbeth, Otello, Rigoletto, La traviata, Il trovatore, Don Carlos, Pagliacci, Cavalleria Rusticana, La bohème, Madama Butterfly, Tosca, Il furioso all'isola di Santo Domingo, Don Giovanni.*

⁵¹⁶ R. CALABRETTO, *Un percorso in costante evoluzione: la musica nel cinema di Marco Bellocchio*, *Musica/Realtà*, n. 99, marzo 2012, pp. 101-122.

due aspetti abbastanza rilevanti: il primo è l'intensificarsi di un lavoro sul melodramma ottocentesco in anni in cui, dal punto di vista cinematografico, si assiste a un rinnovamento del linguaggio espressivo di Bellocchio, che implica anche un diverso impiego del teatro d'opera all'interno dei film; il secondo invece è l'importanza accordata a determinate opere, *in primis Rigoletto*⁵¹⁷, ma anche *Pagliacci*, che risuonerà, in forme e momenti narrativi differenti in *La balia* [1999] e in *Vincere* [2009].

Tutto questo intenso lavoro dipanato nel corso di cinquant'anni di carriera, trova un primissimo centro d'origine nella formazione culturale di Bellocchio, in cui l'incontro con il melodramma segna una delle esperienze più fervide per il futuro regista, come dimostra il sogno, dapprima accarezzato e poi abbandonato, di diventare un cantante lirico:

avrei voluto fare il cantante [...] mi ero scoperto una discreta voce naturale di timbro tenorile, avevo imparato una serie di romanze famose, da *Tosca a Traviata*...Avevo messo insieme un mio repertorio, una dozzina di pezzi...Insomma ero diventato l'attrazione di casa. Mio padre convocava i suoi amici per delle seratine canore dove in cartellone c'ero io. E invisibile dietro la porta, intonavo brani lirici. [...] Alzai così tanto [il tono] da logorare irrimediabilmente la voce. Non avendo studiato canto, la impostai male, la forzai senza criterio. In breve, la rovinai. E questo non solo determinò la fine di una mia possibile carriera da cantante ma fu motivo di successivi drammi personali. [...] Niente va perduto davvero, quegli esordi da cantante mi hanno traghettato nel mondo della lirica. In particolare in quello del melodramma italiano. Un amore che coltivo da sempre con nobile diletterantismo⁵¹⁸.

Diletterantismo che sembra più una dichiarazione di modestia, ma che in realtà lascia trasparire in controluce un'acuta sensibilità musicale, tanto da far dire al compositore

⁵¹⁷ In un'intervista rilasciata a Giuseppina Manin, Bellocchio, a proposito di *Rigoletto*, afferma: «È l'opera della mia fanciullezza, una storia a forti tinte, una musica trascinate. L'impatto emotivo era inevitabile», in G. MANIN, *Bellocchio, dopo il caso Moro un Rigoletto storico-politico*, in «Il Corriere della Sera», 11 marzo 2004, p. 38.

⁵¹⁸ Dichiarazione riportata in G. MANIN, *Voci da film*, in «Classic Voice», n. 204, maggio 2016, p. 28. Anche il gestore del cinema di Bobbio, paese natale del regista, non era rimasto indifferente alla voce del giovane Bellocchio: «il gestore del cinema di Bobbio mi pronosticò un futuro da tenore. Si sbagliava. Fra i tanti turbamenti dell'adolescenza ci fu anche il cambiamento della voce. Più tardi, avrei voluto fare l'attore. Ma anche in quel caso la voce non aiutava. Così ho fatto il regista». Intervista riportata in A. CRESPI, *Tutti pazzi per Verdi*, in «l'Unità», 24 agosto 2002, p. 21.

Riccardo Giagni, che Bellocchio è «un grande “acustico dell’immagine” che sa essere anche un fantastico “visivo del suono” [...]. Ha l’istinto del suono»⁵¹⁹.

Rimanendo agli anni della formazione, il teatro d’opera, inoltre, viene da subito accostato al cinema, poiché i primi contatti del giovane regista con l’opera lirica avvengono nel buio delle sale parrocchiali dove, negli anni Cinquanta, venivano regolarmente proiettati i filmopera allora così in auge:

[le prime opere] le ho viste al cinema. Nella sala parrocchiale dove noi ragazzi si andava quasi ogni giorno, liberamente. *A quei tempi, negli anni '50, i film tratti da titoli lirici andavano molto e il prete non ne perdeva uno. Perché erano storie popolari, che tutti conoscevano e per di più innocue. Pellicole “per tutti”, il giudizio più rassicurante nelle liste di salvaguardia morale cinematografica esposte negli oratori. Ma il melodramma, con buona pace di quegli anonimi censori cattolici, è pericoloso. I suoi intrecci nascondono torbidi sentimenti e grandi efferatezze. Quindi mi piaceva moltissimo. E il cinema dei preti diventò il mio palco dell’opera. [Di quei titoli ricordo] le tinte forti della musica, certe ambientazioni spettacolari, il tormento e l’estasi degli amori infelici. E la bellezza di alcune protagoniste...Gina Lollobrigida nell’*Elisir d’amore* e in *Pagliacci*, Sofia Loren con la pelle e il seno color cioccolato nei panni di Aida, Antonella Lualdi sensuale Madeleine de Coigny nell’*Andrea Chénier**⁵²⁰.

L’opera, così come il cinema, diviene dunque, secondo una felice definizione di Lorenzo Bianconi, una vera e propria “educazione sentimentale”⁵²¹, una “palestra formativa” in cui, oltre agli eccessi delle passioni e alle prime prese di posizione contro il bigottismo di un certo cattolicesimo reazionario, trapelano anche le adolescenziali fantasie erotiche solleticate dalla vista delle forme delle grandi dive dell’epoca. La dichiarazione inoltre è particolarmente significativa poiché ancora una volta è indice di una capillare diffusione del teatro musicale nei piccoli centri periferici italiani, a cui concorre in misura determinante il cinema del dopoguerra, con le sue innumerevoli trasposizioni.

Vi è un ulteriore aspetto del legame tra Bellocchio e l’opera lirica, che in qualche modo lo accomuna ai fratelli Taviani, i quali, si è visto nelle pagine precedenti, sostengono di interpretare la realtà anche attraverso il filtro del melodramma; in modo non dissimile

⁵¹⁹ La citazione è tratta da R. CALABRETTO, *Un percorso in costante evoluzione: la musica nel cinema di Marco Bellocchio*, cit., p. 118.

⁵²⁰ G. MANIN, *Voci da film*, cit., p. 28 (corsivi miei).

⁵²¹ «Assistere al melodramma, e partecipare a quello spettacolo intorno allo spettacolo che è il rito dell’andare all’opera, è per l’italiano dell’età moderna e contemporanea una specie di educazione sentimentale», L. BIANCONI, *Risposta a Giuliano Procacci*, in F. DELLA SETA, R. MONTEMORRA MARVIN, M. MARICA (a cura di), *Verdi 2001*, vol I, cit., p. 207.

farà il regista piacentino, allorché, rispondendo alle sollecitazioni di Giacomo Gambetti, si profonde in una “concione”, invero un po’ datata ma giustificabile considerato il clima della fine degli anni Sessanta, sui rapporti affettivi e sentimentali viziati dalle strutture economiche, prendendo come termine di paragone la relazione tra il Duca di Mantova e Gilda in *Rigoletto*:

quando parlo di sentimento, in questo momento, mi riferisco al sentimento nella misura in cui viene determinato, in un certo senso, da certi meccanismi economici. Voglio dire che mentre nell’Ottocento la donna amava lo studente povero e sposava il commendatore ricco, e continuava ad amare lo studente povero, e l’inganno e il compromesso erano evidenti, chiari, adesso secondo me la situazione è peggiorata, perché la donna si innamora veramente dell’uomo ricco, non finge ma si innamora veramente. Cioè la ricchezza la si ama veramente e l’uomo ricco ha più *chances* di essere amato dell’uomo povero. [...] Ascoltavo l’altro giorno il *Rigoletto*, che è abbastanza esemplare: Gilda parlando del Duca di Mantova, di questo giovane che detesta tutte le feste in chiesa, dice: “Signore o principe, non lo vorrei, se fosse povero più l’amerei”. Questa è una sciocca mistificazione, però riconoscibilissima in tutta una letteratura, in tutta una drammaturgia in cui il triangolo è in quella direzione e appunto ripete dei motivi ottocenteschi che non sono più attuali, e non lo sono mai stati perché la programmazione, non so se si può dire la robotizzazione, è molto più profonda e molto più pericolosa. Cioè la nostra capacità di scelta ed anche la nostra istintività sono molto più determinate⁵²².

Qualche decennio più tardi, pensando alle soluzioni registiche per la messa in scena teatrale di *Rigoletto*, Bellocchio ritornerà a leggere alcuni aspetti della società di provincia degli anni Cinquanta attraverso le lenti del melodramma:

sfogliando il libretto, quelle atmosfere, quelle angosce inculcate allora, mi sono tornate davanti. Le ingiustizie e la protervia di quei ricchi padani nei confronti di una classe di piccoli borghesi, impiegatucci, artigiani, non sono troppo lontane dal dramma di un poveraccio, buffone per divertire i potenti e sbarcare il lunario, la cui unica figlia viene sedotta e poi ammazzata per il piacere crudele di quegli stessi potenti su cui lui credeva di trovar appoggio. Un dramma dell’800 credibile anche in quegli anni⁵²³.

Questo dunque il quadro complessivo di riferimento entro il quale si cercheranno di tracciare alcune coordinate sull’uso delle citazioni operistiche nella filmografia del regista. Prima di passare alla vera e propria analisi delle pellicole, si vorrebbe anteporre

⁵²² G. GAMBETTI, *Marco Bellocchio contro il «sentimento»*, in M. BELLOCCHIO, *I pugni in tasca*, Milano, Garzanti, 1967, p. 37.

⁵²³ G. MANIN, *Bellocchio, dopo il caso Moro un Rigoletto storico-politico*, cit. p. 38.

una breve premessa metodologica per dar conto della scelta alla base della suddivisione del capitolo. Una prima sezione verrà riservata ai primi tre film *I pugni in tasca* [1965], *La Cina è vicina* [1967] e *Nel nome del padre* [1971], in cui, seppure con rimarchevoli differenze dal punto di vista formale, sono ravvisabili i medesimi intenti derisori e denigratori nei confronti della tradizione lirica ottocentesca, vista con sguardo ironico che si tinge di tinte grottesche. Dopo questa feconda parentesi iniziale, Bellocchio, fatta eccezione per *Enrico IV* [1984] in cui un coro di bambini intona *La Vergine degli Angeli*, non sembra più essere interessato a far interagire il melodramma con i propri film; tale dialogo riemergerà in modo preponderante a quasi trent'anni di distanza, a partire da *La balia*, che può essere considerato a tutti gli effetti un vero e proprio film cerniera nella produzione artistica del regista piacentino e dei rapporti tra il suo cinema e il teatro musicale, in cui si avvertono delle notevoli svolte dal punto di vista espressivo. La seconda sezione del capitolo sarà perciò dedicata ai film concludibili in una cornice cronologica che abbraccia un arco temporale di sei anni, dal 1999 al 2005, e che comprende importanti lavori quali: *La balia, Buongiorno, notte* [2003] e *Il regista di matrimoni* [2005]. Un paragrafo a sé stante, considerata la complessità che i molteplici richiami operistici disseminati lungo tutto il corso della narrazione apportano al testo filmico, sarà invece dedicato al “melodramma futurista” *Vincere* [2009], che crediamo essere il vertice inventivo, per quanto riguarda ovviamente il rapporto cinema-teatro musicale, del *percorso in costante evoluzione*⁵²⁴ che si è tentato di tracciare. Infine, per concludere, ci accosteremo al piccolo capolavoro «...addio del passato...» [2002], apparentemente un documentario su *La traviata*, ma in realtà un'articolata riflessione sulla memoria, personale e collettiva, a partire dalle note verdiane.

⁵²⁴ Con questa espressione non si intende affatto offrire una lettura teleologicamente orientata, quanto piuttosto evidenziare l'inesausta riflessione del regista sul melodramma in differenti periodi della sua carriera artistica, da cui sono generate forme espressive eterogenee, in costante mutamento e innovazione.

4.1 Da *I pugni in tasca* a *Nel nome del padre*: tra ironia e grottesco

Parlare del primo film di Marco Bellocchio pone sempre chi scrive in una posizione rischiosa e per certi versi imbarazzante: da una parte, infatti, le parole difficilmente possono restituire la violenta e sfrontata carica espressiva, ad oggi inalterata, racchiusa nelle immagini – di cui la sequenza conclusiva, accompagnata da *Sempre libera degg'io*, ne è, forse, l'acme; dall'altra invece, a fronte delle numerosissime pubblicazioni dedicate a *I pugni in tasca*⁵²⁵ sin dalla sua uscita nelle sale, si corre il rischio di scivolare in ripetizioni, nel già detto. Non sarà quindi nostra volontà ricercare ad ogni costo un punto di vista originale o per forza innovativo⁵²⁶, quanto piuttosto quella di mettere in luce un percorso all'interno di un determinato periodo della produzione artistica del regista che va dal 1965 al 1971, per poi raffrontarlo con i lavori degli ultimi anni.

Veniamo dunque al film in questione e al primo momento – sono pochissimi secondi – in cui il teatro musicale fa la sua comparsa attraverso la voce della madre del protagonista – Alessandro/Ale – che, seduta in poltrona, accenna i primi versi dell'aria di Gilda *Tutte le feste al tempio*, *Rigoletto* (livello interno): «Tutte le feste al tempio / Mentre pregava Iddio, / Bello e fatale un giovanee»⁵²⁷; da una parte tale intervento, come del resto tutto il film⁵²⁸, si configura come una reminiscenza autobiografica dell'autore, il quale, ricordando la figura materna, ha affermato: «Lei amava l'opera, ci andava spesso. Poi a casa accennava le arie... *Tutte le feste al tempio*, *Caro nome*, erano

⁵²⁵ Rimanendo su un piano eminentemente musicale, oltre al già citato contributo di Roberto Calabretto, si segnala il recente saggio di M. GIUGGIOLI, *La rabbia e la memoria: Bellocchio e Verdi, dal cinema politico alla regia d'opera*, in D. VINCENT (a cura di), *Verdi on Screen*, cit., pp. 47-63. Nello stesso volume si veda inoltre il contributo di M. ANDREETTI, *Violetta violata: Visconti, Pasolini, Bellocchio, Ivi*, pp. 80-96. Un'analisi della sequenza finale del film compare in E. MORRICONE, S. MICELI, *Comporre per il cinema*, Venezia, Biblioteca di Bianco & Nero, 2001. Per quanto riguarda gli studi di carattere cinematografico si rimanda, sinteticamente, a: S. BERNARDI, *Marco Bellocchio*, Milano, Il castoro, 1998, A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2005. Si veda inoltre la monografia di Antonio Costa e la preziosa antologia critica raccolta nelle pagine conclusive, che ben restituisce il clima del dibattito critico all'indomani dell'uscita del film, A. COSTA, *Marco Bellocchio: I pugni in tasca*, 2ª edizione, Torino, Lindau, 2007.

⁵²⁶ Molte volte, e lo si è visto a più riprese nel corso del lavoro, si corre il rischio di sovra-interpretare le citazioni del melodramma operistico all'interno del film, ravvisando talora delle analogie tra i testi che appaiono a dir poco forzate e magari assai lontane dall'intenzione dell'autore. Con ciò non vogliamo di certo affermare che il senso dell'opera sia da ricercarsi esclusivamente nelle intenzioni dell'autore, ma disattenderle totalmente sarebbe forse eccessivo. Su questi nodi teorici si veda il capitolo *Autore* in A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 44-99.

⁵²⁷ La donna sbaglia il secondo verso cantando “mentre pregava io”.

⁵²⁸ «La prima cosa da osservare è che ci troviamo di fronte non solo, come sempre a un contenuto autobiografico che diventa oggetto d'espressione poetica [...] ma anche a un materiale biografico che si trasforma in materiale profilmico», S. BERNARDI, *Marco Bellocchio*, cit., p. 34.

le sue preferite»⁵²⁹. La dichiarazione non deve tuttavia trarre in inganno, lasciando ipotizzare alcunché di nostalgico: in *I pugni in tasca*, infatti, non v'è traccia alcuna di questo sentimento, anzi, Verdi e l'opera lirica sono fin da subito associati all'ambiente familiare chiuso e claustrofobico, cieco, proprio come lo è, fisicamente e metaforicamente, la donna. Nota Matteo Giuggioli:

le forme espressive e i contenuti delle opere di Verdi sono in linea con il gusto e, quello che più conta, con il sistema dei valori dell'immaginario della madre, che è per estensione quello degli avi, degli appartenenti al vecchio mondo che i giovani animati dal desiderio di rivoluzione vogliono distruggere⁵³⁰.

Il melodramma dunque è da principio appannaggio di queste figure rinsecchite e avvizzite tra le mura domestiche, che divengono inutili zavorre di un passato da eliminare (la donna, come è noto, verrà infatti uccisa da Ale). Siamo ben lontani da quanto scritto quasi un decennio prima da Massimo Mila in *Verdi come il padre*, commemorando l'anniversario del cinquantesimo anno dalla morte del compositore:

Verdi come il padre anche se oggi lo sentiamo diverso da noi, anzi, proprio perché oggi lo sentiamo così diverso da noi, di quella diversità cronologica di costume che s'accompagna al passaggio delle generazioni e che estrania i figli dagli ideali dei padri⁵³¹.

Se per il grande musicologo la distanza e la diversità erano foriere di una dialettica tra il vecchio e il nuovo, nel Bellocchio della prima fase, al contrario, traspare soltanto una carica iconoclasta, di negazione, incarnata nella sterile rivolta adolescenziale del protagonista, votata alla morte.

La sequenza, che prosegue con la falsa lettura dei quotidiani da parte di Ale, lascia inoltre affiorare sottotraccia la gelida e distaccata ironia⁵³² che pervade l'intera pellicola, allorché sui versi intonati dalla madre – *bello e fatale un giovane* – viene inquadrato il figlio mentre attraversa il soggiorno dove si trova la donna: e fatale Ale lo sarà

⁵²⁹ G. MANIN, *Bellocchio, dopo il caso Moro un Rigoletto storico-politico*, cit., p. 37.

⁵³⁰ M. GIUGGIOLI, *La rabbia e la memoria: Bellocchio e Verdi, dal cinema politico alla regia d'opera*, cit., p. 57.

⁵³¹ M. MILA, *Verdi come il padre*, in M. MILA, *Verdi*, cit. p. 82.

⁵³² Scrive Maurizio Grande: «in fondo il film è la storia di una “emancipazione” o della necessità di crescere, solo che tale crescita è imposta e, a sua volta, impone una scelta aberrante: la norma sociale potrà essere raggiunta soltanto attraverso una serie di “delitti”, cioè attraverso una serie di atti che sconfessano la norma sociale. È questa l'impalcatura ironico-tragica del film, coperta dalla amplificazione grottesca», in M. GRANDE *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, cit., p. 47.

veramente allorquando inizierà a mettere in atto il proprio progetto omicida, gettando la donna in un burrone.

Il melodramma, come evidenziato da Antonio Costa, non riaffiora soltanto attraverso esplicite citazioni di carattere musicale, ma permea interamente la pellicola, a partire dalla recitazione costantemente sopra le righe di Lou Castel, e alle sue improvvise esplosioni fisiche. Lo studioso, prendendo a prestito il tentativo di analisi strutturale del fenomeno dell'attore proposto da Jan Mukařovský, sostiene che nei movimenti di Ale è possibile rintracciare la coesistenza e la compresenza del *gesto-segno* – il quale ha una precipua funzione comunicativa mediante il ricorso a convenzioni e regole codificate – e il *gesto-espressione*, che al contrario si fa portatore di una totale libertà espressiva del corpo⁵³³; ed è proprio attraverso quest'ultimo che si manifesta in tutta la sua portata dirompente il richiamo a moduli melodrammatici, che tuttavia assumono una connotazione ridicola e grottesca. Già Maurizio Grande aveva messo in luce tale aspetto:

I pugni in tasca e Dillinger è morto sono due film-cerniera perché chiudono con una certa tradizione del cinema d'autore italiano, svuotandolo dall'interno e restituendone il corpo cavo, lo scheletro della forma senza più i contenuti tipici degli Anni Sessanta. Alludo al rovesciamento ironico-isterico del realismo viscontiano compiuto da Marco Bellocchio, il quale trova nel *manierismo* la chiave stilistica per mostrare una fenomenologia della pulsione di morte che miscela il naturalismo zoliano con il melodramma italiano⁵³⁴.

Il riferimento al cinema di Luchino Visconti pare più che pertinente in quanto in Bellocchio, almeno tra gli anni Sessanta e Settanta, vi è un completo capovolgimento rispetto all'uso del teatro d'opera dispiegato dal regista milanese nei propri film: non più quindi un elitario gioco di specchi e simmetrie tra vita e palcoscenico, ma, attraverso la distorsione e l'irrisione violenta della tradizione ottocentesca, un progressivo svelamento del lato putrescente e mortifero della piccola borghesia.

Morte, recitazione esasperata e melodramma saranno indissolubilmente intrecciati nella celeberrima e commentatissima sequenza conclusiva del film, in cui Ale dopo essersi esaltato ascoltando il finale del primo atto di *La traviata*, viene colto da una crisi epilettica che lo lascerà a terra esanime. Prima di passare all'analisi del segmento narrativo è necessario gettare uno sguardo sull'intera pellicola per evidenziare una serie

⁵³³ A. COSTA, *I pugni in tasca*, cit., pp. 85-8.

⁵³⁴ M. GRANDE *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, cit. pp. 45-6.

di concordanze; innanzitutto vi era già stata una prefigurazione di tale momento quando il protagonista, abbandonandosi all'ascolto della musica nella propria camera, aveva finto di suicidarsi; la costruzione delle due sequenze, con il montaggio alternato tra la stanza del protagonista e quella della sorella Giulia, è molto simile, ancorché semplificata sotto il profilo del montaggio audiovisivo; cambia tuttavia la conclusione: sarà Leone infatti ad esser colto da una crisi epilettica e i due fratelli accorreranno in suo soccorso, cosa che Giulia non farà con Ale al termine del film.

Un secondo punto che ci pare interessante sottolineare è che *La traviata*, seppure sottoforma di esilissimo lacerto, compare nel film già prima del finale, più precisamente nel momento in cui, dopo l'assassinio della madre, Ale e Giulia ne bruciano, in una sorta di falò rigenerativo, le masserizie. I due ragazzi sono in preda all'euforia, rimarcata dall'estrema libertà e dinamicità del montaggio e dei movimenti di macchina "sporchi": Ale si lascia andare a tutta la propria irrefrenabile fisicità, salta ripetutamente in mezzo al fuoco con movimenti felini⁵³⁵ e poi abbraccia la sorella canticchiandole le semplici parole "la vita uniti", chiarissimo riferimento al duetto di Alfredo e Violetta *Parigi, o cara*, III, 6⁵³⁶. Ecco dunque che, ancor prima della sequenza conclusiva, l'esaltazione del giovane è contrassegnata dall'opera verdiana, che si fa inoltre portatrice di aspettative gioiose e di feraci presagi: i propositi espressi dai due amanti nei versi del duetto infatti, da una parte manifestano un chiaro desiderio di Ale, quello appunto di trascorrere la vita con la sorella liberi dalle pastoie della famiglia, e dall'altra ne prefigurano lo scacco, poiché, nonostante tutto, all'eroina di Verdi «la tisi non accorda che poche ore». Lo ripetiamo, si tratta di un piccolo frammento, vieppiù sfuggito a molti commentatori del film proprio perché celato; esso pertanto non acquista valore in sé, ma solo se messo in relazione con l'ultima porzione della pellicola.

Prima di giungere a questo segmento narrativo, si vorrebbe aprire una breve parentesi sulla lettura de *I pugni in tasca* offerta da Pier Paolo Pasolini; in una lettera aperta a Bellocchio, il poeta si interroga in quale dei due filoni da lui individuati – il cinema di prosa e quello di poesia – debba essere inserito il film d'esordio del regista piacentino, rispondendosi che:

direi che il suo film appartiene al cinema di prosa. Ma questo è il punto che mi sembra importante. È una prosa molto particolare, è una prosa che spesse volte

⁵³⁵ Tali movimenti lo connotano già dalle prime immagini in cui il giovane, saltando giù da un albero, entra in scena cadendo letteralmente nell'inquadratura.

⁵³⁶ «Parigi, o cara noi lasceremo, / la vita uniti trascorreremo: / De' corsi affanni compenso avrai / La tua salute rifiorirà / Sospiro e luce tu mi sarai, / Tutto il futuro ne arriderà».

sbava e sfuma nella poesia. [...] La sua è una prosa sì, ma una prosa che sfuma continuamente verso forme di espressione di tipo stilisticamente poetico, e cioè una prosa profondamente espressionistica⁵³⁷.

Al solito, e con geniale intuizione, Pasolini ci aveva visto molto bene, e non esitiamo a far nostra la categoria relativa all'espressionismo che ci pare possa essere un ottimo viatico per dischiudere, finalmente, l'epilogo del film; Ale ha da poco ucciso anche il fratello Leone affogandolo nella vasca da bagno, mentre Augusto ha deciso di sposarsi e di lasciare definitivamente la casa materna, abitata ora solo da Giulia e da Ale, appunto; quest'ultimo, al pari della sequenza descritta poc'anzi, si trova nella propria stanza e aziona il giradischi da cui promanano le note verdiane a partire dai versi «Che far degg'io?...gior», su cui il giovane si abbandona a una “danza” sfrenata, sfogando i propri impulsi, in un “vortice” di gioia incontenibile per essersi liberato di parte del nucleo familiare. Il brano verdiano, tutt'altro che elemento esornativo, al pari di una «forza d'urto»⁵³⁸ fa esplodere la messa in scena e contemporaneamente scandisce e detta i tempi del montaggio, di cui Silvano Agosti serba una vivida memoria:

ricordo benissimo il tempo che ho messo a montarlo: quaranta giorni a montare il film, un mese a montare l'ultima scena! Il protagonista “muore di montaggio”. Non era previsto in sceneggiatura, ma è stato il film stesso a determinare questa fine⁵³⁹.

Anche i movimenti della macchina da presa sembrano seguire la linea vocale del soprano, mentre i versi di Piave fanno da perturbante controcanto, tracciando un primo profilo di morte: *di voluttà perir*. Ale è inarrestabile: canta, mima con i gesti l'aria verdiana, alterna momenti di stasi a violenti scatti scomposti (*il gesto-espressione* ricordato da Costa), il tutto mentre Giulia rimane immobile nel proprio letto.

Se in un primo momento musica e immagini procedono in accordo esaltando l'euforia allucinata del protagonista, ecco che un sincrono sull'*Allegro Follie! Follie!* in

⁵³⁷ M. BELLOCCHIO, *I pugni in tasca*, cit., p. 12.

⁵³⁸ Prendiamo a prestito questa felice espressione da Mario Soldati, il quale benché apprezzasse il film di Bellocchio non ne amava particolarmente il finale: «quali sono gli antecedenti stilistici di Bellocchio? Tutto il cinema italiano del dopoguerra, naturalmente. E Clouzot [...] E Bernardo Bertolucci di *Prima della rivoluzione*: senza il cui confronto ed esempio Bellocchio, forse, non avrebbe osato, o non avrebbe osato così presto. Perfino la musica di Verdi ha, nel film di Bellocchio, con la *Traviata*, una funzione analoga a quella che ha col *Macbeth*, nel film di Bertolucci. Ma (sebbene si tratti della meno felice di tutte le scene de *I pugni*) per Bellocchio Verdi è una forza d'urto, per Bertolucci un'allusione sapiente e delicata». La recensione al film, originariamente apparsa sulle colonne de «Il Giorno», 28 dicembre 1965, è ora riportata in A. COSTA, *I pugni in tasca*, cit., p. 141.

⁵³⁹ F. FALDINI, G. FOFI, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960 – 1969*, cit., p. 233.

corrispondenza di un primissimo piano del volto di Ale sfigurato dalla sofferenza sparglia la sequenza: il giovane, nel momento di massima estasi è colto da un attacco acuto di epilessia, si contorce a terra tra gli “spasmi del dolore”, invoca l’aiuto della sorella che dapprima si scuote preoccupata, ma subito torna sotto le coperte, fingendo distaccata indifferenza. Frattanto la cabaletta continua a risuonare imperterrita dal grammofono (la distaccata ironia), producendo, sia attraverso il significato veicolato dai versi⁵⁴⁰, sia mediante i virtuosismi vocali, un evidente scarto antifrastico con le immagini di Ale agonizzante: la vitalità dell’eroina verdiana – sebbene, lo sappiamo, adombrata da esiziali screziature –, cede il passo, «fra l’ironico e il metaforico»⁵⁴¹, alla morte del protagonista, che non solo avviene in montaggio, come già ricordato da Agosti, ma anche in musica. Questa, alterando i piani percettivi, scivola dal livello interno a quello esterno, allorquando l’acuto del soprano sul *si^b* viene prolungato in modo innaturale con un’alterazione elettronica, divenendo uno “squillo mortifero”; l’irrisolutezza della frase musicale priva di una sua naturale risoluzione, unita all’esacerbante perdurare della nota sul fermo immagine del corpo del giovane a terra, non sono altro che il correlativo oggettivo del sopraggiunto *rigor mortis* del giovane, nell’ennesimo raggelante gioco tra gli opposti, nella fattispecie stasi-movimento.

Lasciamo la parola allo stesso Marco Bellocchio:

ne *I pugni in tasca* c’è una dimensione tragica e al tempo stesso patetica. Sono due aggettivi contrastanti, ma e così: il protagonista si esalta sul canto di *Traviata* ed è al massimo del suo trionfo e subito dopo crolla su se stesso morendo ed è in quel momento sconvolgentemente patetico, proprio perché è il crollo, la fine di un mondo piccolo borghese in cui siamo nati, ci siamo formati, la fine del mondo del melodramma⁵⁴².

Calabretto ha perfettamente ragione quando scorge un uso antimelodrammatico di *La traviata*:

il melodramma [...] contribuisce a sottolineare il distacco, e questa è sicuramente una novità della poetica cinematografica del regista che, in definitiva, utilizza questa musica “antimelodrammaticamente”⁵⁴³.

⁵⁴⁰ «Sempre libera degg’io / Folleggiar di gioia in gioia, / Vo’ che scorra il viver mio / pei sentieri del piacer. / Nasca il giorno, o il giorno muoia, / Sempre lieta ne’ ritrovi / A dilette sempre nuovi / Dee volar il mio pensier».

⁵⁴¹ S. BERNARDI, *Marco Bellocchio*, cit., p. 42.

⁵⁴² Dichiarazione tratta da M. ANDREETTI, *Violetta violata: Visconti, Pasolini, Bellocchio*, cit., p. 92.

⁵⁴³ R. CALABRETTO, *Un percorso in costante evoluzione: la musica nel cinema di Marco Bellocchio*, cit., p. 105.

Ci permettiamo una piccola chiosa, a margine: certo Bellocchio sfida apertamente la tradizione ottocentesca rovesciandola, ne rifiuta i canoni, tuttavia egli, forse suo malgrado o forse inconsciamente, sembra accostarsi al teatro musicale dei primi decenni del Novecento, laddove il bel canto si tramuta in urlo e nello *Sprechgesang* di bergiana memoria, che lascia riaffiorare l'illuminante intuizione pasoliniana del Bellocchio espressionista. Forse è semplicemente una suggestione, ma certi passaggi del film d'esordio del regista, e il finale è chiaramente uno di questi, fatte le debite distinzioni del caso e non volendo evidentemente istituire delle ipotetiche linee di continuità e filiazione, non sembrano poi così distanti dal *Wozzeck*.

La carica espressionista de *I pugni in tasca* verrà accantonata per lasciar spazio a una messa in scena meno spigolosa e più "addomesticata e lucida" nel successivo *La Cina è vicina*, film costellato di riferimenti al teatro d'opera ottocentesco e, più in generale, alla cultura del diciannovesimo secolo, a più riprese sbeffeggiata e irrisa. È lo stesso Bellocchio, in una conversazione con Tommaso Chiaretti, a evidenziare tale discontinuità narrativa e stilistica rispetto alla pellicola precedente:

lo stile è ad incastro. Il film è nato un po' come uno schema geometrico, a linee parallele. I veri protagonisti sono quattro, due uomini e due donne. Tutto il film si muove su due piani paralleli: mentre in un luogo avviene un'azione, contemporaneamente ne avviene un'altra in un altro luogo. Non si è voluto, nella maggioranza dei casi, fare un certo tipo di ricerca interna all'inquadratura, ai piani, ma soprattutto nei rapporti tra un ambiente e l'altro della stessa sequenza⁵⁴⁴.

Piani paralleli, dunque, come già si evince dalla trama del film: il conte Vittorio Gordini, professore, accetta la proposta di candidarsi alle elezioni comunali di Imola per ricoprire la carica di Assessore alla Pubblica Istruzione per il Partito Socialista Unificato, sottraendo il posto che era stato promesso a Carlo, la cui fidanzata Giovanna lavora come segretaria proprio nella casa di Vittorio. Con la scusa di dover affiancare l'inesperto nobile nella campagna elettorale, Carlo entra nell'abitazione di Vittorio e si "innamora" della di lei sorella, Elena, non esitando a tessere un piano "diabolico": far sì che ella rimanga incinta per poi costringerla a sposarlo. Giovanna, scoperta la macchinazione, non esiterà, con buona pace dei sentimenti, a metter in atto una

⁵⁴⁴ M. BELLOCCHIO, *La Cina è vicina*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli Editore, pp. 36-7.

medesima strategia: rimanere a sua volta incinta di Vittorio! E così, nonostante le resistenze di Elena e i suoi vani tentativi di abortire, i due fratelli dovranno rassegnarsi al matrimonio; il film si conclude con irresistibile sarcasmo su alcune inquadrature di Giovanna ed Elena mentre stanno compiendo degli esercizi ginnici in preparazione al parto, secondo i dettami del libro “*Sarò madre*”!

In tutto ciò aleggia la figura di un terzo fratello, Camillo, un giovane marxista-leninista di formazione cattolica⁵⁴⁵ deluso dalle scelte di Vittorio, la cui rivolta non appare tanto attestarsi su un piano politico, ma sembra essere mossa da una ribellione adolescenziale contro la famiglia.

Il film, osserva Bellocchio:

describe in fondo un'operazione di rafforzamento della borghesia che si rianima rapinando al proletariato la sua migliore gioventù, corrompendo quegli elementi che del proletariato sarebbero naturalmente i capi [...] Ne *La Cina è vicina* le due classi tradizionali si affrontano ed è quella degli sfruttati a farne le spese, anche se apparentemente potrebbe sembrare il contrario⁵⁴⁶.

La situazione è quella tipica di un dramma borghese, e infatti le ascendenze teatrali della pellicola sono state a più riprese sottolineate da numerosi studiosi, tra cui Sandro Bernardi che afferma che «a Bellocchio [...] importava soprattutto sperimentare un cinema che utilizzasse codici e forme tipicamente teatrali. [...] Una teatralità [...] molto problematica»⁵⁴⁷. Dello stesso avviso è anche Marina Pellanda che non esita ad accostare la pellicola addirittura a certi canoni della Commedia dell'Arte⁵⁴⁸. E in questa temperie, il melodramma ottocentesco che ruolo svolge? Una prima risposta, di sconcertante evidenza, ci viene offerta da Tommaso Chiaretti che coglie pienamente nel segno:

per lui [Bellocchio] il melodramma è ridicolo, anzi di più, è un bene di consumo borghese, e in quanto tale gli occorre a sottolineare la impotenza, la ottusità, la tate fisica di una classe. [...] È ridicolo Donizetti, per Bellocchio, e non c'è da discutere la dichiarazione di oltraggioso gusto⁵⁴⁹.

⁵⁴⁵ Sintomatica coincidenza con la formazione di Marco Bellocchio che dichiara: «io sono passato dall'Azione Cattolica al marxismo-leninismo», in P. MALANGA (a cura di), *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, Milano, Olivares, 1998, p. 120.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 33.

⁵⁴⁷ S. BERNARDI, *Marco Bellocchio*, cit. pp. 48-9.

⁵⁴⁸ M. PELLANDA, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 19-22.

⁵⁴⁹ T. CHIARETTI, *Allegra pessimista*, in M. BELLOCCHIO, *La Cina è vicina*, cit., p. 18.

Parole che non hanno bisogno di commento e da cui traspare uno sguardo ancor più esacerbato rispetto a *I pugni in tasca*, in cui, tuttavia, gli echi mortiferi e annichilenti assumono i connotati della farsa grottesca⁵⁵⁰.

Dopo questa breve contestualizzazione vediamo ora come vengano presentati i singoli interventi operistici, che tipo di interazione intrattengano con la totalità della diegesi e, infine, in quale modo si discostino da quelli del film d'esordio. Si dirà fin da subito che, sebbene in *La Cina è vicina* le citazioni siano maggiori – numericamente e in termini di durata esecutiva –, esse d'altro canto non raggiungono mai l'intensità espressiva del finale de *I pugni in tasca*, né sembrano parimenti costituire l'intelaiatura su cui strutturare la composizione audiovisiva, fatta parzialmente eccezione per il *Macbeth* verdiano che discuteremo alla fine.

Ciò detto, la prima di queste è affidata a un'opera meno conosciuta di Gaetano Donizetti, *Il furioso all'isola Santo Domingo*, più precisamente l'aria di Cardenio *Raggio d'amor pareo*, I, 3, che si configura da principio come una scelta abbastanza inconsueta e che non trova altre occorrenze nel *corpus* da noi analizzato. Siamo alla scena 36 della sceneggiatura: Vittorio, dopo aver ufficializzato la candidatura, si reca al collegio di S. Barnaba dove studia il fratello minore Camillo, per avere un chiarimento con lui in merito alle proprie decisioni politiche, che avverrà nella stanza della musica dell'istitutore del convitto religioso, Padre Comotti; questo, terminata la propria cena frugale consumata a letto, chiede ai bambini accorsi nella sua camera di cantargli, evidentemente come ogni sera, l'aria donizettiana, accompagnati al pianoforte dallo stesso Camillo che nel frattempo sta discutendo con Vittorio. La sequenza assume fin da principio delle tinte fortemente grottesche, amplificate dai primi piani dei fanciulli e del sacerdote in preda all'estasi, che si contrappone all'esecuzione sgraziata e raccapricciante del piccolo coro di voci bianche, costantemente fuori tempo e stonatissimo.



M. Bellocchio, *La Cina è vicina*, (coro di voci bianche *Raggio d'amor pareo*)

⁵⁵⁰ Scrive Chiaretti: «la vena, le indicazioni, i risvolti narrativi, sono cioè, senza più equivoco, quelli della satira. Il grottesco che era già, non soltanto implicito, in *I pugni in tasca*, esplose qui, essendo tolto di mezzo l'unico ostacolo resistente: l'equivoco del "caso patologico"», in *Ivi*, p. 19.

Ad acuire maggiormente lo straniamento e il rovesciamento surreale concorrono, oltre allo slittamento del registro vocale rispetto all'originale per baritono, i versi intonati dai bambini, composti da Jacopo Ferretti:

Raggio d'amor pareo
Nel primo april degli anni,
ma quanto bella, rea
maestra era d'inganni.
Sul volto avea le rose,
le spine ascose in cor.
Vieni: l'antico amore
M'arde le fibre, ingrata!
Vieni, e mi svena il core,
tiranna idolatrata.
Così morrei d'amor.

La situazione è radicalmente capovolta, tanto che parlare di irrisione equivale a usare un tenero eufemismo: al personaggio operistico in preda alla follia amorosa, che, secondo la didascalia, «comparisce lentamente scendendo in vesti lacere, capelli scomposti, pallido, ecc.», si sostituisce un coro angelico che si rivolge a un esangue, e un po' patetico vegliardo, ennesimo sberleffo del regista alle gerarchie ecclesiastiche e alle istituzioni religiose viste come luoghi di potere. Il tipico procedimento antifrastico a noi già noto da *I pugni in tasca*, spogliato dai risvolti drammatici, viene qui giocato su un piano eminentemente farsesco. Frattanto, nella sala attigua, in un montaggio alternato che diverrà cifra stilistica di tutta la pellicola⁵⁵¹, si svolge l'atteso chiarimento tra i fratelli con Vittorio che dice a Camillo:

le cose in cui credete, e nelle quali in fondo, bene o male, credo anch'io, non si realizzeranno più...credere sia giusta una cosa ma non credere che sia realizzabile, vuol dire non credere neppure che sia giusta...dunque non ci credo. [...] D'accordo, non credo a quello che sto facendo, mi viene un po' da ridere, ma continuo a farlo, dunque ci credo...tutte cose vecchie stravecchie⁵⁵².

Al pari del ridicolo melodramma che funge da accompagnamento sonoro, anche il credo politico del protagonista suona falso, nonché fumoso, sottolineando ancor di più la piccineria e la meschinità del personaggio, e più in generale la decrepitezza della

⁵⁵¹ «Vengono [impiegate] numerose sequenze alternate che però – invece di conferire drammaticità e suspense – si limitano sempre a una sottolineatura ironica delle varie *azioni parallele* [...] Le sequenze alternate si risolvono quasi sempre in concomitanza, ma queste azioni parallele sono tutte (e sempre) in direzioni contrarie», S. BERNARDI, *Marco Bellocchio*, cit., p. 50.

⁵⁵² M. BELLOCCHIO, *La Cina è vicina*, Ivi, p.75.

borghesia italiana alla fine degli anni Sessanta. Da un punto di vista formale è interessante inoltre notare come questa modalità di messa in scena operistica ritorni, con tinte molto simili, anche in *Enrico IV*, tratteggiando delle linee di continuità stilistiche nella poetica espressiva bellocchiana.

Teatro musicale e borghesia dunque vanno a braccetto nella pellicola, e non a caso gli interventi operistici saranno sempre appannaggio delle classi sociali più elevate, mai dei due “proletari” – oggi si direbbe ceto medio –, come dimostra anche l’esempio successivo, in cui Vittorio intona in vasca da bagno il monologo di Filippo II all’inizio del quarto atto del *Don Carlos* (scena 50 della sceneggiatura). Egli, rientrato in casa dopo una difficile giornata di comizi in cui ha subito un’aggressione fisica, scorge la sorella e Carlo amoreggiare sul divano del soggiorno; immediatamente corre a riferire l’accaduto a Giovanna, e con l’occasione ne approfitta per tentare delle poco nobili *avances* con la ragazza, che si ritrae sdegnata dandogli del pagliaccio e costringendolo ad andarsene. Rimasta sola, la donna spia i due amanti clandestini mentre nella casa echeggia fuori campo la voce di Vittorio che canta i celebri versi *Dormirò sol nel manto mio regal*⁵⁵³. A dispetto degli eventi, la situazione scivola nel ridicolo più plateale, allorché la macchina da presa si sofferma sull’uomo che, insaponandosi, seguita a berciare l’aria del basso verdiano; non c’è traccia alcuna del tormento, della tragicità dello scontro tra potere, legge e affetti, e della solitudine del sovrano spagnolo⁵⁵⁴, “assorto in profonda meditazione” alle prime luci del giorno dopo una notte insonne nel proprio Gabinetto; al contrario, vi è soltanto la dozzinale volgarità del personaggio, che in fondo non capisce nulla di quanto stia accadendo attorno a lui, o più semplicemente non se ne cura affatto. Anche la struggente *Ella giammai m’amò* sussurrata da Filippo II in chiusura dell’aria che lo fa ripiombare nelle sue più cupe ossessioni, nella bocca del protagonista viene svilita e abbassata a uno “stolido versetto” da canticchiare in bagno sovrappensiero, senza riuscire ad afferrare la tensione etica e il *pathos* racchiusi nelle note verdiane. L’esempio appena proposto ci pare possa chiarire, senza bisogno di ulteriori commenti, quanto espresso da Chiaretti, secondo cui il melodramma per

⁵⁵³ «Dormirò sol nel manto mio regal / Quando la mia giornata è giunta a sera; / Dormirò sol sotto la vòlta nera / Là, nell’avello dell’Escorial».

⁵⁵⁴ Come scrive Massimo Mila: «in questo monologo di Filippo II giunge a perfezione definitiva uno dei soggetti verdiani tipici, quello che potremmo chiamare la solitudine dei potenti. Filippo II è il più grande d’un lungo lignaggio di bassi verdiani, che ha per capostipite il vecchio Foscari, se non lo stesso Nabucco, e l’altro maggiore esemplare in Simon Boccanegra e nel Fiesco: tristi e solenni vegliardi cui il potere ha inaridito le sorgenti dell’umanità. Come il Saul di Alfieri [...] anche Filippo II esce irresistibilmente dall’unilateralità manichea del teatro di burattini, dalla meccanica rettilinea del melodramma convenzionale. In lui c’è di tutto, assolutamente di tutto», M. MILA, *Verdi*, cit., p. 570.

Bellocchio è la tabe fisica di una classe sociale; posizione, del resto, non così nuova negli anni Sessanta e condivisa da molti registi, come si è avuto modo di mostrare a partire dalla filmografia di Pier Paolo Pasolini *in primis*, ma anche, sebbene in forma edulcorata e meno corrosiva, di Salce e Maselli.

In *La Cina è vicina* vi è tuttavia un ennesimo richiamo ad alcune pagine di Giuseppe Verdi, che merita di essere analizzato, perché da una parte si pone in discontinuità dal punto di vista formale con quanto visto sin qui – non sembra infatti essere pervaso da connotazioni grottesche –, e dall'altra compartecipa a istituire il meccanismo di azioni parallele su cui si regge il film. Si tratta della sequenza della recita di *Macbeth* (scena 82) a cui assistono Vittorio e Elena dal loro palco privato, giacché la posizione sociale che occupano li “obbliga” pur sempre a tali presenze mondane, nonostante l'indifferenza rimarcata dalla battuta della donna sulle primissime battute del *Preludio*: “ne ho già le scatole piene”⁵⁵⁵. Dopo alcune panoramiche sull'interno del teatro la macchina da presa si accosta ai corpi dei personaggi, isolandoli da tutto il contesto e anche dalla musica, che diviene un mero sottofondo: praticamente inutile; Elena è preoccupata, si avvicina a Vittorio e gli confessa di aspettare un figlio da Carlo, attivando forse – secondo la nota formula di Compagnon che la citazione è potenzialmente aperta alla successione infinita degli interpretanti – una correlazione con il sinistro vaticinio «O Macbetto! Macbetto! Macbetto! / Esser puoi sanguinario, feroce: / Nessun nato di donna ti nuoce», III, 2, che sembra prefigurare quanto accadrà nella seconda parte del film⁵⁵⁶. Il dialogo, a dispetto delle rimostranze di qualche spettatore che cerca di zittirli, prosegue facendo emergere tutta la mediocrità di Vittorio che non riesce a prendere posizione, anzi, scarica la responsabilità su altri. Nel frattempo (scena 83 e 84), e qui veniamo alle famose azioni parallele, all'interno della villa nobile Carlo e Giovanna stanno pianificando lo stratagemma ai danni dei due fratelli. Il contrasto è pertanto assai evidente: da una parte vi è il teatro, luogo in cui si consuma un rito vuoto e sclerotizzato che non ha alcun tipo di interazione con il mondo esterno, ed anzi condanna i partecipanti all'inerzia e all'inazione; dall'altra invece, fuori dallo spazio della finzione, un mondo in cui si tessono le strategie e si prendono le reali decisioni che si ripercuoteranno sulle esistenze dei singoli. La porzione narrativa si

⁵⁵⁵ La risposta di Vittorio è un concentrato di snobismo elitario e bieco opportunismo: «perché poi non diamo il palco in affitto?...la città è piena di cafoni che non desidererebbero altro e almeno tireremmo fuori qualcosa», M. BELLOCCHIO, *La Cina è vicina*, cit., p. 105.

⁵⁵⁶ Ci pare che la sequenza in questione sia l'unica eccezione, che non invalida la regola, alla giusta lettura di Chiaretti: «egli [Bellocchio] abbonda in citazioni: ma non tende a che esse siano significanti per via di metafora», in T. CHIARETTI, *Allegro pessimista*, cit., p. 18.

conclude alla scena 85 della sceneggiatura, così come era iniziata, ovvero all'interno del teatro, sul finale dell'opera verdiana; ora la macchina da presa si concentra su quanto sta avvenendo sul palcoscenico con il movimento trionfale delle grandi masse corali, e i versi di vittoria che commentano ironicamente la vicenda, mentre Vittorio è accartocciato e impotente sulla propria sedia: «Dov'è l'usurpator? / D'un soffio il fulminò / Il dio della vittoria» (IV, 10): l'usurpatore, sogghigna la voce sarcastica del narratore tra le parole dei soldati inglesi, in realtà è ben saldo "sul trono della casa" di Vittorio e continuerà a rimanervi ancora a lungo.

Se per *I pugni in tasca* si era parlato di un uso del melodramma in un'accezione antiviscontiana, *La Cina è vicina* accentua ulteriormente questa visione antitetica: Bellocchio infatti, diversamente da quanto accadrà da *La balia* in poi, sembra suggerire, certo non senza un tocco didascalico, che tra vita e scena non ci sia continuità alcuna, né tantomeno specularità; anzi, tutto ciò che accade nei "luoghi sacri della borghesia" reca in sé qualcosa di putrescente e muffito. È vero che la lunga sequenza del *Macbeth* segna un punto di svolta nella narrazione (e qui siamo in pieno clima viscontiano), ma è altresì indubitabile che il cambiamento avviene all'esterno del luogo della recita, la quale, al più, può fornire un semplice commento ironico a quanto sta accadendo.

Il percorso di trasfigurazione grottesca del melodramma troverà un suo pieno compimento e un punto di non ritorno nella pellicola successiva⁵⁵⁷, *Nel nome del padre*, precisamente nel momento della recita all'interno del collegio, vero punto chiave del film: «una rappresentazione altamente simbolica che serve ad autoesorcizzare le proprie paure e a esplicitare le proprie pulsioni»⁵⁵⁸. Secondo Goffredo Fofi tale rappresentazione apre a una duplice prospettiva di lettura:

quella dell'aggressione, dello choc, dell'uso della paura contro le impalcature e le fondamenta di paura su cui si regge il sistema, caricando all'estremo le atmosfere [...] e quella della demifisticazione liberatrice, del ridicolo e del grottesco comico che libera dalle paure perché vanifica e allontana i fantasmi⁵⁵⁹.

⁵⁵⁷ Goffredo Fofi aveva acutamente osservato: «*Nel nome del padre* è, a parere nostro, più un film di chiusura con un'esperienza precedente che non di reale apertura sulle strade possibili; ma quale forza (se non ancora sicurezza) nel distacco!», G. FOFI, *Il dottor Mabuse contro l'onorevole Fanfani*, in M. BELLOCCHIO, *Nel nome del padre*, Bologna, Cappelli editore, 1971, p. 20.

⁵⁵⁸ B. DI MARINO, *Nel nome del padre*, in A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit., p. 149.

⁵⁵⁹ G. FOFI, *Il dottor Mabuse contro l'onorevole Fanfani*, cit., p. 20.

Alcuni tratti che già si erano evidenziati in *La Cina è vicina*, quali lo slittamento dei registri vocali, vengono portati all'asperazione, come ben dimostra il *Credo in un Dio crudel* di Jago da *Otello*, II, 2, intonato in falsetto dal giovane Pier Maria, vestito al pari di un paggetto reale con tanto di bionda parrucca settecentesca, mentre un finto sacerdote, brandendo un crocifisso, recita giaculatorie che non hanno alcun effetto di redenzione sul bambino indemoniato, che anzi esploderà in una risata satanica al termine dell'esibizione canora.

I versi di Boito⁵⁶⁰, unitamente alle infernali forzature timbriche della voce che alterna suoni gutturali a stridii acutissimi, concorrono a istituire quella dialettica tra aggressione e demifistificazione ben descritta da Fofi. Gli spettatori, la gran parte di loro sono bambini, rimango pietrificati e impauriti, mentre la recita continua con un collage di citazioni tratte dalla cultura letteraria e musicale europea (l'Innominato di manzoniana memoria, il mito di Faust, Dante: *pape satan aleppe*), fino alla sacrilega apparizione di Dio Padre che, come il Commendatore del *Don Giovanni*, intima, sulle note mozartiane, a Faustolo/Angelo Transuenti di pentirsi; la scena ricalca pedissequamente il finale del *dramma giocoso*, II, 15, riprendendo le parole dei versi composti da Da Ponte per il dialogo tra il personaggio eponimo e il redivivo genitore di Donn'Anna⁵⁶¹, a cui viene omesso soltanto il distico del Coro di voci dal sottosuolo «Tutto a tue colpe è poco. / Vieni: c'è un mal peggior».



M. Bellochio, *Nel nome del padre* (*Otello*, *Credo in un Dio crudel* e *Don Giovanni* II, 15)

Anche a fronte delle immagini riportate si delinea dunque una vera e propria forma di messa in scena grottesca che si avvale di alcuni caratteri ben evidenziati da Cristina

⁵⁶⁰ Si riportano solamente i versi che compaiono nel film, e che differiscono da quelli trascritti in sceneggiatura: «Credo in un Dio crudel che m'ha creato / simile a sé, e che nell'ira io nomo. / Dalla viltà d'un germe o d'un atomo / vile son nato. / Son scellerato / Perché son uomo / E sento il fango originario in me / Sì! quest'è la mia fè! / Credo con fermo cuor, siccome crede / la vedovella al tempio, / Che il mal ch'io penso che da me procede».

⁵⁶¹ COMMENDATORE: Pèntiti, cangia vita: / È l'ultimo momento! DON GIOVANNI: No no, ch'io non mi pento, / Vanne lontan da me! C.: Pèntiti scellerato! D.G: No, vecchio infatuato! C.: Pèntiti. D.G.: No. C. e LEPORELLO: Sì. D.G.: No C.: Ah tempo più non v'è. D.G.: Da qual tremore insolito... / Sento assalir gli spiriti... / Donde escono quei vortici / Di fuoco pien d'orror. / Chi l'anima mi lacera! / chi m'agita le viscere! / Che strazio, oimè, che smania! / Che inferno! che terror.

Grazioli nel suo studio sul teatro novecentesco, come «le dimensioni sovraumane, l'esagerazione, l'alogicità, la mancanza di una narrazione lineare a favore della paratassi o della simultaneità, la composizione a mosaico che spesso si serve di citazioni e di riferimenti ad altri autori giocando su battute polisense, l'ambivalenza, la strategia del rovesciamento»⁵⁶².

La violenta iconoclastia del “primo” Bellocchio raggiunge quindi in questa sequenza – e più in generale in tutto il film giocato sui continui eccessi recitativi⁵⁶³ – il suo apice, sgretolando i simboli e miti della vituperata cultura borghese italiana, primo fra tutti l'amato/odiato padre Giuseppe Verdi: difficile immaginare uno spingersi oltre, se non correndo il rischio di ripetersi, divenendo epigoni di se stessi; e infatti il regista non ricorrerà più al teatro musicale per moltissimi anni, un lungo silenzio che, eccezion fatta per una brevissima apparizione in *Enrico IV*, corrisponderà a un radicale mutamento del proprio punto di vista e a un ripensamento complessivo delle scelte espressive registiche.

⁵⁶² C. GRAZIOLI, *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999, p. 24.

⁵⁶³ «Sotto il filtro della metafora», scrive Alberto Scandola, «l'attore è chiamato a una mimica sovraccarica, fatta di smorfie e di risate che coinvolgono tutti i muscoli del volto, dandosi però sempre come superficie bidimensionale (i campi/controcampi durante le lezioni), quasi mai infranta dai movimenti di macchina. [...] Il gusto per la deformazione parodica è evidente anche nella breve apparizione di Laura Betti», A. SCANDOLA, «*Stare sul corpo*»: la visione dell'attore, in A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit., p. 96.

4.2 Da *La balia* a *Il regista di matrimoni*: costruzione di nuove forme

La balia, insieme al precedente *Il principe di Homburg* [1997], rappresenta un vero snodo nella filmografia di Marco Bellocchio, sotto molteplici punti di vista, non ultimo quello legato ai rapporti tra il teatro d'opera e il cinema; le differenze con quanto evidenziato nel paragrafo precedente si fanno evidentissime, non solo perché vengono abbandonati i toni “violenti” e sarcastici, ma soprattutto per le rinnovate forme della messa in scena della citazione melodrammatica che interagiscono, ora sotterraneamente, ora scopertamente, con la costruzione audiovisiva. Inoltre, da questo momento in poi i riferimenti al teatro musicale si intensificheranno sempre più, aprendosi a “nuovi compositori” (Puccini e Leoncavallo su tutti), tanto da divenire un punto fisso di gran parte della produzione artistica del regista, serpeggiando in quasi tutti i suoi film a venire (mancano all'appello gli ultimi *Bella addormentata* e *Sangue del mio sangue*; quanto a *Fai bei sogni*, il film di prossima uscita, ci fidiamo delle parole del regista, che, nella già citata intervista rilasciata a Giuseppina Manin, dichiara di non aver usato il repertorio lirico⁵⁶⁴).

Che la prospettiva bellocchiana avesse preso delle direttrici differenti rispetto a quella degli anni Sessanta e Settanta è ben chiarito, tra gli altri, anche da Sandro Bernardi, che a proposito de *La balia* parla di una nuova centralità delle figure paterne, totalmente assenti nelle prime pellicole:

Mori [il protagonista maschile di *La balia*] è [...] un borghese, uno della categoria dei padri, su cui Bellocchio ha cominciato a riflettere nella seconda parte della sua opera cinematografica, mostrando di voler ripensare tutta la violenza dei suoi primi “pugni in tasca”. Se le figure paterne mancavano sempre nei suoi primi film, tanto da suggerire l'immagine di una società senza padri, qui invece Bellocchio ci offre uno dei ritratti più seri e profondi della figura paterna, che ricorda un poco quella del Grande Elettore ne *Il principe di Homburg*⁵⁶⁵.

Veniamo dunque al film in questione – tratto dall'omonima novella pirandelliana debitamente rivista in fase di sceneggiatura⁵⁶⁶ – riportandolo nell'orizzonte più consono

⁵⁶⁴ Alla domanda dell'intervistatrice se nel commento sonoro del nuovo film ci sarà l'opera, Bellocchio risponde: «Stavolta no. La storia, tratta dal libro di Massimo Gramellini, si svolge negli anni Settanta. La colonna sonora si rifà a quell'epoca. Le canzoni sono quelle di Raffaella Carrà», in G. MANIN, *Voci da film*, cit., p. 29.

⁵⁶⁵ S. BERNARDI, *La balia*, in A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit., p. 210.

⁵⁶⁶ «La storia della sceneggiatura è la storia di un progressivo tradimento della novella per arricchire il più possibile e dinamizzare rispetto al presente la materia umana che nel testo di Pirandello esisteva solo in

alla nostra ricognizione, ovvero i tre momenti in cui si “sentono” – e le virgolette sono d’obbligo come si avrà modo di specificare – dei frammenti tratti da *La bohème*, *Madama Butterfly* e *Pagliacci*. Il primo di questi echeggia nella sezione iniziale della pellicola, poco dopo il doloroso parto di Vittoria, la moglie del dottor Ennio Mori, psichiatra e non avvocato come vorrebbe la novella. L’uomo si trova nel giardino della clinica insieme al suo assistente, e fuori campo si ode un’esilissima voce che intona i dolcissimi e strazianti versi di Mimì nella quarta scena del quarto atto di *La Bohème*, allorché Rodolfo rimane solo al suo capezzale:

Sono andati? Fingevo di dormire
perché volli con te sola restare.
Ho tante cose che ti voglio dire,
o una sola, ma grande come il mare [...]

Dal punto di vista stilistico si tratta di un’assoluta novità, non solo nella filmografia di Bellocchio, ma nell’intero panorama cinematografico italiano, dove nessuno si era mai spinto a confondere, almeno per quanto concerne il melodramma, i piani sonori; anzi, una delle caratteristiche precipue della citazione operistica, come si è avuto modo di riscontrare più volte, è la sua estrema chiarezza e la sua immediata riconoscibilità, in quanto corpo estraneo che produce uno scarto nel testo. Insomma, il teatro musicale, quando c’è, va esibito (spesso senza pudore); per il regista piacentino, al contrario, non è più così: ora infatti non è possibile stabilire con certezza la fonte sonora che fluttua indistintamente nel fuori campo per giunta sfocato, in cui si intravedono alcune pazienti che felinamente (proprio come Ale de *I pugni in tasca*) si lasciano cadere dagli alberi del parco; tale aspetto, ovviamente, problematizza non poco la sequenza in quanto non fornisce dei chiari orientamenti di lettura: altresì detto, circonfonde di vaghezza il segmento narrativo e non dà punti d’appoggio allo spettatore, che rimane spiazzato. Oltre a ciò, ad un primo e distratto ascolto questo lacerto sfugge alla comprensione,

termini di scontro primario tra la madre naturale e la balia. Il nucleo drammaturgico che mi interessava era questo, ma sentivo che non poteva bastare. Il testo di Pirandello ha un architettura rigida, fantastico-veristica, nella quale vince un certo tipo di meschinità, di mediocrità, di viltà, tanto che la povera balia finisce a fare la prostituta e suo figlio muore, *secondo le regole di uno schema quasi zoliano che io non potevo accettare*. Dopo una partenza abbastanza fedele, c’è stato dunque un allontanamento inesorabile attraverso una serie di innesti narrativi che si sono succeduti organizzandosi abbastanza spontaneamente per rapporti simmetrici tra i personaggi, alcuni completamenti inventati», M. BELLOCCHIO, D. CESTELLI, *La balia*, Roma, Gremese Editore, 1999, p. 13 (corsivi miei).

quasi fosse una indistinta eco lontana⁵⁶⁷; eppure esso è ben presente, tanto più che principia a risuonare in un momento di silenzio.

Al di là dell'aspetto formale, che senso ha dunque tutto ciò? Perché questo cambio di rotta dopo gli "eccessi" delle prime pellicole ed anche di *Enrico IV*? Le risposte a nostro avviso sono molteplici, ma tutte sottese a un unico comune denominatore, che trova la propria radice nelle sfumate zone liminari tanto care al regista tra la realtà e la fantasia⁵⁶⁸; l'uso del teatro d'opera quindi, attestandosi nel fuori campo, sembra partecipare totalmente alla messa in scena complessiva del film con le sue ambiguità e i suoi non detti, divenendo una sorta di voce remota che riemerge dall'oscurità dell'inconscio e per tale ragione non può essere né chiara, né tantomeno può farsi udire distintamente. Ciò ha un effetto ancora più perturbante dal momento in cui, con ogni probabilità, il canto proviene da una delle pazienti della clinica (anche se non si saprà mai quale) come se Bellocchio, attraverso la voluta confusione dei piani, volesse sottolineare il tenue crinale che separa la follia dalla ragione, fino a renderlo pressoché indistinguibile. Fedele ai propri propositi di sottrarre ogni aspetto di naturalismo dalla novella pirandelliana, il regista opera anche sul sonoro un lavoro di progressivo slittamento dal referente concreto e reale – effettivamente qualcuno, da qualche parte, intona quei pochi versi – in qualcosa di indeterminato che pertiene alla sfera onirica. Siamo perfettamente consapevoli che concentrare l'attenzione su pochissimi secondi in un film così complesso e ricco di suggestioni possa apparire riduttivo, eppure riteniamo che anche in questi piccoli particolari si annidi il profondo cambiamento nella poetica bellocchiana che, lo vedremo, avrà delle importanti ripercussioni in *Vincere*.

Nel capitolo dedicato all'esposizione e all'analisi delle forme operistiche ci siamo più volte serviti degli studi narratologici di Gaudreault per mettere in luce come, negli esempi più felici, la citazione operistica possa moltiplicare i narratori all'interno del testo filmico, laddove l'istanza che abbiamo definito *narratore fondamentale* si discosta, facendosi da parte, per lasciare momentaneamente la propria voce a un *narratore delegato*, che sin qui è sempre apparso abbastanza evidente e identificabile; in *La balia*, invece, il gioco si fa più sottile e raffinato, tanto da costringere a procedere a tentoni nel buio, senza alcun tipo di certezza prestabilita, poiché chi prende la parola, qui, è infine una forza inconscia e irrazionale, una scheggia impazzita che interroga i personaggi sulla scena, in particolar modo il dottor Mori. E in che modo? Proviamo a

⁵⁶⁷ Ne è una riprova il fatto che non si trovi traccia di ciò nella letteratura critica sul regista.

⁵⁶⁸ Si veda come i due piani siano costantemente intrecciati in *Salto nel vuoto* [1980], o la battuta finale di *Il principe di Homburg*: «è un sogno? Certo che è un sogno, che altro?».

rispondere a tale quesito a partire dalla sequenza precedente: Vittoria ha appena partorito con estrema sofferenza e si trova nel proprio letto, rifiutando di farsi avvicinare dal marito che è chiaramente preoccupato per lei e per il suo turbamento interiore a cui lui non riesce a dare risposta: ella infatti soffoca il pianto in esplosioni di risa isteriche. Il brano pucciniano, con i desideri di Mimì di stare da sola con il proprio amato per potergli dire un'ultima volta quanto lo ama («Ho tante cose che ti voglio dire / o una sola, ma grande come il mare, / come il mare profonda ed infinita. / Sei il mio amore e tutta la mia vita»), stride con il comportamento della donna, che al contrario si ritrae dal compagno isolandosi nella propria disperazione. A differenza di altri casi che si sono esaminati, in *La balia* non si tratta di istituire delle concordanze o delle discordanze drammaturgiche con l'opera di partenza, quanto rimarcare il fatto che il canto fuori campo, interpellando gli anfratti reconditi e irrisolti del dottor Mori, lascia filtrare un reale difficile da interpretare anche per l'uomo di scienza messo di fronte alla limitatezza del proprio sapere⁵⁶⁹; tale difficoltà di leggere la realtà verrà in seguito amplificata dall'incontro con la balia, la quale lo costringerà a guardare il mondo sotto delle angolazioni differenti rispetto al suo positivismo di stampo lombrosiano. Il melodramma di Puccini, che in apparenza potrebbe esser scambiato per un incomprensibile delirio lirico di una “folle”, è pertanto di estrema importanza per il prosieguo del film, poiché rappresenta uno dei primi incontri del protagonista con il suo lato magmatico e oscuro, che lo fa vacillare, mettendolo in discussione.

La stessa modalità di messa in scena verrà usata anche nel bellissimo finale della pellicola in cui si sente per pochissimi secondi la melodia senza testo di *Un bel dì, vedremo*, *Madama Butterfly*, II, allorquando il medico, di notte all'interno della camerata della clinica, sta scrivendo la lettera immaginandosi di essere la balia che risponde al proprio marito, filtrando la propria sensibilità con quella trasmessole dalla donna, di cui riporta alcuni pensieri che gli erano stati riferiti durante un dialogo («io non voglio restare sempre uguale»).

Accanto a queste presenze enigmatiche e nascoste, il teatro d'opera si presenta anche in modo più evidente, sottoforma di canto di un personaggio in scena; per la precisione è lo stesso dottor Mori a intonare *Recitar!...mentre preso dal delirio*, *Pagliacci*, I, 4 tenendo tra le braccia il proprio figlioletto. È questo il primo momento in

⁵⁶⁹ Scrive Sandro Bernardi: «quella che Bellocchio ci racconta è quindi anche la storia di una scienza e di un sistema sociale, la famiglia, che aspirano a strutturare il mondo e la vita dentro un sistema chiuso e unitario, ma che devono ritrarsi davanti all'infinita varietà del molteplice», S. BERNARDI, *La balia*, in A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit., p. 213.

cui Bellocchio ricorre all'opera di Ruggero Leoncavallo, che diverrà un punto di riferimento imprescindibile nella sua produzione artistica a venire, segnando un'affinità elettiva con il melodramma del compositore campano. La citazione in questione conclude la sequenza del dialogo tra il dottore e la balia a circa due terzi del film quando l'uomo entra nella stanza del figlio e trova la ragazza intenta a studiare; egli le dice: «voi sapete parlare Annina. Vi esprimete con affetto, sapete amare. Non avreste neanche bisogno di imparare a scrivere», al che lei gli risponde che deve farlo perché non vuole rimanere sempre uguale, ha bisogno del cambiamento: della vita. Nel frattempo il fantolino si è risvegliato e la balia lo mette tra le braccia del padre, invitandolo a cantare qualcosa per farlo nuovamente addormentare; ecco dunque che l'uomo, fugate le iniziali titubanze, sussurra i versi di *Pagliacci* al piccolo, in una ninnananna alquanto inconsueta che lascia trapelare una profonda differenza con quella cantata dalla ragazza in un segmento precedente del film. Ella infatti, in un'inquadratura altamente evocativa e dai tratti squisitamente fantastici in cui la gibigiana si dondolava sulle pareti della stanza, per tranquillizzare il neonato durante un violento temporale gli aveva cantato, stringendolo al petto, una canzone popolare il cui ritornello, continuamente ripetuto, si soffermava sulle parole «ridi amore mio, ridi»; nel suo saggio sulla recitazione degli attori nel cinema di Bellocchio, Alberto Scandola nota giustamente lo scarto timbrico vocale tra le protagoniste femminili della vicenda:

a partire da *La balia* Bellocchio recupererà il piacere della *mimesis*, lavorando sulle qualità vocali e gestuali dei suoi interpreti in senso narrativo e simbolico, ancora per disegnare antinomie: si pensi al diverso impatto sonoro (in presa diretta) della voce di Valeria Bruni Tedeschi, gracile e stridula, rispetto a quella di Maya Sansa, calda, oscura, e materna come il suo seno⁵⁷⁰.

Si potrebbe aggiungere che tale discontinuità, di certo meno evidente e confinata al solo canto, si instaura anche tra la balia e lo psichiatra su più livelli, il primo dei quali fa risaltare ancora una volta le differenze sociali tra i due, laddove la donna intona un motivetto popolare, mentre l'uomo non può che richiamarsi a un esempio "alto", ancorché estremamente noto, considerando l'enorme successo di pubblico riscosso da *Pagliacci* già dalle prime rappresentazioni (l'opera fu eseguita per la prima volta il 21 maggio 1892 a Milano, il film è ambientato nel 1903). Ma questo non è che l'involucro esteriore, che ne racchiude altri, in particolar modo la diversa apertura verso gli affetti

⁵⁷⁰A. SCANDOLA, «Stare sul corpo»: la visione dell'attore, in A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit., p. 105.

dei due personaggi: se la donna si esprime con il candore e la purezza di una facile linea melodica che trasmette – anche grazie alla voce calda di Maya Sansa che è al tempo stesso malinconica e venata di tocchi di giovanile ingenuità – la spontaneità dell’amore materno della ragazza capace di avvolgere tutto, l’uomo invece non riesce ad abbandonarsi a questa istintività non mediata dalla ragione e dalla cultura.

Anche la risata a cui fanno riferimento entrambe le ninne-nanne acquista dei connotati diametralmente opposti; mentre per la balia è un auspicio di felicità rivolto al piccolo, tanto che sarà lei stessa sul finale della sequenza a lasciarsi andare a un sorriso, per il medico, seppur non pronuncerà mai i versi del libretto di Leoncavallo in cui viene fatto esplicito riferimento al ridere («Ridi Pagliaccio, sul tuo amore infranto! / Ridi del duol che t’avvelena il cor!»), ha invece tutt’altro valore. Vediamo le parole di Canio intonate dal dottor Mori:

Recitar!... Mentre preso dal delirio
non so più quel che dico e quel che faccio!
Eppur... è d’uopo... sforzati!
Bah, se’ tu forse un uom? Tu se’ Pagliaccio!

A chi si sta rivolgendo il medico? A se stesso o al figlio? Siamo portati a credere che egli, al pari di Canio, stia tenendo un monologo tra sé e sé, affidando all’opera lirica la propria sconsolata visione del mondo, secondo la modalità che si è delineata nel paragrafo sulla citazione operistica sotto forma di canto in scena dei personaggi; lo psichiatra, in un momento di radicale messa in discussione dei propri valori in cui fatica a capire tutto ciò che lo circonda (dalla moglie che si è allontanata da casa, al giovane medico critico verso la professione e sempre più vicino alle istanze socialiste) si sente come il tenore di Leoncavallo, nel suo dramma scaturito dall’incommensurabilità tra il suo aspetto esteriore di attore e capocomico che lo obbliga, nonostante tutto, a salire sul palco e recitare, e la sua sostanza intima di uomo addolorato⁵⁷¹. Eppure, come recitano i versi e come sottoscrivono il dottor Mori e pure Marco Bellocchio, è “d’uopo sforzarsi”, indossare la maschera e salire sul palcoscenico come unico mezzo per poter esistere⁵⁷², annullando pertanto il confine tra la verità e la finzione. La citazione di *Pagliacci*, lontano da prendersi gioco del protagonista così come era avvenuto per Vittorio/Gluco

⁵⁷¹ Si vedano i versi conclusivi del prologo: «E voi, piuttosto che le nostre povere / gabbane d’istrioni, le nostr’anime / considerate, poiché noi siam uomini / di carne e d’ossa, e che di quest’orfano / mondo al pari di voi spiriamo l’aere!».

⁵⁷² Ciò che non farà Ida in *Vincere*.

Mari in *La Cina è vicina*, si offre, al contrario, come un momento introspettivo, per giunta slegato da funzioni diegetiche e drammaturgiche: il richiamo operistico è infatti usato al pari di una sospensione riflessiva per esprimere la voce interiore dello psichiatra, e soprattutto – e qui risiede a nostro avviso la seconda grande novità della pellicola – dà l’occasione al regista, camuffandosi dietro un doppio schermo rappresentato dal proprio personaggio e dal melodramma di Leoncavallo, di fare una sorta di personale dichiarazione poetica di intenti: il piano della realtà e quello della fantasia sono inestricabilmente avviluppati, così come la follia e la ragione: non resta che prendere atto di ciò e “vestire la giubba”, ovvero recitare e fingere.

Si compie in questo modo – e definitivamente – il rovesciamento di prospettiva rispetto al “trittico” iniziale *I pugni in tasca*, *La Cina è vicina* e *Nel nome del padre*; da ora in poi, eccezion fatta, parzialmente, per *Buongiorno, notte* [2003], il teatro d’opera viene assunto dal regista, non tanto o non solo come un mero spunto di situazioni narrative⁵⁷³, quanto piuttosto come un serbatoio immaginativo da cui germinano riflessioni di carattere estetico.

Si è accennato a *Buongiorno, notte*, pellicola in cui i richiami alla musica dei Pink Floyd – la bellissima sequenza conclusiva con le immagini di repertorio dei funerali di Aldo Moro accompagnate da *Shine on You Crazy Diamond* – si intrecciano con la partitura composta da Riccardo Giagni, che, secondo le parole dello stesso compositore:

tende a seguire [la] logica interna al film che mira a spezzare – ma con dolcezza – i confini tra dimensione onirica e riflessione più o meno realistica sulla Storia e sui suoi riverberi, sulle esistenze personali degli individui⁵⁷⁴.

Nel film vi è spazio anche per una breve citazione operistica – *apparentemente* più didascalica rispetto a quelle impiegate in *La balia* – tratta da una delle più celebri

⁵⁷³ Bellocchio stesso ha espressamente dichiarato di aver pensato al Commendatore di *Don Giovanni* per costruire e scontornare il personaggio del conte Bulla in *L’ora di religione* [2002]: «Effettivamente Bertorelli [...] avvicina molto il conte Bulla al Grande Elettore. Io avevo pensato ad una sorta di Commendatore, come nel *Don Giovanni*, ma lui in fondo ha anche un aspetto, se volete, qui, di padre buono, perché alla fine lo salva, Ernesto, dopo avergli imposto un duello», in D. TURCO, B. ROBERTI, *Il mistero del non detto, conversazione con Marco Bellocchio*, «Filmcritica», n. 526/7, giugno-luglio 2002, p. 400. Nello stesso film compariranno dei perspicui riferimenti scherzosi sotto forma di battuta dei personaggi a *Tosca* «scherza coi fanti ma lascia stare i santi», e *Aida* e *Rigoletto* nella sfida a duello lanciata dal Conte Bulla a Ernesto: «io la sfida, se non è un vigliacco, sul campo dell’onore, che è l’unica virtù per cui valga la pena vivere o...morire. L’onore di Rigoletto e di Radames»

⁵⁷⁴ Le parole del compositore sono tratte da R. CALABRETTO, *Un percorso in costante evoluzione: la musica nel cinema di Marco Bellocchio*, cit., p. 119.

pagine verdiane, manco a dirlo la *Marcia trionfale* di *Aida*. Al di là dei risvolti più evidenti, è comunque utile soffermarsi qualche istante su questa sequenza, sia per rovesciare alcuni *cliché*, sia per evidenziare determinati aspetti che si ritroveranno in “...addio del passato...” e, a qualche anno di distanza, in *Vincere*, sebbene in una veste più compiuta e articolata. Lo statista democristiano si trova rinchiuso nell'appartamento-prigione dei brigatisti, mentre questi fingono di condurre una normale vita domestica: chi cucina, chi guarda un telegiornale, chi è seduto sul divano; sullo schermo del televisore⁵⁷⁵ compare un'ennesima intervista a un illustre esponente politico che, riferendosi al rapimento e al proposito di sottoporre Moro a un processo da parte delle Br, afferma: «questa è l'intenzione delirante di questi assassini, criminali, promotori del rapimento», a cui segue una specie di mantra o preghiera, «la classe operaia deve dirigere tutto», che i quattro componenti della cellula criminale scandiscono ossessivamente; nel frattempo tutti i rumori circostanti sfumano, lasciando spazio alle tenui sonorità oniriche composte da Giagni, che concorrono a tingere la “realtà storica” di elementi fantastici. A ciò, scardinando definitivamente il flusso temporale della sequenza, subentrano «frammenti di passato non logico»⁵⁷⁶ sotto forma di immagini che ritraggono una parata sovietica, montate sulla *Marcia trionfale* verdiana, in cui si concretizzano le fantasie allucinate dei criminali.



M. Bellocchio, *Buongiorno, notte*

⁵⁷⁵ A proposito della televisione, osserva Paolo Mereghetti: «Fondamentale [...] la presenza ossessiva della televisione nell'appartamento dove è tenuto prigioniero Moro, la sua funzione di irreale finestra sul reale, capace di far entrare nel chiuso del covo brigatista i luccichii di un mondo che solitamente sembra falso ma che invece qui si trasforma e assume la funzione ambigua della “vita comune”, della “vita vera”. Per poi tornare a ribaltarsi nel suo opposto con le immagini della politica e della sua impotenza, bloccata in una fissità che è ben più che mortifera, specie nelle scene finali del funerale ufficiale ma senza salma», P. MEREGHETTI, *Buongiorno, notte*, in A. APRÀ (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, cit., p. 221.

⁵⁷⁶ La definizione è dello stesso Bellocchio che, confrontando alcune sequenze de *Il regista di matrimoni* con altri suoi film, afferma: «se devo pensare all'uso di frammenti del passato in modo non logico, allora era più presente in *Buongiorno, notte*. Penso ai funerali di Lenin, alla sua panchina vuota, a certi frammenti, poi ridimensionati, di Dziga Vertov, alle immagini della Resistenza», in M. BELLOCCHIO, *Il regista di matrimoni*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 23. Tale passato non logico che riaffiora all'improvviso è cifra peculiare dell'“ultimo” Bellocchio e si ritrova, tra gli altri, nel documentario quasi coevo “...addio del passato...”, al cui paragrafo si rimanda per un'analisi più dettagliata.

Il piano sonoro, così come quello visivo, pur nella sua istantanea riconoscibilità non è di immediata lettura, in quanto, nonostante si presenti come un intervento di livello esterno, sembra piuttosto, volendo proseguire l'interpretazione data poco sopra, una soggettiva interna dei personaggi (livello mediato), una loro distorta fantasia. Se così fosse, troverebbe una spiegazione anche il "facile" ricorso alla pagina verdiana: perché dunque Bellocchio, dopo il percorso intrapreso a partire da *La balia*, dopo aver realizzato il magistrale documentario "...addio del passato..." dovrebbe servirsi in modo così scontato ed enfatico del melodramma che si sovrappone "sfacciatamente" alle immagini? Una semplice caduta di stile? Non lo crediamo affatto, non tanto per un nostro punto di vista sicuramente viziato da parzialità, quanto alla luce del raffinato e discreto uso della musica in tutta la pellicola, che, come ci ricorda Calabretto:

viene scelta per la sua forza evocativa che, utilizzando una felicissima metafora di Pier Paolo Pasolini, riesce a "sfondare" le immagini cinematografiche, divenendo un commento che evita la tradizionale "tappezzeria sonora" alle immagini che passa inosservata, costantemente in secondo piano e di conseguenza priva di qualsiasi funzione. Un commento che non schiaccia le immagini, sovrapponendosi ad esse al punto da diventare elemento di primaria importanza, che non realizza un racconto che si sovrappone all'altro – quello cinematografico – ma che piuttosto cerca di creare una sintesi audiovisiva⁵⁷⁷.

Quel preciso momento di *Aida*, forse il più noto nella memoria dello spettatore/ascoltatore a dispetto degli ultimi due atti pervasi da un delicato e sofferto intimismo che si concludono quasi con il silenzio, è stato scelto proprio perché rappresenta un frusto e abusato luogo comune, perfetto dunque per evidenziare la stolidità esaltazione dei brigatisti; è come se Bellocchio ricorresse volutamente a un inveterato *cliché* non tanto per adeguarvisi, quanto piuttosto per smascherarlo e così facendo mostrare la banalità dei ragionamenti degli assassini, ottusamente invasati e obnubilati dall'ideologia.

Buongiorno, notte, dunque, pur confinando il teatro d'opera a questa breve apparizione di circa venti secondi che non ha diretti addentellati diegetici, e al di là delle varie interpretazioni che si possono dare al frammento, è di certo di estremo interesse in una generale prospettiva di ricerca da parte del regista, che continua a sperimentare soluzioni stilistico-formali differenti, non solo a partire dalla sovrapposizione tra realtà e fantasia – filo rosso che serpeggia nella maggior parte delle sue opere cinematografiche

⁵⁷⁷ R. CALABRETTO, *Un percorso in costante evoluzione: la musica nel cinema di Marco Bellocchio*, cit., p. 119.

– declinata sul versante della rivisitazione della storia, ma anche dall’uso del melodramma associato a immagini del passato, che creano una discontinuità temporale nel testo filmico; Bellocchio, e con lui Francesca Calvelli – la fondamentale montatrice dei suoi film, nonché “il terzo orecchio” secondo Giagni – avrà ben presente questa soluzione “embrionale” allorquando si appresterà al lavoro di moviola in *Vincere*, con la grande scena di Benito Mussolini affacciato al balcone della abitazione di Ida al principio dello scoppio della Prima guerra mondiale. Ma non aggiungiamo nulla prima del tempo debito; per ora limitiamoci a istituire questa linea di continuità, che forse, in un’ottica non conchiusa alla singola pellicola ma capace di abbracciare un intero decennio, può aiutare a gettare uno sguardo diverso sulla citazione di *Aida* nel film.

Uno dei *leitmotive* che ci hanno accompagnato in queste pagine è stato il concetto di ricerca, cambiamento, innovazione delle forme, sostenuti da una continua dialettica tra ripetizione e invenzione, la quale trova una variabile costante nella formula che, parafrasando un cortometraggio giovanile di Bellocchio, potrebbe suonare come “abbasso il realismo”. Anche *Il regista di matrimoni* partecipa a tale rinnovata vena creativa, che conduce l’artista piacentino a girare, tenendo come punto di riferimento *La balia*, quattro lungometraggi in sei anni; e ancora una volta, già a partire dall’impiego di *Cavalleria rusticana* di Mascagni⁵⁷⁸, è possibile constatare un uso del repertorio operistico volto a spiazzare le aspettative dello spettatore, confondendolo al pari delle immagini che si susseguono in tutto il corso del film. Nota Fabio Ferzetti, conversando con lo stesso Bellocchio:

in *L’ora di religione* abolisci definitivamente ogni chiara distinzione tra realtà e fantasticheria. Lo avevi già fatto in *Il principe di Homburg*, ma lì era Kleist, era il testo a dettare questa scelta, e avevi il vantaggio del film in costume. Qui invece tutto accade in modo ancora più sottile, parti da una realtà quotidiana, ancorata nel nostro presente, e pian piano, impercettibilmente, la svuoti di ogni certezza, finché non sai più se sta accadendo davvero qualcosa, se il tal personaggio esiste o se è un desiderio, una proiezione del protagonista⁵⁷⁹.

E tale svuotamento di certezza passa innanzitutto per la messa in crisi dello statuto delle immagini che, da apparentemente oggettive e “trasparenti” come quelle delle

⁵⁷⁸ È questa la prima e ultima volta che Bellocchio farà ricorso all’opera più celebre di Mascagni. Per gran parte degli spettatori tale titolo è indelebilmente associato a *Il padrino-parte III* [*The Godfather, part III*, 1990], nulla di più lontano dall’immaginario bellocchiano, che anzi, sovverte molti luoghi comuni. Per un’analisi degli interventi operistici nel film di Coppola si rimanda a M. J. CITRON, *When Opera Meets Film*, cit., pp. 43-56, in cui la studiosa si sofferma su una serie di analogie dal punto di vista drammaturgico.

⁵⁷⁹ F. FERZETTI, *In Italia comandano i morti*, in M. BELLOCCHIO, *Il regista di matrimoni*, cit., p.15.

videocamere di sorveglianza, divengono opache e prive di riferimenti, in quanto è impossibile stabilire l'identità del soggetto sorvegliante: il principe? l'enigmatica Maddalena, moglie del regista siciliano? Lo stesso regista siciliano? Domande eluse dallo stesso Bellocchio:

la microcamera ad esempio non è mai usata secondo il principio classico dell'indagine. In un giallo o in un film di suspense le immagini di questo tipo sono rigidamente al servizio del plot. Qui invece l'uso della videocamera è fatto in funzione della sua qualità visiva. Dunque sono immagini "di servizio", così come non si tratta di stabilire chi sono gli ignoti personaggi che seguono e controllano Elica, perché in fondo è lui stesso che riprende. È lui che "fa" una serie di immagini. E in questo senso fa anche un po' il film⁵⁸⁰.

Laddove, dunque, dovrebbe sussistere il massimo di chiarezza, si cela al contrario il più fitto mistero, amplificato da una visione che è molto spesso filtrata da finestre smerigliate, il cui vetro, scrive Marina Pellanda, «è insieme trasparenza e deformazione di sguardo»⁵⁸¹. E in questo progressivo sgretolarsi del dato reale, in questo scivolamento nel mondo onirico, che cosa c'entra *Cavalleria rusticana*, illustre capofila, forse malgrado il compositore stesso, dell'opera verista italiana? Sulle prime nulla, eppure Bellocchio, partendo proprio dagli aspetti che più connotano il melodramma nell'orizzonte del verismo, intesse il proprio discorso volto, non senza una salace ironia, a capovolgere la realtà. Veniamo dunque alle presenze concrete dell'opera del compositore livornese, la prima delle quali scandisce il misterioso arrivo di Franco Elica in Sicilia, che, seppure inconfondibile, non verrà mai nominata come tale; l'uomo, dopo aver abbandonato gli studi di produzione, fa il suo ingresso in campo a lenti passi dal fondo dell'inquadratura: un piccolo puntino nero in un totale dove sullo sfondo, al pari di una scenografia teatrale, campeggia la città di Cefalù; l'immagine ha un che di oleografico a cui va ad aggiungersi, a un livello esterno, la *Siciliana*, *O Lola ch'hai di latti la cammisa*, che, scrive Roman Vlad, «si configura come un'introduzione espositiva disposta intorno a un brano vocale che serve a suggerire il colore locale, l'ambiente sonoro entro il quale si svolgerà la vicenda»⁵⁸². Niente di più convenzionale dunque: una veduta da cartolina turistica, "condita" con un sottofondo sonoro che rimanda direttamente a quella terra, non solo per il ritmo e la sonorità

⁵⁸⁰ *Ivi*, p. 12.

⁵⁸¹ M. PELLANDA, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro*, cit., p.78.

⁵⁸² R. VLAD, *Modernità di Cavalleria Rusticana*, in P. e N. OSTALI (a cura di), *Cavalleria Rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milano, Sonzogno, 1990, p. 18.

dell'accompagnamento dell'arpa, ma soprattutto per l'uso del dialetto, che nelle intenzioni del compositore avrebbe dovuto proiettare direttamente l'ascoltatore in Sicilia⁵⁸³. Ad una lettura sommaria ci troviamo perciò a un dipresso da quell'impiego del teatro d'opera come *couleur locale* che si è profilato nei capitoli precedenti, ma Bellocchio, ben consapevole di ciò, "gioca" con lo stereotipo e lo rovescia. Egli infatti, dapprima irretisce lo spettatore fornendogli delle palesi evidenze, e facendogli credere che tutto sia della più adamantina chiarezza e privo di problematicità; successivamente, però, piega tale superficie piana, increspandola e sottraendole, proprio come in un processo onirico, i più immediati nessi logico-causali. Parimenti alle immagini, anche il melodramma concorre a creare questa ambiguità di fondo che aleggia in *Il regista di matrimoni*: l'opera verista nella fantasia di Bellocchio perde i propri precipui caratteri di evidenza del reale⁵⁸⁴ proprio nel momento in cui li esibisce con maggior chiarezza, divenendo pertanto uno strumento perfetto al fine di istituire quella mancanza di distinzione tra il vero e il falso su cui si fonda l'intera pellicola. *Cavalleria rusticana*, viene dunque usata come le immagini delle videocamere di sorveglianza che, depauperate della loro oggettività, mostrano tutto per nascondere tutto. Del resto il protagonista si trova in una spiaggia deserta dopo aver abbandonato i propri uffici nell'inquadratura precedente, e il motivo di tale repentino stacco spazio-temporale non viene mai esplicitato, come non vengono nemmeno mai motivate le ragioni del suo viaggio. Il rispetto delle "regole" della sintassi filmica con il protagonista che esce di campo a sinistra allorché lascia gli studi di produzione e rientra in campo a destra sulla spiaggia, oltre a segnare un'illusoria continuità tra i due spazi, rimarca ulteriormente la complessità della visione che si cela dietro alla sua apparente leggibilità.

La medesima serenata di *Cavalleria Rusticana* ritorna successivamente nel film, non più attestandosi a livello esterno, bensì a quello interno, allorché Franco Elica la declama sotto il balcone della casa di Bona; anche qui, come ben descritto dallo stesso Castellitto, Bellocchio si "diverte a giocare" con il *cliché*, ovviamente capovolgendolo:

in fondo Elica cade nella più tradizionale delle idee per un film. Si innamora. Ed è la cosa che lo attira di più alla fine, riuscire a fuggire con l'amata, a liberarla dal castello. Ecco, tanta ricerca di originalità approda paradossalmente all'idea più convenzionale: liberare l'amata dal castello. Credo che abbia a che vedere

⁵⁸³ Il brano è infatti intonato dal tenore/Turiddu dopo il *Preludio* orchestrale a sipario ancora calato.

⁵⁸⁴ È in fondo la stessa operazione fatta sul testo di Pirandello in *La balia*, volta a sottrarre la novella dai retaggi di matrice realista-zoliani.

con l'amore per l'opera di Bellocchio. In quel punto Elica diventa un po' il tenore del film, anche se questo tenore ascolta molto gli altri, assiste in qualche misura, subisce i monologhi di questi matti che lo circondano⁵⁸⁵.

Il momento lirico dal "sapore antico" del protagonista viene bruscamente interrotto da una secchiata d'acqua che lo colpisce in pieno lasciandolo pietrificato, e in questa squisita gag si può apprezzare ancora una volta il radicale cambiamento di prospettiva rispetto al "primo Bellocchio": mentre, e lo si è visto abbondantemente, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta il melodramma era stato fatto oggetto di sberleffi sarcastici, ora, per converso, abbandonati i toni pugnaci, esso viene assunto come uno dei principi organizzatori del testo filmico, che risponde a un preciso disegno estetico del cineasta, volto a problematizzare la visione e l'ascolto, rovesciando le aspettative dello spettatore. Ciò appare ancora più evidente se si prendono in considerazione i momenti in cui, a livello esterno, risuona il *Preludio* di *Cavalleria rusticana*, sempre allorquando compare in scena l'enigmatica moglie del regista siciliano, come se la musica, spogliata definitivamente dei residui veristi, concorresse in modo determinante a istituire un'atmosfera ambigua e incerta.

Dopo aver messo in luce il radicale scarto, sia formale che tematico, nell'uso del teatro d'opera a cui il regista piacentino ha dato vita nell'arco di sei anni, non resta ora che indagare come tutto ciò trovi un suo perfetto compimento in *Vincere*, film che può essere considerato sia un punto di arrivo rispetto a quanto si è evidenziato nel presente paragrafo, sia un nuovo punto di partenza per il continuo lavoro di ricerca espressiva dispiegato da Bellocchio.

⁵⁸⁵ *Con Bellocchio allo specchio*, intervista a Sergio Castellitto a cura di Fabio Ferzetti, in M. BELLOCCHIO, *Il regista di matrimoni*, cit., p. 31.

4.3 *Vincere*: un “melodramma futurista”

“Melodramma futurista”: così Marco Bellocchio ha definito il proprio film durante la presentazione al Festival del cinema di Cannes⁵⁸⁶, ed effettivamente il melodramma, nella sua più ampia accezione, innerva *Vincere* almeno su tre distinti – e complementari – livelli:

- a) musicale;
- b) recitativo;
- c) frammenti di estratti operistici che dialogano con le immagini, con la narrazione e con la Storia italiana nel Ventennio fascista.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ci avvaliamo nuovamente dell’analisi condotta da Roberto Calabretto, il quale mette in evidenza alcune affinità della partitura composta per il film da Carlo Crivelli con suggestioni provenienti dal teatro d’opera ottocentesco, in particolar modo alcune pagine verdiane:

la partitura di *Vincere* [...] nel mantenersi lontano da ogni banale tipologia di commento alle immagini, fa riferimento ad un ricco sostrato melodrammatico, in buona sostanza verdiano, con bagliori stravinskiani, sottili dialettiche contrappuntistiche dei legni, accanto a turgide atmosfere create dagli ottoni e archi, omaggi caricaturali (*Valzer futurista*) o disincantati all’Ottocento (il *Dies irae* dalla *Messa da Requiem* di Verdi). A completare questa partitura in bilico fra una dimensione onirica e melodrammatica troviamo, infine, lampi e bagliori degli archi che più di tutti riportano allo stile di Crivelli⁵⁸⁷.

Sulla recitazione è invece indispensabile rifarsi ancora una volta agli studi condotti da Peter Brooks, in quanto, specialmente per ciò che concerne la protagonista Ida Dalser, interpretata da Giovanna Mezzogiorno, ciò che spicca immediatamente agli occhi è, soprattutto nella seconda sezione del film, una rilevante carica semantica veicolata non tanto attraverso le parole, quanto piuttosto mediante i gesti, i movimenti nello spazio, i segni non verbali, proprio sulla scia di quanto individuato dallo studioso nel suo fondamentale saggio sul *mélodrame* del diciannovesimo secolo⁵⁸⁸. Del resto lo stesso

⁵⁸⁶ Afferma Bellocchio: «*Vincere* [...] è un melodramma futurista. Il film affonda le radici nella struttura dell’opera lirica, su cui mi sono culturalmente formato. Ho però cercato di girare questo melodramma con la velocità, lo stile, del futurismo», dichiarazione riportata in A. CRESPI, *Bellocchio: «Ci sono analogie tra il duce e Berlusconi...»* in «l’Unità», 20 maggio 2009, p. 41.

⁵⁸⁷ R. CALABRETTO, *Un percorso in costante evoluzione. La musica nel cinema di Marco Bellocchio*, cit., p. 120.

⁵⁸⁸ P. BROOKS, *L’immaginazione melodrammatica*, cit., p. 116.

Bellocchio non fa mistero delle ascendenze teatrali e operistiche del proprio lavoro, sottolineando delle affinità e dei parallelismi tra l'eroina del proprio film e alcune figure entrate nel patrimonio culturale collettivo, quali Antigone e Aida:

le comportement d'Ida Dalser, son courage de tenir tête au Duce, de ne jamais fléchir, rebelle jusqu'à la fin, me fait penser à certaines héroïnes de tragédie grecque – Antigone surtout, et bien d'autres encore –, mais aussi à des héroïnes de notre répertoire lyrique comme Aïda, par exemple. Et en cela, le film est également un mélodrame qui raconte l'invincibilité d'une petite femme italienne qu'aucun pouvoir ne fera fléchir. D'une certaine façon, c'est elle qui gagne⁵⁸⁹.

Da questa breve dichiarazione si possono già trarre almeno due considerazioni: la prima è che il teatro musicale è fin da principio intimamente connesso al pensiero sul film e alla costruzione dei personaggi (analogamente a quanto si è avuto modo di constatare in *L'ora di religione* con il Conte Bulla per certi versi simile a il Commendatore di *Don Giovanni*); la seconda, legata da una rapporto diretto con quanto appena affermato, è che Bellocchio, al pari dei Taviani, si accosta alla storia e alla realtà leggendole, almeno in parte, con le lenti del melodramma, come se la finzione e il bacino drammaturgico operistico fossero capaci di avvicinarsi a una forma di verità: appare evidente che, sotto tale prospettiva, ogni forma documentaristica è abolita a priori, sebbene il film si serva a più riprese e in modo geniale di immagini di repertorio, secondo un canone ormai ben conosciuto e sperimentato nella recente filmografia del regista, e che qui sembra raggiungere un grado compiuto di perfezione (il montaggio audiovisivo, lo ricordiamo, è sempre firmato da Francesca Calvelli).

Le analogie con quanto enucleato da Peter Brooks non si limitano soltanto alla gestualità recitativa portata costantemente all'eccesso – aspetto superficiale che si potrebbe riscontrare in molte altre pellicole senza per questo motivo doverle porre sotto l'insegna del melodramma –, piuttosto investono un punto fondamentale dell'analisi del teorico, ovvero il concetto di manicheismo. Scrive Brooks:

quel che dobbiamo tener presente in ogni esame delle strutture melodrammatiche è il senso fondamentale di un conflitto fra due polarità opposte. Il mondo del melodramma è basato su un manicheismo non conciliabile, e la lotta fra bene e male non conosce alcun compromesso; dilemmi, scelte e opposizioni si riducono a una serie di aut-aut, o nei casi più

⁵⁸⁹Dichiarazione riportata nel press-book del distributore francese del film – *AdVitam* – consultabile al sito <http://www.advitamdistribution.com/wp-content/uploads/2011/08/DP-Vincere-Web.pdf>.

estremi alla formula del tutto-o-niente. Ma la polarizzazione può essere orizzontale e verticale: i personaggi, che rappresentano gli estremi, a loro volta devono affrontare situazioni estreme, passando dalle alte sfere alla polvere, o viceversa, in modo pressoché istantaneo. [...] Buoni o cattivi, i personaggi spiccano per la loro integrità, la determinazione totale con cui seguono fino in fondo il loro modo di essere o reagiscono a congiunture critiche: essi vivono costantemente in situazioni estreme, con destini per qualche verso esemplari, e le peripezie che subiscono devono essere frequenti e assolute al tempo stesso, presentando alternativamente la vittoria del bianco e del nero, e in ciascuna fase fornendo l'enunciazione più complessa possibile di quell'esperienza transitoria. La polarizzazione non è solo un principio drammatico, ma il mezzo grazie al quale vengono identificate, definite, chiarite e rese operanti le condizioni etiche assolute su cui il dramma si basa.

Il manicheismo fondamentale del melodramma, avvertibile in tutti i suoi registri, ci fa capire che ogni ulteriore analisi deve indirizzarsi verso la natura binaria dei segni e della loro rappresentazione scenica, attestandosi particolarmente sul piano dell'espressione e della rappresentazione⁵⁹⁰.

Se all'inizio di ogni periodo delle frasi dello studioso si sostituisse il soggetto con il nome della protagonista del film di Bellocchio, ecco allora che vedremmo profilarsi un'attendibile e alquanto precisa descrizione di Ida Dalser: "tutto-o-niente", "determinazione totale", "integrità", "situazioni estreme", sono tutte condizioni attraversate dalla donna nel corso della narrazione e vissute in modo esclusivo e totalizzante, esibendo allo sfinimento se stessa e il proprio corpo, senza mai riuscire a celarsi dietro la finzione della maschera, come suggeritole a più riprese dallo psichiatra che l'avrà in cura al manicomio dell'isola di San Clemente a Venezia.

Partitura sonora e recitazione⁵⁹¹ sono, lo si è visto, permeati di stilemi melodrammatici; resta da esplorare l'apporto determinante delle vere e proprie citazioni tratte dal teatro d'opera, che scandiscono quattro episodi centrali di *Vincere*. L'aggettivo determinante ci pare il più appropriato, poiché nel film in questione la citazione si manifesta in tutta la sua forza e nella sue possibilità di dischiudere gli orizzonti di lettura del testo, sia su un piano eminentemente diegetico, creando concordanze e anticipazioni con quanto accadrà nel prosieguo della narrazione, sia su un piano storico, istituendo non scontati parallelismi con gli accadimenti del triste Ventennio, sia, infine, da un punto di vista prettamente stilistico, strutturando la messa in scena delle sequenze e dettando i ritmi del montaggio. La citazione, dunque, diviene contemporaneamente foriera di senso, che è sempre plurale e mai univoco, e agente germinativo della forma

⁵⁹⁰ P. BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 58.

⁵⁹¹ Sulla recitazione in *Vincere* si veda anche C. JANDELLI, *I protagonisti. La recitazione nel cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.

audiovisiva, facendo sì che in *Vincere* si condensi in maniera perfetta quel percorso di ricerca che si era intravisto a partire da *La balia*.

L'analisi dei singoli interventi operistici verrà condotta seguendo il loro ordine di apparizione nel film; il primo di questi è il coro, «su un orchestra che ribolle come un immenso calderone»⁵⁹², *Guerra! Guerra!, Aida*, I, 1 dopo l'investitura di Radamès a comandante delle truppe egizie nella spedizione contro gli Etiopi nella prima scena del primo atto. Siamo nella sezione iniziale del film, a ridosso dello scoppio della Prima Guerra Mondiale; Benito Mussolini e Ida Dalser hanno appena finito di fare l'amore, quando delle immagini di repertorio con festoni listati a lutto e il rumore di salve di colpi di cannone annunciano l'assassinio a Sarajevo dell'arciduca Francesco Ferdinando, intervallando così il racconto finzionale. Mussolini si alza lentamente dal letto mentre sullo schermo, introdotti da una dissolvenza incrociata e accompagnati da sordi rintocchi di timpani, scorrono al ralenti le riprese del feretro del nobile asburgico. Segue lo scoppio di una fragorosa cannonata, segnale dell'annuncio bellico, su cui principia a risuonare il coro verdiano. Nel frattempo appaiono sullo schermo, in perfetto stile futurista e come una sorta di eco visiva, delle scritte "Guerra!" e Mussolini si avvia nudo verso il balcone dell'abitazione di Ida da cui si sporge verso la piazza, affettando pose da futuro duce. Ancora immagini d'archivio scardinano la linearità della sequenza, stavolta non più tratte da filmati del 1914, bensì, in un cortocircuito temporale, dall'adunata fascista in piazza Venezia prima dell'intervento italiano nella Seconda Guerra Mondiale.



M. Bellocchio, *Vincere*

Budden, a proposito del brano verdiano, scrive che:

per una volta l'impeto patriottico non è espresso con un coro all'unisono: soltanto il Re, Ramfis, i ministri e i capitani cantano la melodia; i sacerdoti invece raddoppiano il basso, mentre ognuno degli altri personaggi, compreso il messaggero, contribuisce con un suo controcanto al ricco arazzo sonoro⁵⁹³.

⁵⁹² È questa una felice definizione di Julian Budden, in J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 3, cit, p. 217.

⁵⁹³ *Ivi*, p. 218.

In questo controcanto al ricco arazzo sonoro si inserisce anche la voce di Aida – la figlia del Re etiope nonché amante segreta del condottiero egiziano – che intona «Deggio amarlo...ed è costui / Un nemico...uno stranier!», spingendo la linea melodica fino al do sovracuto sulla parola “amarlo”, a voler sottolineare la difficile posizione etica a cui la induce questo amore⁵⁹⁴. La citazione pertanto si offre a un primo livello di comprensione instaurando, sul piano diegetico, una corrispondenza tra Aida/Ida, vicine non solo onomasticamente, ma anche per il loro sentimento totalizzante e pericoloso nei confronti del rispettivo “condottiero”, che segnerà inevitabilmente la loro morte (certo quella sussurrata di Aida stretta tra le braccia di Radamès nel commovente e strepitoso finale verdiano – *O terra, addio; addio, valle di pianti...*, IV, 2 – è ben diversa da quella in solitudine della Dalser). È questo un primo segno di discontinuità con gli ultimi film di Bellocchio dove i richiami operistici non creavano delle evidenti simmetrie narrative: qui al contrario l’opera diviene, tra le alte cose, un doppio, uno specchio riflettente delle vicende portate sullo schermo, sempre secondo quel processo teso a filtrare il referente storico con la fantasia melodrammatica.

Ma questo non è che uno degli aspetti che la citazione del coro può attivare: così come è stato possibile istituire un parallelismo tra i due personaggi femminili, è altresì possibile fare altrettanto con quelli maschili, ovvero Mussolini-Radamès, con la necessaria premessa che non si tratta di una perfetta analogia, né tantomeno di un identico ricalco, quanto piuttosto di un allucinato delirio di potenza dell’ancora semisconosciuto socialista, che si figura nei panni dell’eroe verdiano in procinto di guidare le schiere egizie: Mussolini infatti non sembra quell’«eroe incerto», così come appare Radamès

⁵⁹⁴ Come nella maggior parte dei melodrammi verdiani anche in *Aida* vi è un conflitto tra la legge paterna e la libertà individuale, come descritto magistralmente nel saggio di Luigi Baldacci *Padri e figli*: «tale situazione può essere riassunta con una formula: contro il padre, che non dovrà essere intesa secondo una dinamica ribellistica, ma anzi come il segno di una vigilante supervisione della coscienza sociale sulle libere iniziative degli istinti. Non si tratta insomma di un programma, ma di una conclusione, se essere liberi significa prendere atto che quella libertà non è tutta buona, almeno nella misura in cui essa incide su un’autorità santa e superiore alla nostra. I librettisti sono i fornitori dei testi, ma Verdi drammaturgo è colui che provoca, evoca, calamita quei testi e quelle situazioni. Così il suo teatro si uniformerà alla coerenza di un motivo centrale, che è il rapporto che si pone tra il personaggio e la famiglia, e in special modo tra il personaggio e l’autorità paterna. Tale rapporto si drammatizza attraverso l’elemento amore, presentandosi come dissidio tra l’amore stesso e la paternità, o tra l’amore e l’autorità. Resta il fatto che molti grandi personaggi verdiani hanno un padre: cosa che non è altrettanto vera per i personaggi donizettiani o, tantomeno, per i successori di Verdi. Alla drammaturgia donizettiana, fondamentale aristocratica, Verdi sostituisce una drammaturgia popolare-borghese: cioè inerente alle situazioni reali che la famiglia italiana, in quanto istituto morale e sociale, viene a porre intorno alla metà del secolo», in L. BALDACCÌ, *Libretti d’opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi editore, 1974, pp. 177-8. Per quanto riguarda *Aida* tale conflitto si concretizza, con una consapevolezza drammaturgica da perfetto e consumato uomo di teatro qual era Giuseppe Verdi nel 1871, nel terzo atto dell’opera con il gran duetto tra l’eroina eponima e Amonasro, in cui il padre, per spingerla a tradire la fiducia di Radamès, giunge a minacciare di ripudiarla («Non sei mia figlia! / Dei Faraoni tu sei la schiava». Al termine del confronto con il genitore la giovane si abbandonerà in un: «O patria! o patria...quanto mi costi!»).

allo sguardo critico di Fabrizio Della Seta⁵⁹⁵. Questa prospettiva dischiude un duplice ordine di considerazioni, il primo dei quali è connesso con l'“instabile” statuto dell'intervento musicale: sulle prime infatti esso sembra configurarsi come il più tipico dei commenti esterni, ma a ben vedere può anche essere letto come una sorta di soggettiva sonora del personaggio, esaltato dagli imminenti furori bellici. Tale considerazione non ci pare destituita del proprio fondamento se messa in relazione con le immagini di repertorio che puntellano la sequenza, le quali paiono sgorgare direttamente dalla fantasia di Mussolini⁵⁹⁶. Non si tratta perciò di accordare la preminenza dell'uno livello sull'altro, ma di constatarne la loro probabile coesistenza, che problematizza così il testo audiovisivo; il commento musicale, lungi pertanto dall'essere un didascalico sovrappiù alle immagini, diviene per converso parte integrante della costruzione del senso, non solo per le evidenti affinità tra le vicende di alcuni personaggi, quanto piuttosto perché compartecipa al pensiero cinematografico di Bellocchio che mira costantemente a sovrapporre il piano reale con quello onirico/fantastico. Dal punto di vista stilistico non siamo così distanti dalla “soluzione embrionale” intravista in *Buongiorno, notte*, eppure le similitudini si limitano solo a questo aspetto formale, poiché in *Vincere* vi è un ben più raffinato gioco di rispecchiamenti narrativi e storici attivato dal richiamo operistico, nonché una complessità temporale – la coesistenza di passato, presente e futuro – sconosciuta alla pellicola precedente.

Proprio questi ultimi due punti – gli avvenimenti storici e la condensazione del tempo – ci consentono di lambire il secondo ordine di considerazioni accennato poco sopra e non ancora esplicitato, che afferisce a una sfera prettamente storica, in quanto la scelta del coro *Guerra! Guerra!* e più in generale di *Aida*, da un lato prefigura l'incresciosa

⁵⁹⁵ Scrive Fabrizio Della Seta a proposito di Radamès: «Verdi lo ha concepito come un perfetto esponente della prosapia del tenore incerto, incapace di decidere, e in ciò egli è ben diverso da Aida e anche da Amneris, che si sono invischiare nelle contraddizioni, ma ne hanno una piena e tragica coscienza che a lui sembra mancare fin quasi alla fine», F. DELLA SETA, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci editore, 2008, p. 55.

⁵⁹⁶ Tali momenti di esaltazione sono una costante della prima sezione del film, come dimostra anche la sequenza del “martirio cristologico” di Mussolini nell'ospedale di campo improvvisato all'interno di una chiesa dopo esser stato ferito in battaglia. Francesco Zucconi scorge in tale sequenza una prefigurazione della stipula dei Patti Lateranensi; riportiamo la tesi dello studioso pur non condividendola totalmente, poiché non concordiamo sull'associazione tra la figura di Cristo e la Chiesa intesa come istituzione: «piuttosto che nella ripresa di immagini d'archivio dei Patti Lateranensi [...] è in questa sequenza che il film di Bellocchio esibisce il concordato tra il fascismo e la Chiesa di Roma: se di concordato si tratta questo è rinvenibile in prima battuta tra modelli di rappresentazione. Prima degli uomini di potere, a incontrarsi e accordarsi sono le loro immagini», F. ZUCCONI, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 195.

barbarie colonialista, e dall'altro circoscrive parte dell'orizzonte culturale fascista⁵⁹⁷. A fronte delle immagini d'archivio su Piazza Venezia crediamo infatti sia possibile leggere la citazione non solo come un delirante incitamento interventista, ma allo stesso tempo come un'anticipazione della futura campagna coloniale condotta sul suolo nordafricano; l'esercito egiziano pronto per la spedizione contro gli etiopi suggerisce pertanto un "infelice" termine di paragone con quello italiano impegnato nella propria espansione imperialistica durante il Ventennio.

Per quanto invece concerne la politica culturale del regime, la figura di Giuseppe Verdi assume un'estrema rilevanza, non tanto per i meriti artistici del compositore, quanto perché in lui si sono voluti vedere incarnati i valori del patriottismo e dello spirito contadino, perfetti per edificare l'Italia fascista. La mitografia verdiana raggiunge uno dei suoi apici tra il 1940 e il 1941 in occasione del quarantesimo anniversario della morte dell'artista. In tale circostanza, durante l'inaugurazione, il 4 giugno 1940, della mostra dedicata al musicista, Alessandro Luzio pronuncia, alla presenza di Mussolini, il seguente discorso che ben chiarisce l'orizzonte entro il quale ci stiamo muovendo:

il momento è venuto infine; né poteva giungere sotto auspici più fausti, quando, Voi, Duce, in un'ora tragica per l'umanità, con l'aver prima letto così vasto epistolario, e presenziarne oggi la Mostra, offrite la testimonianza più splendida della sua importanza estetica, morale, politica; porgete fra tanto naufragio di menzognere ideologie nobilissimo esempio di omaggio ai valori immortale dello spirito [...] Verdi possedeva in grado eminente le virtù della razza. Limpida visione delle umane cose, acume psicologico, veridicità rude, indomita foga nel superare gli ostacoli per raggiungere la vetta, non per appagamento di ambizione personale, ma ad onore e prò della Patria, dell'arte, religiosamente adorate [...] Era anche per lui, come per Voi, Duce, una sofferenza fisica pensare a case deserte e deschi vuoti⁵⁹⁸.

Il discorso prosegue con la medesima tronfia retorica, individuando in Mussolini quella figura dell'"Uomo" invocata dal compositore in una lettera a Opprandino Arrivabene del 27 dicembre 1877 per risollevarle le sorti dell'Italia dopo la morte di Cavour, tracciando quindi una fantomatica linea di continuità tra Giuseppe Verdi e il duce:

⁵⁹⁷ Si segnala un film coevo a *Vincere, L'uomo che verrà* [2009] di Giorgio Diritti in cui il riferimento ad *Aida* assume connotati contrari rispetto a quelli bellocchiani: il regista bolognese infatti si serve della medesima scena dell'opera verdiana, precisamente il coro *Su! Del Nilo al sacro lido*, per esaltare le imprese partigiane contro le truppe nazifasciste.

⁵⁹⁸ F. NICOLÒDI, *Mitologia verdiana del primo Novecento*, in L. FRASSÀ, M. NICCOLAI (a cura di), *Verdi reception*, cit. p. 63.

sollecito dell'arte sua, aveva discusso con Cavour riforme miranti ad anticipare in fondo quel carro di Tespi, che oggi giova tanto al sollievo spirituale, al raffinamento estetico delle masse popolari. Tutto ciò, concludeva mestamente Verdi, «era programma realizzabile, se Cavour viveva», con altri ministri (del suo tempo) impossibile!; con voi, Duce, cosa fatta⁵⁹⁹.

Le parole si commentano da sé e non è il caso di soffermarsi oltre sulla loro tragica insipienza e irragionevolezza; ciò che a noi interessa porre all'attenzione è il fatto che il breve frammento di *Aida* che risuona nel film (è confinato a poco meno di un minuto e mezzo) possa attivare anche questo tipo di lettura e gettare luce, secondo quel processo di semiosi illimitata descritto da Compagnon, su qualcosa che vada al di là della pellicola stessa.

L'esempio appena analizzato, a nostro avviso uno dei più belli della storia del cinema italiano, ci sembra quindi chiarisca assai efficacemente come la citazione operistica, nei casi più felici, squaderni letteralmente il testo, facendo esplodere il senso in molteplici direzioni; prendendo a prestito una metafora musicale cara a Bachtin, potremmo affermare che essa è *polifonica* proprio per la sua capacità di intrecciare contemporaneamente più voci distinte (quelle dei personaggi), ma anche per saper far interagire le vicende storiche con la finzione cinematografica.

Dopo aver esaminato questo primo intervento, passiamo dunque alla seconda presenza operistica, affidata sempre a Giuseppe Verdi, ma tratta questa volta da *Rigoletto*. La composizione formale è radicalmente differente rispetto a quella precedente, in quanto la porzione del melodramma è cantata da alcuni personaggi in scena, attestandosi perciò perspicuamente, e senza possibilità di equivoci, su un livello interno. Siamo circa a metà del film, l'ascesa al potere di Mussolini si è compiuta, e Ida, rinchiusa dapprima nell'ospedale di Pergine, viene improvvisamente trasferita nel manicomio dell'isola di San Clemente a Venezia. L'arrivo della donna è contrassegnato da un gruppo di pazienti che, guidati dallo psichiatra Cappelletti in versione "maestro del coro", intonano, sotto un porticato, la scena finale del primo atto, quella in cui i cortigiani rapiscono la figlia di Rigoletto gabbandosi del buffone che partecipa inconsapevolmente al crudele divertimento. Ecco i versi di Piave:

Zitti, zitti, muoviamo a vendetta;
Ne sia còlto or meno l'aspetta.
Derisore sì audace, costane,

⁵⁹⁹ *Ivi*, pp. 63-4.

A sua volta schernito sarà!...
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante
E la Corte doman riderà.

La composizione dell'immagine è di chiara ascendenza teatrale, con i personaggi che si muovono come se stessero calcando un palcoscenico, interrotti dall'arrivo di Ida che compare misteriosamente dal fondo dell'inquadratura tra la nebbia che avvolge la scena. L'insolita citazione operistica (non abbiamo riscontrato altre occorrenze di tale brano nella cinematografia italiana) assume fin da principio l'aspetto di una chiara anticipazione narrativa rispetto a quanto sta avvenendo e a ciò che accadrà; al pari di Gilda, infatti, Ida viene "rapita", non una, ma due volte, dapprima per essere condotta di nascosto nel manicomio veneziano, e in seguito per essere trasferita nuovamente, e con violenza, nell'ospedale trentino. Ma al di là di alcune analogie con la trama, a nostro avviso risiede altrove l'importanza di tale intervento, più precisamente nel fatto che l'arrivo della donna è posto, già dalle immagini iniziali, sotto il segno della finzione e della recita; e che il primo attore di questa messa in scena non è affatto un "pazzo", bensì il medico⁶⁰⁰ che in seguito si prenderà cura della donna cercando di indicarle una strada ragionevole per combattere la propria battaglia. La sequenza successiva, se messa in relazione anche con un dialogo tra l'amante ripudiata di Mussolini e il dottor Cappelletti, può aiutare a comprendere meglio quanto affermato: Ida si aggira solitaria tra i portici deserti del manicomio mentre fuori campo risuona una voce tenorile che intona i versi di *Pagliacci*, *Recitar mentre preso dal delirio*, i medesimi che il protagonista di *La balia* aveva cantato al proprio figlioletto. Del film del 1999 il regista riprende inoltre quella "strana" modalità di messa in scena della citazione operistica – ormai un marchio di fabbrica bellocchiano – priva della fonte sonora in scena, sebbene in questo caso la linea melodica e le parole del recitativo siano decisamente più distinguibili rispetto all'esempio precedente; tuttavia l'interrogativo rimane sempre il medesimo: chi canta? E perché? Bellocchio continua a mantenersi sul piano dell'ambiguità e dell'indeterminatezza, evitando di fornire spiegazioni certe, eppure dai contenuti extra del DVD è possibile ricostruire meglio l'episodio. In un primo montaggio, infatti, il regista aveva inserito nel film una scena successivamente tagliata in cui lo psichiatra si trova nel giardino del manicomio circondato dalle pazienti, tra cui figura anche Ida che resta in disparte; le donne, conoscendo le doti tenorili dell'uomo,

⁶⁰⁰ Egli, molto probabilmente, sta riaccompagnando nella struttura i pazienti che ha condotto all'opera; questa supposizione è avallata da alcune dichiarazioni dello stesso Bellocchio e da Corrado Invernizzi, l'attore che interpreta la parte del medico.

gli chiedono di cantare un'aria – chi *Una furtiva lagrima*, chi *Celesta Aida*, chi *Il lamento di Federico (L'Arlesiana)* – ed egli, disattendendo parzialmente alle aspettative, si profonde in *Vesti la giubba*; ecco dunque che con ogni probabilità la voce che echeggia tra i portici è quella della dottor Cappelletti, ma questa, lo ribadiamo, è solo una ricostruzione di qualcosa che non trova traccia nel testo audiovisivo, in quanto il regista mantiene soltanto il sonoro del girato. La scelta finale, oltre a richiamarsi a un precedente stilistico già sperimentato (la “famosa” dialettica ripetizione-innovazione rinvenibile in Bellocchio), sembra sicuramente più efficace: di certo più evocativa e meno didascalica, lasciando, per il momento, libero spazio all'interpretazione dello spettatore, chiamato a sciogliere gli enigmatici nodi disseminati nel corso narrazione. Il regista dopo *La balia* continua dunque a portare avanti il proprio discorso volto a sottolineare il bisogno di fingere per vivere – o sarebbe meglio dire per sopravvivere – e sulla necessità di annullare la distanza che separa la vita dalla recita, la realtà dal palcoscenico, e in questo, l'opera di Leoncavallo ben si presta a fornirgli inesauribili spunti di riflessione, come si è già avuto modo di constatare nel paragrafo precedente; non si tratta perciò a nostro avviso di una mera ripetizione, quanto, in termini musicali, di una *variazione*.

Ciò che era rimasto confinato nell'alveo di una sfumata citazione, verrà in seguito esplicitato con maggior chiarezza durante un confronto tra Ida e lo psichiatra, in cui quest'ultimo afferma: «lei sbaglia a gridare la verità [...] questo è il tempo di tacere, di essere attori»; la donna tuttavia, con i suoi propositi di andare sempre fino in fondo a qualsiasi costo e senza mediazioni (il manicheismo secondo Peter Brooks), non può accogliere le parole del medico: lei del resto non è come Canio che, dopo aver cantato i versi «il teatro e la vita non son la stessa cosa; / no...non son la stessa cosa!!...», dovrà ben presto ricredersi sulla falsità di tale esclamazione.

Le soluzioni adottate in *Vincere*, inoltre, non rimarranno concluse al film stesso, ma irradieranno anche l'allestimento di *Pagliacci* al Teatro Petruzzelli di Bari, in cui Bellocchio, “depurando” l'opera dai residui veristi presenti in Leoncavallo, sceglie di ambientare la vicenda in un ospedale psichiatrico, quasi a tracciare delle linee di continuità tra il cinema e la pratica teatrale⁶⁰¹.

Infine vi è un quarto ricorso a pagine del repertorio lirico, che sancisce per l'ultima volta e in modo definitivo come la visione bellocchiana della Storia sia filtrata

⁶⁰¹ Marina Pellanda dedica un capitolo del proprio libro su Marco Bellocchio alle influenze cinematografiche nei lavori teatrali del regista, M. PELLANDA, *Marco Bellocchio tra cinema e teatro*, cit., pp. 132-49.

attraverso le lenti del melodramma. Si tratta del momento della stipula dei Patti Lateranensi, ricostruita attraverso un montaggio di immagini d'archivio su una festante e piovosa Piazza San Pietro benedetta da Papa Pio XI, seguita da una fotografia che vede ritratte le alte cariche fasciste con quelle ecclesiastiche, e infine un busto marmoreo di Mussolini. Tutto il breve segmento (sono circa trenta secondi) è commentato – livello esterno – dal finale del primo atto di *Tosca* con la grande processione del *Te Deum*, che evidenzia in modo inequivocabile la connessione tra il potere dello Stato e quello della Chiesa. Scrive Michele Girardi:

nel contesto d'una trama che mira a collegare chiesa e potere temporale, questo finale 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 politica⁶⁰².

La scelta del brano pucciniano appare dunque perfetta sia su un piano simbolico, in cui vengono rimarcate le connivenze tra le due forme di potere, sia su uno formale, come si evince dalla scansione audiovisiva del frammento; in tutta la prima parte, quella in cui risuonano i versi conclusivi della processione («Te Aeternum Patrem omnis terra veneratur») le immagini si concentrano sull'affollata piazza del Vaticano e sul Pontefice affacciato al balcone; non appena la melodia del *Te Deum* si risolve con forza⁶⁰³ sul primo dei tre accordi con cui l'opera era iniziata, lasciando riaffiorare il dissonante tema di Scarpia⁶⁰⁴ sul quale termina l'atto, si assiste a un cambiamento del soggetto delle immagini, con l'effigie di Mussolini che a poco a poco giunge ad occupare l'intero schermo; Bellocchio dunque, neppure troppo velatamente, istituisce un chiaro

⁶⁰² M. GIRARDI, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, cit., p. 183.

⁶⁰³ L'indicazione in partitura è “tutta forza” con un *fortissimo* orchestrale che sfocia in *fff* sulla penultima battuta.

⁶⁰⁴ Sulla potenza di tale momento musicale e sulle sue ripercussioni sul teatro musicale novecentesco Fedele D'Amico scrive: «Le novità di *Tosca* sono inseparabili dalle sue scoperte espressive: il primo tema di Scarpia, ossia quei tre accordi che aprono l'opera e, con alcune varianti, concludono sia il primo che il secondo atto, offrono un giro armonico certamente inedito; ma la vera forza inventiva di questo “inedito” è nell'additare un *monstrum* umano che nessuna musica aveva sinora guardato in faccia. E che il Novecento musicale guardò, invece, sempre più volentieri. *Salome*, *Elektra*, *Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto», F. D'AMICO, *Puccini e non Sardou*, in *La stagione lirica 1966-67*, Roma, Teatro dell'Opera, 1966, p. 127.

parallelismo tra il lubrico personaggio del melodramma e il duce, il quale tuttavia non troverà la morte per mano di una Tosca.



M. Bellocchio, *Vincere*

Astraendoci dai particolari e gettando uno sguardo d'insieme sulla struttura generale del film e del melodramma è possibile inoltre, sulla scia di quanto scritto da Andrea Chegai, istituire un'altra specularità tra i due capolavori. Secondo lo studioso infatti:

il primo piano di *Tosca* resta quello del dramma individuale, in grado al limite di farci intuire quanto la natura umana tenda nelle sue passioni e nelle sue deviazioni ad assimilare alla sfera del privato temi e motivazioni a essa estranei, fino a fondere i due piani in un coacervo inestricabile di sentimenti, speranze, disillusioni. Che *Tosca* sia effettivamente un'opera storica [...] può quindi essere seriamente messo in dubbio, sia sul piano della forma che su quello dei contenuti reconditi; casomai Puccini della Storia si serve per infondere plausibilità alla morale dei personaggi; *ne fa insomma un mezzo e non un fine*⁶⁰⁵.

Chegai prosegue nel medesimo saggio:

quando la Storia non fa da protagonista [...] non può che trasformarsi in una cronistoria, determinando l'articolazione temporale del dramma dall'esterno, e in una 'geografia culturale', come susseguirsi di localizzazioni inequivoche e dal valore simbolico⁶⁰⁶.

In fondo, e facendo le debite differenze, non siamo poi così lontani da *Vincere*, in cui la Storia, seppur tragicamente presente, sembra essere un mezzo per Bellocchio per interrogarsi sui meccanismi del potere e di oppressione, più che un fine da perseguire con precisione documentaristica, nonostante i numerosi inserti dei cinegiornali presenti in tutto il film; Ida non pare affatto turbata dagli stravolgimenti politici del Paese, e non

⁶⁰⁵ A. CHEGAI, *Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in Tosca*, in «La Fenice prima dell'opera», a cura di M. Girardi, 4/2008, p. 19 (corsivi miei).

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 23.

prende parte al corso degli eventi, casomai ne rimane schiacciata seppure senza rendersene conto, poiché è altrove che lei va ricercando la propria verità.

Da quanto si è avuto modo di analizzare, dunque, non appare pertanto eccessivo affermare che in *Vincere* l'uso della citazione operistica raggiunga un vertice assoluto nella filmografia del regista piacentino, condensando temi e forme che si erano intravisti a partire dallo scarto con il passato prodotto da *La balia*; da questo momento, eccezion fatta per alcuni brani de *Il trovatore* (*Stride la vampa*, *Di quella pira*) la cui esecuzione in forma di concerto viene inserita in *Sorelle Mai* [2010], il melodramma operistico non troverà più spazio nella produzione cinematografica di Bellocchio.

4.4 “...addio del passato...”: immagini sonore della memoria

Si è detto in apertura di capitolo che l'importanza della filmografia di Marco Bellocchio risiede nella sua capacità di servirsi del melodramma in modo mai scontato, in un continuo rinnovamento delle proprie idee e del proprio modo di concepire i rapporti tra suono e immagine; si è avuto modo di constatare inoltre come egli si avvalga di tutte le forme di messa in scena della citazione operistica da noi affrontate all'inizio del lavoro. Ora non rimane che scandagliare un ultimo aspetto, quello connesso alla memoria, in un piccolo documentario realizzato su commissione del Comune di Piacenza e del Teatro Municipale della medesima città emiliana per celebrare il centenario della scomparsa di Giuseppe Verdi; documentario che avrebbe dovuto far emergere lo stretto rapporto tra il compositore di Busseto e Piacenza (Villa Verdi, geograficamente parlando, si trova infatti a Villanova d'Arda nel territorio della provincia piacentina) e che si trasforma ben presto in un affettuoso atto d'amore per la propria terra e per il melodramma.

“...addio del passato...”⁶⁰⁷ prende le mosse da una duplice direttrice: da una parte Bellocchio sceglie di raccontare la storia di *La traviata*, seguendo pedissequamente l'opera verdiana attraverso i principali snodi narrativi e musicali, prediligendo sempre il punto di vista della protagonista femminile Violetta Valery, interpretata da sette attrici/cantanti differenti⁶⁰⁸ (vi è un'unica eccezione, l'aria di Giorgio Germont *Di Provenza il mare, il suol*), alternando interviste a esecuzioni musicali; dall'altra, invece, il racconto della vicenda del melodramma e la particolarità della messa in scena, caratterizzata da un continuo slittamento di piani spaziali⁶⁰⁹ e temporali, fungono da sorta di trampolino per un'indagine sulla memoria, che appare stratificata e proteiforme. Ma di quale memoria, o memorie, si sta parlando?

Il prologo del film potrebbe suggerire una prima e parziale risposta all'interrogativo: una voce dalla forte cadenza piacentina si staglia fuori campo su schermo nero, sostenendo che al momento attuale mancano dei validi cantanti che sappiano interpretare il repertorio lirico; attraverso una lenta dissolvenza l'immagine si fa più

⁶⁰⁷ Il documentario fu presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2002, all'interno della sezione Nuovi Territori.

⁶⁰⁸ Le cantanti presenti nel documentario sono, in ordine di apparizione: Eleonora Alberici, Daniela Pilla, Eugenia Ratti, Paola Quagliata, Valeria Ferri, Elena Rossi, Giovanna Beretta.

⁶⁰⁹ I luoghi che fanno da sfondo al documentario sono: il ridotto del Teatro Municipale di Piacenza, Villa Verdi, Palazzo Anguissola Rocca, la sede della Cooperativa Infrangibili, la sede degli Amici della lirica di Piacenza, la casa di Eleonora Alberici.

chiara e la macchina da presa inquadra un gruppo di anziani uomini disposti lungo un tavolo all'interno di una stanza della *Cooperativa Infrangibile*, intenti a discutere di musica con il regista, di cui si odono di tanto in tanto alcune domande. Tutti i presenti sono concordi nell'affermare che Piacenza si distingue da Parma, città con cui si contende il prestigio musicale, perché vi sarebbero cantanti migliori («Piacenza è la terra delle belle voci», ripete più volte uno dei signori di cui non verrà mai specificato il nome), e nell'affermare ciò chiamano a sostegno un illustre passato dove spiccano i nomi di tre grandi tenori piacentini: Gianni Poggi, Flaviano Labò e Gino Bonelli.

«L'immagine documentaria» sostiene Alice Cati «si costituisce in senso stretto come mediatore performativo del ricordo, perché si appropria delle versioni del passato che trasmette»⁶¹⁰. E il ricordo, nel caso presente, non è affidato solamente alla memoria di un singolo, bensì a quello di una comunità, delineandosi perciò come una sorta di memoria collettiva dove confluiscono e si sedimentano esperienze musicali del passato. Secondo il sociologo francese Maurice Halbwachs, «perché la nostra memoria si aiuti con quella degli altri non basta che questi ci portino la loro testimonianza»⁶¹¹, bensì è necessario che «vi siano dei punti di contatto fra l'una e le altre perché il ricordo che ci viene revocato possa essere ricostruito su di un fondamento comune»⁶¹². In altre parole, già dalle prime inquadrature inizia a profilarsi una costruzione memoriale fondata su un fitto intreccio di esperienze collettive e scavo autobiografico, che si avvia proprio a partire da quel fertile terreno comune condiviso.

Vi è però un'ulteriore prospettiva con cui può venir letta e interpretata la memoria collettiva: essa non si esaurisce solo in quella dei melomani che si ritrovano di volta in volta attorno a una tavolata, o nelle associazioni degli Amici della Lirica, ma è anche quella, per dirla nuovamente con le parole di Halbwachs, della «comunità dei musicisti»⁶¹³: nel prosieguo del film, infatti, verranno a più riprese interpellati alcuni cantanti, tra cui il baritono Antonio Salvadori – che svelerà davanti alla macchina da presa il personaggio ambiguo di Giorgio Germont e le varie interpretazioni che ne ha dato durante le recite che si sono succedute nel corso della sua carriera, anche a partire dai consigli fornitigli da Gino Bechi –, e Eugenia Ratti, soprano di coloritura che ha

⁶¹⁰ A. CATI, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2013, pp. 20-1.

⁶¹¹ M. HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 1987, p. 45.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ivi*, pp.163-187. Nell'appendice del libro vi è un lungo saggio del sociologo francese, che mette in evidenza le relazioni che intercorrono tra la memoria collettiva e la musica, intesa anche da un punto di vista pratico-esecutivo.

esordito negli anni Cinquanta del secolo scorso⁶¹⁴. In questo caso l'operazione di Bellocchio è sottilmente complessa: egli richiama un'epoca che sembra immedicabilmente lontana, slavata da un incipiente presente, sia attraverso i ricordi della cantante («morire in teatro era una cosa stupenda per me», dirà con accorata partecipazione in una delle ultime sequenze del film, quella relativa alla morte di Violetta), sia attraverso la presenza fisica della stessa; il corpo della donna e la sua gestualità divengono traccia visibile e riconoscibile (almeno per gli intenditori musicali) del passato, su cui si sono iscritti i segni del tempo.

Nel suo viaggio nella musica verdiana il regista sembra continuamente lanciare un'interrogazione anche sulle possibilità della memoria di conservare il passato contro la caducità del tempo. Scrive, a tal proposito, Paolo Jedlowski:

il tempo è [...] *caducità*: cose e persone passano, e non sono più. Se l'oblio è la ratifica di questo “non più”, la memoria ha a che fare col desiderio di opporvisi: ciò che è salvato permane. In questo senso ogni progetto di memoria ha un senso etico, un valore che corrisponde a un'esigenza di *pietas* profondamente umana. Attraverso gli atteggiamenti ispirati a questo valore si affaccia infatti nel mondo una logica che è propria dell'essere umano: la ferita che all'esistenza infligge il tempo è curata dal gesto che conserva il passato⁶¹⁵.

Ma cosa viene salvato dal regista? Si potrebbe tentare di articolare una risposta su più livelli: su un piano meramente storico viene strappata dall'oblio una ricca e rigogliosa tradizione vocale della metà del Novecento (i già citati tre tenori piacentini e Eugenia Ratti); su un piano culturale, l'immagine documentaria dà vita a quel mondo di provincia profondamente innervato di cultura operistica, e a quella comunità di melomani locali nascosta, “marginale”, eppur così intimamente legata a una terra intrisa di musica, su cui si posa lo sguardo registico carico di partecipazione e affetto, che indugia sui volti segnati dal tempo e specialmente sulle inflessioni dialettali, caratterizzate da vocali aperte e erre arrotate. E proprio a partire da questo universo, se è vero quanto scriveva Montale che «solo le cattive esecuzioni [...] rendono del tutto comprensibile l'opera»⁶¹⁶, il salvataggio di cui si parlava è rivolto anche alla grande tradizione melodrammatica italiana, che ha trovato in Giuseppe Verdi uno dei suoi

⁶¹⁴ Tra i tanti ruoli interpretati dal soprano ci piace ricordare quello di Lisa nella *Sonnambula* viscontiana del 1955.

⁶¹⁵ P. JEDLOWSKI, *Memoria*, Bologna, Clueb, 2000, p. 36.

⁶¹⁶ E. SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, cit., 2001, p. 18.

vertici. Permane, nonostante tutto, l'interrogativo che aleggia nelle parole di Edoardo Sanguineti pronunciate in apertura del congresso *Verdi 2001*:

Comunque, checché si dica, [...] è difficile, e forse impossibile, non dirci, storicamente parlando, sempre, tutti quanti, in un modo o in un altro, verdiani. È stato impossibile, l'ho detto, fino a ieri, forse fino a oggi. Quanto però al secolo, al millennio che nasce, francamente non so, e credo che non possiamo sapere, e credo che abbiamo discrete ragioni per dubitarne, e per dubitarne fortemente⁶¹⁷.

Il punto di vista di Bellocchio sembra scisso e ambivalente: se da un lato fa interpretare il ruolo di Violetta a una giovane adolescente, Eleonora Alberici, e le fa cantare l'aria *Addio del passato* sovrapponendo la voce ancora acerba della ragazza a quella di un'incisione storica di Maria Callas, quasi a voler tracciare una linea di continuità temporale tra il passato e il presente, dall'altro, il dubbio poc'anzi avanzato non viene del tutto fugato dalla pellicola. È un commento dello stesso regista, sempre in fuori campo sonoro e visivo, a margine di una delle interviste di cui è puntellata la pellicola, che lascia aperto questo spiraglio: egli infatti, dopo aver ascoltato e ripreso le parole di un anziano signore in cui emerge la speranza e la necessità di far conoscere la musica di Verdi alle generazioni più giovani, si abbandona a un "eh, sì", in cui pare traspaia, dietro a un riso appena abbozzato, una desolata constatazione di impotenza.

Fino a questo momento il concetto di memoria è stato declinato principalmente su un versante collettivo e storico; ora, attraverso alcune dichiarazioni del regista e un'attenta analisi del testo filmico, si cercheranno di compiere ulteriori passi nella comprensione di "...*addio del passato*...". Intervistato da Lorenzo Codelli, Bellocchio afferma a proposito del documentario:

cette occasion m'a permis de faire un film où sont revenus, souverains, mes souvenirs. Pas un *Amarcord*. Un petit film de formation, dirais-je, sur ma formation musicale. A part la musique sacrée, à la fonction religieuse, la musique avec laquelle je me suis fait un peu l'oreille a été la musique lyrique, surtout Verdi.[...] J'ai beaucoup «respiré» Verdi⁶¹⁸.

Un piccolo film di formazione, dunque, sui propri ricordi. Un tentativo, inoltre, di rivisitare il passato partendo da una prospettiva differente rispetto alla filmografia precedente, dominata dall'onnipresente traiettoria geografica Bobbio-Roma:

⁶¹⁷ *Ivi*, p. 36.

⁶¹⁸ L. CODELLI, *Entretien avec Marco Bellocchio. Un rite quasi funèbre*, in «Positif», n. 516, p. 11.

nella geografia del mio lavoro è presente un asse, o più modestamente una linea ricorrente: Bobbio-Roma, Roma-Bobbio, come se Piacenza non esistesse o avesse avuto nella mia vita un ruolo secondario. [...] Piacenza era la scuola, lo stare volontariamente chiuso in casa, ma in casa imparai a memoria i primi pezzi d'opera (che poi avrei cantato a Bobbio). [...] A questa città riservata e parsimoniosa, che ho vissuto soprattutto guardandola dalle finestre di casa mia mentre ascoltavo Tito Gobbi scagliarsi contro i cortigiani, a questa lingua nostalgica e un po' sgraziata, alla mia giovinezza piacentina senza felicità, ma non a causa di Piacenza, dedico questo piccolo film⁶¹⁹.

Questa rivisitazione della propria memoria autobiografica sembra germinare a partire dalla musica, che diviene un vero e proprio catalizzatore del ricordo, come appare evidente già dalle prime battute del *Preludio* del primo atto: sulle note iniziali dei violini scorrono immagini di repertorio in bianco e nero, accompagnate dalle letture della poesia dialettale *Piacenza* di Valente Faustini⁶²⁰, recitata dalla voce di Nino Castellini. La musica si protrae fino alla quattordicesima battuta dove «i violini si spingono verso la zona acuta in una figura ascendente [...] con effetto di lacerante tristezza»⁶²¹, e su questa tristezza che promana dalla melodia verdiana si inseriscono, in una sorta di contrappunto visivo e sonoro, i versi della poesia («Io sono nato sul sasso della mia Piacenza / e sono cresciuto / come un fiore dei nostri prati / sono salito dove il Trebbia nasce / poi l'acqua mi ha portato fino al Po./ Ma dopo Monticelli / mi sono attaccato alla riva / se andavo un po' più il là...ohimè! Morivo!») e le immagini che ritraggono dapprima una ferrovia, poi una serie di donne e uomini che scherzano e giocano in un'assoluta giornata estiva lungo le sponde di un fiume, e, infine, la piazza di Piacenza. Al pari di *Vacanze in Val Trebbia* [1980], e come nel futuro *Sorelle Mai*, ritorna la presenza del fiume tanto cara a Bellocchio, sorta di «luogo mitico di una origine generatrice di immagini e di storie»⁶²², da cui tutto ha inizio.

L'impiego di materiale di repertorio non è circoscritto alla sequenza appena descritta, ma è cifra stilistica che connota l'intera pellicola: tracce del medesimo procedimento si rinvengono sia nel finale sui titoli di coda, che, soprattutto, al momento della messa in scena di una delle arie più famose dell'intera opera, *Addio del passato*, «un addio ai

⁶¹⁹ Dichiarazione di Marco Bellocchio riportata in E. MARTINI, *Addio del passato*, in «Cineforum», n. 419, p. 8.

⁶²⁰ Poeta dialettale piacentino nato nel 1858; si noti tangenzialmente che la prima e sfortunata rappresentazione di *La Traviata* al Teatro La Fenice di Venezia risale al 6 marzo 1853.

⁶²¹ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 2, cit., p. 140.

⁶²² R. SALVATORE, «Vedere con l'inconscio», *Sorelle Mai tra autofinzione e autoritratto*, in *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemila12*, Torino, Edizioni Kaplan, 2012, p. 52.

sogni passati di felicità, con un oboe struggente che apre e chiude le due strofe»⁶²³. Bellocchio fa intonare il celebre brano verdiano alternando due cantanti e due luoghi differenti: la giovane Eleonora Alberici, come detto poc'anzi, che segue la linea vocale di Maria Callas nella propria stanza di adolescente mentre la madre è impegnata in cucina, e Giovanna Beretta, ripresa all'interno del salone di Palazzo Anguissola Rocca di Piacenza; si assiste pertanto a un fitto dialogo, non solo tra due spazi agli antipodi, quello domestico e quello di un'antica casata nobiliare, ma tra differenti temporalità: il presente e il passato, rappresentato, quest'ultimo, sia dagli abiti ottocenteschi indossati dal soprano, sia dalla voce registrata della Callas. Ma c'è di più. Alla fine del primo verso dell'aria («Addio del passato bei sogni ridenti») e sulla melodia dell'oboe al termine della prima strofa irrompono due immagini in bianco e nero: la prima raffigurante una giostra, la seconda, invece, un padre che tiene per mano il piccolo figlioletto e poi quest'ultimo intento a giocare con un altro bambino. Si tratta di pochissimi secondi che vanno ad alterare la scansione ritmica della sequenza e possono essere letti come dei veri e propri lacerti del passato che si traducono in immagini a partire dalla melodia; è dalla musica infatti che vengono generati i ricordi che paiono affiorare come schegge incontrollate dalla rievocazione autobiografica del regista e che successivamente prendono forma e si concretizzano in filmati di repertorio, anch'essi quindi "rubati" da un tempo lontano.



M. Bellocchio, "*...addio del passato...*"

Emerge dunque vividamente come in Bellocchio la costruzione memoriale sia attivata a partire dalle note musicali, e come queste riescano a portare in superficie un tempo lontano, quale quello dell'infanzia e della giovinezza. Fatte le debite differenze del caso, pare che questo lavoro della memoria sia accostabile a quello descritto mirabilmente da Marcel Proust, nelle pagine dedicate alla frase della sonata di Vinteuil e all'effetto che essa provoca in Swann. Non sarà pertanto inutile rileggere il passo in questione:

⁶²³ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 2, cit., p. 172.

e prima che Swann avesse il tempo di capire, di dirsi: «È la piccola frase della sonata di Vinteuil, non ascoltiamo!», tutti i ricordi del tempo in cui Odette era innamorata di lui, i ricordi che fino a quel giorno era riuscito a custodire, invisibili, nella profondità del suo essere [...] si erano ridestati e, a volo d'uccello, erano risaliti a cantargli perdutamente, senza pietà per la sua presente sventura, i ritornelli dimenticati della felicità⁶²⁴.

Le sequenze finali del documentario condensano il lavoro sul tempo proposto all'interno del film ed evidenziano l'incessante movimento oscillatorio della memoria autobiografica, in un'inestricabile alternanza di ritorno nei luoghi intrisi dei propri ricordi e ineluttabile separazione: sui titoli di coda la macchina da presa, posta all'interno di un'autovettura, inquadra in primo piano Valeria Ferri, una delle Violette presenti all'interno della pellicola, mentre canta per l'ultima volta *Addio del passato*, allontanandosi da Piacenza, in un susseguirsi di luci e immagini fuori fuoco colte dal finestrino – splendida è la fotografia firmata da Pasquale Mari –, che restituiscono una visione della città per frammenti. Delle pudiche lacrime scorrono sul volto della donna, che, con voce rotta dalla commozione, intona gli ultimi versi: «Ah della Traviata sorridi al desio / A lei, deh perdona; tu accoglila, o Dio / Or tutto finì». Sì, ora tutto è finito: lo scavo nella memoria personale del regista e quello sulla sua terra d'origine si è compiuto e non resta che il momento dell'inevitabile e ambivalente separazione. Un camera-car inquadra, tra i “singhiozzi” dei violini del *Preludio* del terzo atto di *La Traviata*, deserte e silenziose strade di provincia, mentre l'automobile abbandona il centro cittadino, dirigendosi verso un luogo oscuro e sconosciuto; una densa coltre di nebbia, solcata dalla luce abbacinante dei fari, si posa sulla pianura circostante e sfalda i contorni, immergendo le immagini in una sorta di stato onirico, cifra espressiva che, si è visto, caratterizza molto cinema di Bellocchio. L'illusione momentanea di un passato che riaffiora e il senso di perdita intimamente legato a esso, cedono il passo alla presa di coscienza del necessario distacco.

⁶²⁴ M. PROUST, *Dalla parte di Swann in La ricerca del tempo perduto*, vol. I, Milano, Mondadori, 1987, p. 417.

5. Mario Martone: *Noi credevamo*.

Giunti al termine del percorso, la nostra attenzione si focalizzerà su *Noi credevamo* [2010], di certo l'esempio più importante dell'uso del teatro d'opera nella cinematografia contemporanea; l'intera colonna sonora infatti è composta da un collage musicale assemblato a partire da numerose pagine del repertorio lirico ottocentesco, in gran parte estrapolate da opere di Giuseppe Verdi; il film di Mario Martone, per il fitto numero di richiami melodrammatici che accompagnano quasi senza soluzione di continuità la narrazione, rappresenta un caso "limite" e isolato nel panorama nazionale, equiparabile – forse, e in modo parziale – alla pellicola d'esordio di Marco Leto, *La villeggiatura* [1962], con cui condivide, oltre a una lettura pessimistica della Storia, l'impiego del melodramma come «filtro sonoro malleabile attraverso cui interrogarsi sui processi di definizione e ridefinizione dell'identità italiana»⁶²⁵. Se Leto, attraverso le citazioni verdiane tratte da *Macbeth*, *Don Carlos*, e *Nabucco* dichiara scopertamente il proprio intento di tracciare una linea di continuità tra il Risorgimento e la Resistenza antifascista, Martone, al contrario, si avvale del repertorio della tradizione per mettere allo scoperto le contraddizioni e il fallimenti che hanno accompagnato il processo di unificazione nazionale.

Prima di entrare nell'affascinante universo musicale-visivo del film, è necessario accostarsi alla poliedrica figura del regista partenopeo, il quale, a partire dalla fine degli anni Ottanta con l'occasione «atipica e affascinante»⁶²⁶ della messa in scena dell'opera-oratorio stravinskijana *Oedipus Rex* (1988) sui ruderi di Gibellina⁶²⁷, si è progressivamente avvicinato al mondo operistico, firmando da lì in poi un numero rimarchevole di regie liriche⁶²⁸, sia in Italia che in ambito internazionale; se le prime produzioni (*Oedipus Rex*, *Charlotte Corday*, e *Veglia*) avevano rappresentato una sorta di eccezione, una parentesi occasionale, è solo con l'allestimento del *Così fan tutte* al

⁶²⁵ M. COSCI, *Verdi secondo Macchi. Smontare il melodramma, ricostruire l'Italia*, cit., p. 53. Si rimanda al saggio dello studioso per una dettagliata analisi del film e dell'apporto determinante del compositore Egisto Macchi.

⁶²⁶ M. MARTONE, *Autoscatti*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, Donzelli Editore, 2013, p. XXIV.

⁶²⁷ In precedenza aveva collaborato in veste di scenografo all'allestimento di *La vedova allegra*, con la regia di Mauro Bolognini (Napoli, Teatro San Carlo, 1985).

⁶²⁸ Si tratta di circa venti titoli in poco meno di vent'anni!

Teatro San Carlo di Napoli nel 1999 che l'artista si cala totalmente nel melodramma e sembra prendere coscienza delle possibilità di poter "fare teatro" anche con l'opera:

da quel momento è stato per me interessantissimo scoprire che potevo fare pienamente teatro con l'opera, ed è stata una scoperta dietro l'altra: Alban Berg, ad esempio, di cui ho messo in scena la *Lulu*, o il teatro di Verdi, il nostro vero, grande teatro nazionale, col quale ho avuto e ho un serrato confronto. E poi l'incontro con Rossini. C'è qualcosa di Rossini di perturbante, per me, quasi di erotico, anche dal punto di vista della sfida scenica. In quei lunghi brani in cui non accade nulla e dove è messo in musica soltanto il pensiero dei cantanti sembra non accadere nulla ma in realtà niente è fermo. Tutto procede e si muove. È qui che il regista viene chiamato ad agire in modo al tempo stesso sensuale e astratto, in quell'ineffabile dualismo che anima l'arte di Rossini⁶²⁹.

Il teatro musicale rappresenta dunque un richiamo fascinoso, ma al contempo un luogo di ricerca e sperimentazione, la quale spazia da compositori del Seicento (Monteverdi), del tardo Settecento (Mozart), fino ai contemporanei (la regia per la prima assoluta dell'*Antigone* di Ivan Fedele al Teatro Comunale di Firenze, 2007, e quella recentissima di *The Bassarids* di Hans Werner Henze, Teatro dell'Opera di Roma, 2015), in un dispiegamento di pratiche drammaturgiche e musicali tra loro diversissime. In questa prospettiva di sguardo estremamente aperta e "inglobante", un posto di primo piano, oltre al già menzionato Rossini⁶³⁰, spetta di diritto a Giuseppe Verdi, di cui Martone, nel corso di nove anni (2005-2014), allestisce sei opere: *Un Ballo in maschera* (2005, Londra, Royal Opera House), *Falstaff* (2008, Parigi, Théâtre des Champs-Élysées), *Otello* (2009, Tokio, New National Theatre Tokio Opera House), *Luisa Miller* (2012, Milano, Teatro alla Scala), *Oberto conte di San Bonifacio* (2013, Milano, Teatro alla Scala), *Macbeth* (2014, Parigi, Théâtre des Champs-Élysées). Ed è forse da questa consuetudine verdiana, rafforzatasi nell'ultimo decennio, che si può iniziare a dischiudere, attraverso le parole dello stesso regista, l'universo audiovisivo di *Noi credevamo*, interamente permeato di richiami al teatro musicale ottocentesco:

la mia prima regia verdiana, il *Ballo in maschera* del Convent Garden, risale al 2005, ma mi fu proposta da Antonio Pappano, direttore artistico e musicale di quel teatro, nel 2002. L'anno seguente, il 2003, iniziai a pensare al film: la

⁶²⁹ M. MARTONE, *Autoscatti*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., pp. XXIV-XXV.

⁶³⁰ Si ricordano le regie liriche di: *Mathilde di Shabran* (2004) e *Torvaldo e Dorliska* (2006), *Aureliano in Palmira* (2014), tutte all'interno del Rossini Opera Festival di Pesaro.

prima stesura completa della sceneggiatura fu completata due anni dopo. *Quindi il lavoro sull'opera di Verdi e quello sul film si intrecciarono per un biennio*⁶³¹.

La genesi dell'allestimento operistico e quella del soggetto cinematografico procedono perciò di pari passo, e uno degli aspetti centrali del film, quello della cospirazione⁶³², inizia ad essere messo a fuoco proprio a partire dalla lettura e dalle riflessioni scaturite da *Un ballo in maschera*, come se tra le due espressioni artistiche vi fossero dei vasi comunicanti costantemente aperti e capaci di stabilire un fecondo dialogo. Di più, il lungo soggiorno londinese per le prove offre la possibilità al regista di effettuare i primi sopralluoghi della città, ricercando, non solo le abitazioni reali di Mazzini e dei rifugiati italiani, ma soprattutto quella *Stimmung* che promana dal plumbeo paesaggio urbano della capitale britannica e che in seguito innerverà parte del film⁶³³.

Martone si spinge ancora oltre, giungendo ad ammettere un debito pressoché totale del proprio film con il teatro d'opera⁶³⁴:

quanto al rapporto cinema-opera, è successo nel mio caso che sia stato il regista d'opera a orientare quello di cinema e non viceversa, come in genere si pensa debba accadere. Ho lavorato per anni alla realizzazione del film risorgimentale *Noi credevamo*. Mentre lo scrivevo e lo preparavo [...] ho messo in scena diverse opere di Verdi e di Rossini. *L'opera mi ha dunque nutrito per anni*⁶³⁵.

Al pari di altri registi a lui contemporanei, primo su tutti Marco Bellocchio come si è avuto modo di constatare nel capitolo precedente, si assiste pertanto a un processo di costruzione del film (nella fattispecie un vero e proprio *work in progress* "multidisciplinare") che è ineludibilmente intrecciato a un pensiero drammaturgico/musicale di matrice operistica, il quale suggerisce precise scelte espressive e concorre ad articolare la pellicola su svariati livelli, dall'architettura generale, alla scansione ritmica delle singole sequenze.

⁶³¹ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» n. 4, 2010, p. 486 (corsivi miei).

⁶³² «Il personaggio di Domenico non è certo un terrorista», afferma Mario Martone in una conversazione raccolta da Luca Codelli, «ma possiamo definirlo un irriducibile. Un uomo che ha continuato per tutta la vita a cospirare», in M. MARTONE, *Noi credevamo*, Milano, Bompiani, 2010, p. XII.

⁶³³ «Durante il periodo londinese di prove andavo in giro per la città a fotografare i luoghi frequentati dai cospiratori italiani rifugiatisi a Londra, in primo luogo ovviamente Mazzini», E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., pp. 486-7.

⁶³⁴ Con ciò non si intende asserire che il teatro d'opera sia l'unica fonte di ispirazione del film, anzi: esso infatti, come sostiene Roberto De Gaetano, è «magmatico» ed è ricco di suggestioni storiche (il grande lavoro di preparazione e indagine sui documenti), filosofiche/letterarie (Aleksandr Herzen e Dostoevskij) e pittoriche (il recupero dell'iconografia ottocentesca).

⁶³⁵ M. MARTONE, *Autoscatti*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., p. XXVI (corsivi miei).

Prima di proseguire nell'analisi più capillare degli interventi musicali di *Noi credevamo* è forse opportuno contestualizzare il film, precisando fin da subito che esso prende le mosse dal romanzo omonimo di Anna Banti a cui il regista giunge, forse un po' casualmente, attraverso la lettura di un passo di *Pianura proibita* di Cesare Garboli⁶³⁶; vediamo cosa scrive il grande intellettuale in merito:

nel 1966, quando la Banti scrisse *Noi credevamo*, volle misurarsi con un romanzo di forti recriminazioni politiche che rimetteva in discussione la soluzione di compromesso, moderata e gradita ai piemontesi, del nostro cosiddetto Risorgimento. A fondo del romanzo era una storia vera, il fallimento politico e la lunga detenzione a Procida e Montefusco di un proavo, il calabrese Domenico Lopresti, patriota democratico finito poi, dopo l'unificazione, impiegato doganale. Una storia tetra, di un grigio plumbeo più che sulfureo⁶³⁷.

Dalle parole del critico traluce uno dei nodi principali che serpeggia in tutto il lavoro di Martone, ovverosia quell'idea di fallimento che accompagna il lento processo di unificazione nazionale e soprattutto la sconfitta delle istanze repubblicane a favore di una spinta monarchico-autoritaria incarnata nel discorso parlamentare di Francesco Crispi nella sequenza conclusiva del film⁶³⁸. Tale disincanto riecheggia – per quel lavoro dei vasi comunicanti che accompagna la genesi del film – nel secondo allestimento del regista di un melodramma verdiano, *Falstaff*, in cui le analogie tra opera e progetto cinematografico si fanno più evidenti, venendo definitivamente allo scoperto (la regia lirica, lo ricordiamo, è del 2008, in un momento avanzato di stesura della sceneggiatura e dell'accidentato *iter* produttivo⁶³⁹):

nel caso di *Falstaff* le corrispondenze e gli echi con *Noi credevamo* furono molto più consapevoli, anche perché la regia fu preceduta da un laboratorio sull'*Enrico IV* di Shakespeare [...] Nelle due parti dell'*Enrico IV* e nell'*Enrico V* c'è il passaggio di regno da Enrico IV al figlio: questo passaggio è vissuto attraverso Falstaff come una perdita di valori; il mondo nuovo che si affaccia è un mondo cinico, e l'acquisizione del potere è anche il momento tremendo in

⁶³⁶ «È stato molto importante imbartermi in un passo del libro *Pianura proibita* di Cesare Garboli incentrato sul romanzo *Noi credevamo* di Anna Banti. Quel titolo mi colpì, e mi colpì quel che Garboli scriveva», M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. IX.

⁶³⁷ C. GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 88.

⁶³⁸ «Io non ho altra bandiera da innalzare. La bandiera mia è quella che innalzai sbarcando con Garibaldi a Marsala. Italia una con Vittorio Emanuele. Coloro che vogliono un'altra bandiera non desiderano l'unità d'Italia. La monarchia ci unisce, la repubblica ci dividerebbe. Noi unitari siamo innanzitutto monarchici, e sosterremo la monarchia meglio dei monarchici», M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. 258. Questa dualità e contrapposizione repubblica-monarchia è ciò che, per Martone «contraddistingue tutta la storia d'Italia a venire, e il nostro stesso presente», in *Ivi*, p. XI.

⁶³⁹ Su tale aspetto si veda la testimonianza di Martone, in *Ivi*, pp. XV-XIX.

cui Enrico V scaccia Falstaff. Se riportiamo questo tema al Verdi ottantenne post-risorgimentale, l'autoritratto del compositore nel protagonista della sua opera diventa anche un autoritratto politico. Nella Windsor quattrocentesca si proietta allora l'Italia degli anni Novanta dell'Ottocento, e cioè l'Italia di Crispi⁶⁴⁰.

Fatte queste necessarie premesse in cui si è messo in luce l'intricato groviglio di relazioni che intercorrono tra il teatro d'opera e il cinema di Mario Martone, è giunto il momento di abbandonare il piano astratto per calarsi all'interno di *Noi credevamo* e vedere come effettivamente il mondo melodrammatico si riverberi all'interno del film. Prima ancora di introdurre l'argomento musicale, e verificare la scelta dei brani e la loro disposizione, è necessario notare come l'architettura del film sembri articolata e plasmata su un modello operistico: al pari infatti del melodramma lirico ottocentesco, anche in *Noi credevamo* vi è una scansione in atti (quattro), preceduti da un prologo, che può facilmente essere accostato a un preludio, sia per la sua durata decisamente inferiore rispetto a tutti gli altri episodi (sono circa sei minuti), sia per il fatto che vengono sommariamente presentati i tre protagonisti principali (Angelo, Domenico e Salvatore) e il clima dell'intera vicenda, che si snoda in un arco temporale di trentaquattro anni; di seguito si riporta la ripartizione dell'opera cinematografica in cui traspare, come in un tipico libretto, la composizione per scene staccate, altro elemento che certamente il regista ha desunto dalla propria attività teatrale:

- 1) *Prologo*.
- 2) *Le scelte, 1828-1834*⁶⁴¹.
- 3) *Domenico, 1852-1855*.
- 4) *Angelo, 1856-1858*.
- 5) *L'alba della nazione, 1862*.

Soffermandosi sulla scansione cronologica dei segmenti, "stupisce" innanzitutto, da un punto di vista storico, la mancanza di due date fondamentali, almeno attenendosi ai

⁶⁴⁰ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., pp. 487-88. Martone prosegue inoltre il proprio ragionamento con un interessante paragone in cui si può scorgere la sua acuta sensibilità musicale: «Lavorando ora a *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, che sono coeve a *Falstaff*, mi colpiscono le profonde differenze con l'opera verdiana, che esteticamente e musicalmente è proiettata nel futuro e basata sul passato, che sta tra Mozart e Stravinskij, ma certo non è un'opera del presente, in senso drammaturgico e musicale. *Falstaff* rappresenta un atteggiamento libero, intelligente, sottile verso il mondo, mentre *Cavalleria* e *Pagliacci* in un certo senso appartengono all'Italia di Crispi, ne sposano la visione del mondo», *Ibid.*

⁶⁴¹ In sceneggiatura il titolo è differente: *Salvatore*.

manuali scolastici: il 1848 con le Cinque giornate di Milano e il 1860, l'anno dell'impresa dei Mille, ma ciò risponde a quell'esigenza di andare a scavare tra latebre ed episodi "marginali" della storia – i meno frequentati dal cinema – con l'intento di epurare il Risorgimento da ogni visione eroica e trionfalistica; e a tale scopo sono votate anche le scelte musicali che, a differenza di altre pellicole storiche, non strizzano mai l'occhio a pagine del repertorio magniloquenti ed enfatiche, di regola estrapolate da opere verdiane: siamo, insomma, assai distanti da ...*correva l'anno di grazia 1870* con il coro di *Ernani Si ridesti il Leon di Castiglia* III, 4⁶⁴², a fomentare la rivolta dei carcerati; così come pure si frappongono incolmabili lontananze dalla "hit risorgimentale" *O Signore, dal tetto natio* da *I lombardi alla prima crociata*, IV, 3⁶⁴³, usata da Carlo Lizzani nella *fiction* televisiva *Le Cinque giornate di Milano* [2004], dove vi è altresì la presenza del *Nabucco*⁶⁴⁴. Dati questi presupposti, inane sforzo sarebbe quello di cercar traccia del *Va, pensiero!* Martone, dapprima dubbioso sulla

⁶⁴² A proposito del carattere risorgimentale del suddetto coro, scrive acutamente Daniela Goldin Folena: «non esiterei a dire che proprio il coro del giovanile *Ernani* è in sintonia con le istanze politiche e ideali del tempo, molto più del *Va, pensiero*, per esempio; direi anzi che sembra precorrere i moti dei decenni successivi. Ma un coro non fa dell'*Ernani* un'opera risorgimentale: semplicemente, estrapolandolo dal contesto ci rendiamo conto di una trasparente ma, a mio parere, casuale o meglio occasionale convergenza tra ideali diffusi degli anni '40 dell'Ottocento italiano e 'moderna' tradizione melodrammatica», D. GOLDIN FOLENA, *Melodramma o Risorgimento*, in F. BISSOLI, N. RUGGIERO (a cura di), *Viva Italia forte ed una. Il melodramma come rappresentazione epica del Risorgimento*, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2013, p. 152. Carlotta Sorba mette inoltre in evidenza come la moda del copricapo all'*Ernani* fosse assai diffusa durante i moti quarantotteschi: «agli interscambi tra palcoscenici e gusto visuale non sfuggono peraltro le passioni risorgimentali, se uno di copricapi più diffusi e citati nel Quarantotto è quello definito "all'*Ernani*": un feltro generalmente rosso, con una cupola a cono tronco chiusa da una fibbia e una lunga penna sul fianco, che imitava quello portato dal fiero bandito creato dalla penna di Hugo e liberamente musicato da Verdi. Per capire questo travaso va considerato il fatto che l'opera verdiana aveva acquisito, fin dalla prima veneziana del 1844 e ancor più nei due anni successivi, una travolgente popolarità», C. SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 217-8.

⁶⁴³ Ancora Daniela Goldin Folena ci ricorda che nel celebre coro de *I lombardi* «a parte l'evocazione del *tetto natio*, è certo difficile individuare sfumature insurrezionali»; esso è piuttosto un lamento nostalgico per la patria lontana, D. GOLDIN FOLENA, *Melodramma o Risorgimento*, cit., p. 148.

⁶⁴⁴ Come esempio particolarmente significativo dell'uso del teatro d'opera all'interno di pellicole di carattere risorgimentale, oltre chiaramente a *Senso* di Visconti, si segnala *San Michele aveva un gallo* [1972] dei fratelli Taviani in cui, in due momenti distinti della narrazione, compaiono dei frammenti tratti da *Norma*. Il primo di essi, in una sorta di livello mediato del protagonista rinchiuso in una cella di isolamento, è il coro *Guerra, Guerra! Le galliche selve* (II, 7) nel momento in cui il personaggio interpretato da Giulio Brogi immagina di recarsi a teatro con i propri compagni; il secondo invece sono alcune battute estrapolate dalla *Sinfonia*, precisamente dall'esposizione del quarto tema, sui trilli dei violini e gli arpeggi delle arpe, durante lo spostamento in laguna nella sezione conclusiva del film. I Taviani, come sempre magistralmente, creano una sapiente drammaturgia anche grazie agli interventi musicali, dapprima inserendo un brano dallo spiccato sapore rivoluzionario e combattivo, per poi contrapporvi un lacerto elegiaco, che corrisponde al crollo degli ideali del protagonista e al suo suicidio. Il coro belliniano, come ricorda Fiamma Nicolodi, ha avuto inoltre un'importante rilevanza storica, che di certo non è sfuggita ai due registi: «il coro dell'ultimo atto della *Norma* [...] era riuscito a scuotere gli animi degli ascoltatori a ogni ripresa, sfociando a Milano nella violenta dimostrazione antiaustriaca del 10 gennaio 1859 alla Scala», in F. NICOLODI, *Il teatro lirico e il suo pubblico*, in S. SOLDANI, G. TURI, *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea – I. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 257-8.

possibilità di inserire frammenti operistici come commento sonoro al film, si affida piuttosto a brani e opere meno noti, pervasi vieppiù da tinte fosche e intimiste (rari sono i casi di un imponente dispiegamento orchestrale), capaci di accordarsi al senso del film:

non pensavo di utilizzarla [l'opera] nel film. È stata un'intuizione di poche settimane precedenti l'inizio delle riprese, nel 2009, nata ascoltando una recita di *Otello* [...]. In teatro il suono è spazializzato, e così, quando nel terzo atto è risuonata l'aria *Dio mi potevi scagliar*, mi sono concentrato solo sull'orchestra, attratto com'ero da una musica che mi sembrava corrispondesse al senso profondo di *Noi credevamo*. C'era qualcosa di ripetitivo e di ossessivo, che scavava nell'interno, molto lontana dall'enfasi patriottica che si suole attribuire al Verdi risorgimentale. Piuttosto un dolore, un senso di disillusione simile a quella che pervade gli scritti di Mazzini, sui quali costruisco il senso del film. Da quel momento in poi ho capito che si poteva cercare, nel repertorio operistico, dei brani orchestrali che elaborassero questa intuizione di partenza⁶⁴⁵.

E, nel già citato colloquio con Emanuele Senici, aggiunge: «era come se la musica di *Otello* mi chiamasse, come se io trovassi nel tardo Verdi lo stesso sentimento del film»⁶⁴⁶. A partire da tale prospettiva il regista, coadiuvato da Ippolita di Majo, mette insieme i pezzi del mosaico musicale che andranno a comporre la colonna sonora del film, la quale viene incisa *ex novo* dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI sotto la bacchetta di Roberto Abbado, dando così vita a una stretta collaborazione tra Martone e il direttore d'orchestra. Abbado, oltre a sottolineare le bene note competenze musicali dell'artista partenopeo, evidenzia un punto di estremo interesse per comprendere, sia i rapporti che intercorrono tra la musica e la costruzione del film, sia il lavoro tra il regista e il musicista⁶⁴⁷: egli infatti partecipa attivamente al processo creativo, non ponendosi pertanto come mero esecutore di musiche preesistenti, ma, al contrario, come interprete delle richieste e sollecitazioni provenienti da Martone stesso, cercando di trovare il timbro orchestrale, le dinamiche e le velocità di esecuzione adatte a una particolare situazione filmica descritta solo verbalmente dal regista (il direttore d'orchestra non ha potuto infatti visionare il girato): «era come se Mario ed io stessimo montando un'opera insieme», dirà durante un'intervista radiofonica⁶⁴⁸. E, parimenti a un'opera, «l'intenzione [è] di far sì che [...] la musica sottolinei, ponga delle domande,

⁶⁴⁵ M. MARTONE, *Autoscatti*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., pp. XXVI-XXVII.

⁶⁴⁶ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., p. 489.

⁶⁴⁷ Martone ha partecipato a tutte le sedute di registrazione.

⁶⁴⁸ Intervista radiofonica trasmessa il 19 novembre 2010 su Radio3, ascoltabile all'indirizzo: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-55d439f6-a91e-443f-b41dc0f504448c14.html>.

approfondisca e non sia un commento sonoro a ciò che si vede»⁶⁴⁹. Il ruolo di Abbado, si è detto, non è affatto conchiuso a quello di interprete della volontà altrui, in quanto egli diviene un vero e proprio co-autore, e ciò traspare dalla scelta di rallentare fino all'estenuazione il tempo del *Preludio* de *I vespri siciliani*, dilavandolo di quella tinta “rivoluzionaria” invisa a Martone – incerto fino all'ultimo se inserire o meno il famoso brano – e rendendo il rintocco delle percussioni della prima sezione ancor più sinistro e spettrale.

Prima di addentrarci ulteriormente nel film scoprendo finalmente le opere chiamate in causa, vi sono ancora da porre alcuni tasselli necessari per completare il quadro. Innanzitutto gli interventi musicali sono, per la maggior parte dei casi, di livello esterno (critico): fanno eccezione a questa regola l'aria *Ah! non credea mirarti*, *La sonnambula* II, 10, eseguita al fortepiano dal personaggio di Vincenzo Bellini durante un ricevimento nell'abitazione parigina di Cristina di Belgiojoso, la *Sonata per pianoforte* n. 27, op. 90 di Ludwig van Beethoven suonata da Angelo, e infine un frammento della *Sonata* K 101 di Domenico Scarlatti.

Un secondo aspetto da mettere in luce è che i numerosi richiami operistici non sono mai accompagnati da un testo intonato, presentandosi quindi solo nella loro veste orchestrale; anche qui vi è però una piccola eccezione, benché non riguardi propriamente un brano tratto dal teatro musicale: si tratta infatti di *Pietà Signor!* composto da Verdi a beneficio delle vittime del terremoto della Calabria e della Sicilia del 1894.

Una terza considerazione non può che lambire, giacché si sta pur sempre parlando di un “film risorgimentale”, il ruolo accordato al coro; contrariamente alle riflessioni rivoluzionarie-romantiche di Mazzini che gli assegnavano un ruolo determinante («l'individuale collettivo»), in quanto espressione delle masse e del popolo⁶⁵⁰, Martone,

⁶⁴⁹ Trascrizione della medesima intervista radiofonica.

⁶⁵⁰ «E perché», scrive Mazzini, «– se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società – perché il coro, che nel dramma greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggianti sull'anima del poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe dalla sfera secondaria passiva che gli è oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare? Oggi, il coro [...] è come il popolo nelle tragedie alfieriane, condannato all'espressione di un'unica idea, d'un unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, venti bocche: appare di tempo in tempo più come occasione di sollievo a' primi cantanti, che com'elemento filosoficamente, e musicalmente distinto [...] Or, perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?», G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Rimini-Firenze, Guarnaldi editore, 1977, pp. 65-6. Sull'importanza dei cori nell'opera italiana ottocentesca si veda: P. GOSSETT, *Becoming a Citizen: The Chorus in “Risorgimento” Opera*, in «Cambridge Opera Journal», n.1, Vol. 2, marzo 1990, pp. 41-64.

fedele ai propositi antiretorici e crepuscolari, non concede alcuna rilevanza a tali momenti musicali; al più sostiene che:

nel momento del film in cui c'è un'ipotesi di popolo, quando appaiono i Garibaldini nel quarto episodio, allora c'è il coro. Il coro però sono gli stessi personaggi, che cantano canzoni garibaldine⁶⁵¹.

Infine vi è un'ultima osservazione in merito alla scelta dei momenti operistici, che è già emersa in filigrana nelle parole di Martone sull'*Otello* verdiano; il regista infatti non si sofferma sugli aspetti drammaturgici della vicenda, né tantomeno sulle passioni che agitano i personaggi, ma il suo ragionamento si concentra esclusivamente sui valori musicali di *Dio mi potevi scagliare tutti i mali*, sull'incedere circolare della melodia priva di un baricentro fisso. Ed è proprio a partire da queste componenti, prima ancora che da concordanze narrative tra l'opera di partenza e la sequenza del film in cui essa è inserita, che dovrà prendere le mosse l'analisi; con ciò non si vogliono chiaramente negare alcuni parallelismi e giochi di specchi tra il teatro musicale e *Noi credevamo*, quanto piuttosto si vorrebbe ricondurre il piano interpretativo al rapporto dialettico che si instaura tra le note del melodramma ottocentesco e le immagini – e soprattutto il montaggio – del film. Del resto è lo stesso regista a non far mistero di come per lui la musica di Verdi abbia «una concretezza visionaria [...] come se chiamasse immagini, non solo quelle della messa in scena d'opera, ma anche altre, come per esempio quelle di un film»⁶⁵². Nonostante sia stato più volte accostato alla figura di Luchino Visconti per il sol fatto che entrambi hanno alternato la loro carriera tra le assi del palcoscenico e dietro la macchina da presa, ci pare che, al di là di una comune visione antiretorica e fallimentare del Risorgimento, tra i due risieda una profonda differenza⁶⁵³: mentre per il

⁶⁵¹ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., p. 491.

⁶⁵² *Ivi*, p. 490.

⁶⁵³ Roberto De Gaetano, discostandosi da facili luoghi comuni, traccia giustamente delle linee di continuità con la poetica di Rossellini: «se il legame con Visconti riguarda in un certo senso un debito comune nei confronti della forma melodrammatica e una capacità di attraversare con forza cinema, teatro e lirica, è di fatto con Rossellini che si misura la sua arte cinematografica; perché con Rossellini Martone condivide una visione di fondo su un'*etica della forma*, sul fatto che compito dell'arte è e non può essere altro che quello di *restituire fiducia nel mondo*, e per ciò deve in primo luogo manifestare fiducia in se stessa, nella forza e nella capacità del suo discorso. Ebbene, non c'è nessun passaggio nel cinema di Martone, nessuna inquadratura, nessun movimento di macchina, nessun raccordo di montaggio, nel quale non venga a manifestarsi la fiducia *nella tessitura simbolica del mondo*, che immagini e storie compiono e possono compiere. Nessun estetismo (presente in Visconti), nessun citazionismo, nessun gioco compiaciuto: ogni immagine manifesta un'*etica*, e dunque un desiderio di dire e costruire qualcosa di sensato, di scommettere sulla capacità di rinnovare il rapporto fra sé e il mondo. È solo da quest'*etica* (distinta dal carattere prescrittivo della morale), cioè da un rapporto fiducioso e generativo con il linguaggio, il mondo e il tempo (futuro) che un'arte afferma se stessa e la sua capacità di ridare linfa al mondo, e dunque di alimentare quella «perseveranza nella vita» che se pur, come dice Leopardi, elemento

regista milanese il teatro musicale funziona sempre come un modello drammaturgico, un cristallo che riflette l'esistenze dei personaggi sullo schermo, Martone, al contrario, va alla ricerca di impasti sonori, di specifici timbri orchestrali e strumentali su cui costruire il proprio racconto per immagini; inoltre, mentre il primo ricorre quasi esclusivamente al testo intonato, il secondo invece, a rimarcare ancor più l'intercapedine che li separa, lo esclude, anche per non cadere nel rischio che esso orienti in modo inequivocabile la lettura del film: è solo dal dialogo tra la musica e le immagini che scaturisce il senso della narrazione.

Fatte queste necessarie precisazioni, si può passare ora a individuare i vari richiami presenti a livello esterno in *Noi credevamo*, la maggior parte dei quali sono ascrivibili a opere di Giuseppe Verdi, tra le quali figurano: *Don Carlos*, *Rigoletto*, *Il corsaro*, *Attila*, *Ernani*, *Otello*, *Macbeth*, *I masnadieri* e *I Vespri siciliani*. Del compositore di Busseto vengono inoltre citati dei frammenti del *Quartetto in mi minore* e il già menzionato *Pietà Signor!*. In tutto ciò compaiono nella prima sezione del film due melodrammi rossiniani – *Elisabetta, regina d'Inghilterra* e *Guglielmo Tell* – e nell'ultima *Il pirata* di Bellini. Considerata la preminenza accordata a Verdi, la nostra analisi, pur non tralasciando del tutto gli altri interventi, si focalizzerà sulle sue opere.

Vediamo quindi nel concreto, e con l'ausilio di una tabella riassuntiva, la reale ripartizione dei brani musicali; nella pagina successiva si riporta la scansione dei singoli atti, con le eventuali ripetizioni dei momenti operistici; si è scelto, al fine di non appesantire la lettura, di tralasciare la descrizione degli eventi che in questo momento non risultano di primaria importanza.

naturale, necessita di essere riaffermata di continuo», in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Il tempo che non ha più tempo*, in R. DE GAETANO (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., pp. 75-6. È del resto lo stesso Martone ad avallare tale ipotesi: «ho sempre pensato di voler fare un film con un impianto rosselliniano. Nel senso che volevo utilizzare, secondo la lezione di Rossellini, gli elementi della Storia in quanto tali, evitando rielaborazioni artificiali», M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. XIX.

Atto filmico	Momenti operistici e musicali
<i>Prologo</i>	1) <i>Don Carlos</i> , V, 1 ⁶⁵⁴
Atto I <i>Le scelte</i>	1) <i>Elisabetta, regina d' Inghilterra, Che intesi...oh annunzio</i> , II, 2 2) <i>Guglielmo Tell, Selva opaca</i> , II, 2 3) <i>Don Carlos</i> , II, 1 4) <i>Rigoletto</i> , III, 1 5) <i>Rigoletto</i> , III, 1 6) <i>Don Carlos, Ella giammai m'amò</i> , IV, 1 7) <i>Elisabetta, regina d' Inghilterra, Che intesi...oh annunzio</i> , II, 2
Atto II <i>Domenico</i>	1) <i>Il corsaro, Eccomi prigioniero</i> , III, 5 2) <i>Attila, Liberamente or piangi</i> , I, 1 3) <i>Ernani</i> , III, 1 (<i>La clemenza</i>) 4) <i>Il corsaro, Eccomi prigioniero</i> , III, 5
Atto III <i>Angelo</i>	1) <i>Don Carlos, Ella giammai m'amò</i> , IV, 1 2) G. Verdi, <i>Quartetto in Mi minore – Allegro</i> 3) <i>Otello, Dio mi potevi scagliare tutti i mali</i> , III, 3 4) <i>Il Corsaro, Preludio</i> 5) <i>Attila, Liberamente or piangi</i> , I, 1 6) <i>Don Carlos, Ella giammai m'amò</i> , IV, 1 7) <i>Otello, Dio mi potevi scagliare tutti i mali</i> , III, 3 8) G. Verdi, <i>Pietà Signor!</i> 9) <i>Attila, Preludio</i> 10) G. Verdi, <i>Quartetto in Mi minore – Allegro</i> 11) <i>Macbeth, Vegliammo invano due notti</i> , IV, 3 (continua)
Atto IV <i>L'alba della nazione</i>	1) <i>Macbeth, Vegliammo invano due notti</i> , IV, 3 (conclude) 2) <i>I masnadieri, Preludio</i> 3) <i>Il pirata, Oh s'io potessi dissipar le nubi</i> , II, 12 4) <i>Attila, Liberamente or piangi</i> , I, 1 5) <i>Macbeth, Vegliammo invano due notti</i> , IV, 3 6) <i>I vespri siciliani, Preludio</i> 7) <i>I vespri siciliani, Preludio</i> 8) <i>Attila, Preludio</i>

⁶⁵⁴ Nel presente lavoro si è fatto riferimento all'edizione del *Don Carlos* in cinque atti.

Già da una sommaria visione sinottica, e senza entrare nello specifico dei singoli interventi, è possibile avanzare alcune riflessioni, che richiamano l'idea di Roberto Abbado di costruire il film come se fosse un'opera. È evidente, infatti, come Martone abbia ripartito i singoli atti secondo una drammaturgia di stampo operistico, connotando i segmenti narrativi con precise scelte musicali, capaci di restituire il clima dell'intero episodio; ecco quindi la presenza di Rossini confinata in *Le scelte*, oppure l'introduzione orchestrale di *Eccomi prigioniero* da *Il corsaro* a fare da contrappunto alla detenzione di Domenico nel carcere di Montefusco nel secondo atto. Parimenti le note di *Otello* risuonano solo nel terzo episodio, e quelle de *I masnadieri* e *I vespri siciliani* nell'ultimo.

Dalla tabella si evince inoltre come la disposizione dei brani all'interno dei segmenti narrativi crei delle evidenti simmetrie interne: a titolo esemplificativo si veda il primo atto che è aperto e chiuso dall'introduzione orchestrale di *Che intesi...oh annunzio*, così come il secondo con il duplice richiamo a *Il corsaro* sempre alle estremità dell'episodio. Accanto a ciò, vi sono tuttavia dei brani che serpeggiano lungo tutto il corso della narrazione, intessendo dei veri e propri motivi sotterranei che legano gli avvenimenti e le vicende dei personaggi; tali porzioni operistiche sono:

- 1) *Don Carlos*, IV, 1 – atto I e III;
- 2) *Attila*, I, 1 – atto I, II, III;
- 3) *Attila*, *Preludio* – atto III e IV.

A fronte di quanto evidenziato, siamo dunque al cospetto di un montaggio sonoro organizzato secondo la perfetta geometria di una partitura con l'esposizione e la ripetizione di situazioni musicali che, si vedrà, assolve un'importante funzione drammaturgica.

Rimanendo su un piano generale preme mettere in luce come lo sguardo disincantato di Martone sul Risorgimento italiano visto sotto l'ottica della sconfitta trovi un immediato corrispettivo anche nelle tonalità dei brani verdiani usati, che, fatta eccezione per il *Preludio* de *Il corsaro*, sono tutti in minore:

<i>Estratto verdiano</i>	<i>Tonalità</i>
<i>Don Carlos</i> , II, 1	Fa# minore
<i>Don Carlos</i> , IV, 1	Re minore
<i>Don Carlos</i> , V, 1	Fa# minore
<i>Rigoletto</i> , III, 1	La minore

<i>Il corsaro, Preludio</i>	Reb maggiore
<i>Il corsaro, III, 5</i>	Mi minore
<i>Attila, Preludio</i>	Do minore
<i>Attila, I, 1</i>	Sol minore
<i>Ernani, III, 1</i>	Do minore
<i>Macbeth, IV, 3</i>	Fa minore
<i>Otello, III, 3</i>	Lab minore
<i>I masnadieri, Preludio</i>	Re minore
<i>I vespri siciliani, Preludio</i>	Mi minore

Dopo questa panoramica d'insieme entriamo ora maggiormente nel dettaglio degli interventi, con alcune doverose precisazioni: non si intende discutere ad uno ad uno tutte le trenta presenze operistiche del film, quanto scegliere alcuni esempi sintomatici capaci di far risaltare il lavoro di Martone nella costruzione audiovisiva, al di là delle corrispondenze narrative/drammaturgiche tra il melodramma citato e la/e sequenza/e del film⁶⁵⁵. Il primo di questi è sicuramente rappresentato dal prologo, sulle note introduttive del *Preludio* del quinto atto del *Don Carlos*⁶⁵⁶, su un accompagnamento orchestrale composto da tre tromboni, due corni e un oficleide. La musica lugubre e solenne prende avvio, proprio come in un preludio teatrale, sullo schermo ancora nero

⁶⁵⁵ Non si vuole affatto negare il reticolo di corrispondenze tra le opere convocate da Martone e gli accadimenti di *Noi credevamo*, quanto cercare di mettere in luce come le forme musicali dei brani prescelti, presentando alcune caratteristiche simili (sia timbricamente, che melodicamente), incidano profondamente e orientino la lettura dell'opera cinematografica. Questa convinzione è basata inoltre su due considerazioni: da una parte non vi è mai un testo intonato, e dall'altra il regista ricorre a melodrammi meno celebri quali per esempio *I masnadieri* e *Il corsaro*. A proposito dell'accoglienza di quest'ultimo, scrive Budden: «la stampa ed il pubblico riservarono al *Corsaro* un'accoglienza disastrosa. Solo il costumista fu chiamato una seconda volta alla ribalta. Il critico più autorevole dell'epoca scrisse sul suo giornale che il Maestro Verdi, dopo essersi rimpinguato le tasche con le ghinee inglesi e i napoleoni d'oro, poteva ormai permettersi il lusso di studiare i classici. Il verdetto generale fu che Trieste si meritava un'opera migliore. *Il Corsaro* fu tolto dal cartellone dopo la terza sera [...] Sembra che, unico caso fra tutti, *Il Corsaro* sia stata l'unica opera ad essere "rifiutata" da Verdi. Basta però gettare uno sguardo allo spartito per rendersi conto di come egli, nel 1848, fosse in grado di scrivere un'opera dichiaratamente minore, senza per questo abbassare il proprio *standard* artistico; inoltre, si può dire che *Il corsaro* ha sofferto meno del logorio del tempo, rispetto ad altri lavori coevi ben più ambiziosi», J. BUDDEN, *Le opere di Verdi, vol. 1*, cit., p. 394.

⁶⁵⁶ La scelta del brano d'apertura presenta una curiosa analogia con *La villeggiatura* di Marco Leto, pellicola che si apre con il medesimo momento verdiano che accompagna l'arrivo del protagonista Franco Rossini sull'isola di Ventotene, costretto al confino dal regime fastista.

(prime tre battute), fungendo da «potente introduzione tematica ed espressiva»⁶⁵⁷ alla vicenda, con le note ribattute che sembrano già profilare un'inevitabile condanna.

G. Verdi, *Don Carlos*, *Preludio* atto V, bb. 1-5

I rintocchi degli ottoni, dal suono scuro e tenebroso, ben si accordano alle prime immagini di *Noi credevamo*, in cui, sul crescendo della quinta battuta, sono inquadrati dei soldati borbonici intenti a scortare alcuni prigionieri, dopo aver sedato con violenza una rivolta popolare e aver appiccato il fuoco alle case. L'inserto operistico quindi, lontano dall'aver dei riferimenti all'originale verdiano⁶⁵⁸, avvolge di tetri presagi la narrazione, ed è qui usato, come del resto nella maggior parte del film, proprio per i suoi valori timbrici e musicali; il regista, si vedrà, si affida assai frequentemente a brani dal colore molto scuro e perlopiù composti da un organico orchestrale estremamente ridotto, al fine di non incorrere in uno stile magniloquente, assai poco acconcio alle sue idee sul film e sulla storia nazionale. Non ci soffermeremo ulteriormente su tale intervento poiché riteniamo che la sua forza risieda proprio in quei pochi secondi appena descritti e nella sua capacità di dischiudere, già a sipario chiuso, un universo della sconfitta; il prosiegua infatti, con le frasi degli archi dell'*Allegro agitato* sulla corsa dei tre giovani, o la ripresa del salmodiare iniziale con l'inquadratura dei rivoluzionari che tentano la fuga via mare, non ci sembra aggiunga nulla di più rispetto a quanto già detto, anzi, forse carica di un eccesso di pathos le immagini.

A partire dal prologo, il *Don Carlos* si dirama e innerva gran parte del film, facendo la sua comparsa già nell'episodio *Le scelte*, in cui risuona in due distinti frangenti. Il primo allorché Angelo e Domenico, di ritorno dal soggiorno parigino, si recano nell'abitazione di Salvatore a Torino per consegnargli i soldi con cui organizzare l'insurrezione in Savoia. Si tratta di pochissime battute dell'introduzione del secondo

⁶⁵⁷ G. VARON, *L'eroismo e la sconfitta. La musica di Verdi in "Noi credevamo"* di Mario Martone, in C. SINTONI (a cura di), *Impariamo ad ascoltare la musica classica*, Roma, Aracne editrice, 2013, p. 153.

⁶⁵⁸ La scena è ambientata nel Chiostro del Convento di San Giusto.

atto (15-21), che accompagnano il momento in cui Angelo regala a Salvatore un'elegante cravatta acquistata a Parigi, che stride con gli abiti consunti e con la condizione sociale dell'amico; egli cerca in seguito di annodargliela davanti a uno specchio e, dopo avergli posato la mano sul petto all'altezza del cuore, conclude con l'affermazione "non lo dimenticare mai, noi siamo fratelli..."⁶⁵⁹.

G. Verdi, *Don Carlos*, II, 1, bb.14-20

La breve scena, se privata dell'accompagnamento verdiano, passerebbe con ogni probabilità sottotraccia, eppure la musica gli conferisce una tinta inquietante, grazie nuovamente all'impiego dei corni (questa volta intonati in chiavi differenti per aumentare le sfumature di colore) e soprattutto grazie al cromatismo discendente che scandisce l'abbraccio tra i due e che si ritroverà anche in altri brani prescelti da Martone (*Dio mi potevi scagliare...* dall'*Otello* e *Liberamente or piangi* dall'*Attila* per esempio). Tale commento esterno, ancora una volta decontestualizzato rispetto all'originale, incrina la presunta fratellanza tra i compagni e lascia presagire, pur senza offrirne un'evidenza, un qualcosa di feroce, che esploderà solo al termine del segmento narrativo, allorquando Angelo accoltellerà a morte Salvatore, accusandolo ingiustamente di aver tradito la causa rivoluzionaria. Nella fattispecie dunque il richiamo musicale, interrogando le immagini e non sovrapponendosi ad esse, non solo diviene una vera e propria anticipazione diegetica, ma al tempo stesso apre una piccola breccia sull'animo "diabolico" e sanguinario del personaggio.

Nel medesimo episodio del film risuona inoltre un altro momento del *Don Carlos*, una delle pagine più celebri dell'intera partitura, ovvero l'introduzione orchestrale di *Ella giammai m'amò*, IV,1, che, come afferma Roberto Abbado, «è stata richiesta da Mario per il suo disegno circolare, per il suo muoversi a forma di gorgo, per il suo carattere

⁶⁵⁹ M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. 37.

ipnotico»⁶⁶⁰. Ed è proprio a partire dal tale movimento dei violini alla quattordicesima battuta che prende avvio l'intervento musicale, mentre sullo schermo appare la figura di Cristina di Belgiojoso all'interno del proprio *boudoir*, pensierosa e nostalgica, intenta a ritoccare un ritratto di Angelo.



G. Verdi, *Don Carlos*, *Ella giammai m'amò*, bb. 14-17

La scansione audiovisiva della sequenza, a differenza degli esempi precedenti, è interamente plasmata sull'introduzione orchestrale verdiana, come se la musica dettasse il ritmo del montaggio⁶⁶¹: sul moto ripetitivo degli archi (bb. 14-20) viene dapprima ripresa la giovane e in seguito Angelo a un tavolo di un caffè parigino in compagnia di alcuni amici; successivamente, all'ingresso del violoncello e per tutto il breve assolo (bb. 21-24), la cinepresa si sofferma sul giovane cospiratore che, raggiunta l'amata dopo averla intravista casualmente dalle vetrate del locale, le confessa l'intenzione di partire l'indomani per la spedizione in Savoia («È l'ora Cristina, domani partiamo. Accenderemo la Savoia e l'incendio si propagherà in tutta Europa»⁶⁶²); infine, al ritorno del disegno circolare dei violini sovrapposto al canto del violoncello (bb. 25-33), viene inquadrato Angelo ferito e sperduto in mezzo a un bosco avvolto in una coltre di nebbia lattiginosa, che non si rassegna all'idea che l'insurrezione sia naufragata. L'andamento dei violini, quel muoversi ipnotico al pari di un gorgo, ben sintetizza il girare a vuoto dei personaggi, il loro incessante movimento che non conduce da nessuna parte se non all'inevitabile fallimento, e tale disegno orchestrale sarà cifra caratterizzante della sconfitta di Angelo. Non a caso il medesimo brano si ripresenta per ben due volte nel corso del terzo atto del film, quello dedicato all'ineluttabile processo di inabissamento del rivoluzionario, esule a Londra durante la fine degli anni Cinquanta; nel primo caso la musica principia dopo una violenta lite tra l'uomo e Crispi sull'opportunità di organizzare un attentato ai danni di Napoleone III, e continua nella stanza desolata di

⁶⁶⁰ Trascrizione dell'intervista radiofonica trasmessa il 19 novembre 2010 su Radio3.

⁶⁶¹ Tale "montaggio musicale" è cifra stilistica dell'intero film, si prenda a titolo esemplificativo l'unico intervento del *Preludio* di *Il corsaro* che risuona nel terzo episodio, allorché Angelo si reca in casa di Gallenga, e che divide simmetricamente la sequenza in questione: nella prima parte agitata (*Allegro*) si assiste a un montaggio rapido con inquadrature strette che si concentrano sulle lingue di fuoco della lampada ad olio che paiono una diretta emanazione dei guizzi orchestrali ottenuti con i trilli alternati dei fiati; nella seconda, invece, più lenta e regolare (*Andante*), la macchina da presa è fissa, il campo visuale è più largo e gli interventi di montaggio sono minimi e quasi impercettibili.

⁶⁶² M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. 60.

Angelo intento a scrivere i propri quaderni con una calligrafia minuta e incomprensibile, per poi concludersi durante una lezione di Emilie Ashurst in casa di Mazzini, in cui la donna espone i principi del repubblicanesimo mazziniano a dei giovanissimi inglesi. Nel secondo, quello che ci interessa maggiormente, il protagonista, prima di lasciare l'Inghilterra alla volta di Parigi dove tenterà di attuare il piano di assassinio dell'imperatore, è inquadrato mentre brucia tutti i propri scartafacci, compreso il ritratto che gli aveva fatto anni prima Cristina di Belgiojoso, distruggendo così le «tracce del suo passato»⁶⁶³ e in fondo se stesso; l'estratto verdiano risuona a partire dalla ventunesima battuta, sul secondo assolo del violoncello, e in questo caso non è difficile rintracciare in Angelo la desolazione che coglie Filippo II alle prime luci del giorno all'interno del proprio gabinetto. Ma le similitudini si arrestano qui. Ciò che più conta è che, a fronte del primo intervento di *Ella giammai m'amò* – quello in cui si era vista inquadrata la giovane nobile con il suddetto ritratto tra le mani – è possibile cogliere una sorta di reminiscenza del personaggio che prende vita mediante la musica, prima ancora che attraverso le immagini; non siamo in fondo così distanti dal *Don Carlos*, non tanto (o non solo) dal punto di vista narrativo (le analogie, si è detto, sono labili), quanto rispetto alla funzione accordata all'intervento orchestrale, se è vero quanto scritto da Luca Zoppelli secondo cui nella scena introduttiva del quarto atto si assiste a «un esempio straordinario di “rimembranza”»⁶⁶⁴.

Attraverso le ripetute presenze del melodramma verdiano in questione si profila perciò un chiaro uso del teatro d'opera da parte di Martone, il quale, sintetizzando, si avvale di brani con tinte orchestrali scure, perlopiù con organico ridotto – quasi cameristico a rimarcare l'intimismo che pervade *Noi credevamo* – in cui vi è di frequente la ripetizione di una perturbante cellula ritmico-melodica, che, più che offrire un preciso orientamento di lettura alle sequenze e alle immagini istituendo degli immediati parallelismi drammaturgici, è parte integrante della *costruzione* del clima espressivo degli episodi, anche grazie a una fitta rete di richiami interni. Quanto affermato è riscontrabile nelle citazioni dell'introduzione della quinta scena del terzo atto de *Il corsaro*, e di *Dio mi potevi scagliar tutti i mali dall'Otello*. Per quanto concerne il primo estratto, esso, come si è visto, connota il secondo segmento narrativo fungendo da dolente controcanto alla detenzione di Domenico nel carcere di Montefusco. Le battute che introducono i versi di Corrado *Eccomi prigioniero* sono un “a solo” di violoncello e

⁶⁶³ *Ivi*, p. 169.

⁶⁶⁴ L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, cit., p. 119.

viola accompagnati da un lamentoso semitono (si-do-si)⁶⁶⁵ il quale, senza variazioni, scandisce ossessivamente tutta la sezione strumentale creando un'atmosfera di cupo squallore.



G. Verdi, *Il Corsaro, Eccomi prigioniero*, III, 5, bb. 1-2

Nonostante non manchino le similitudini tra l'opera verdina e il film, a partire ovviamente dalla condizione di reclusione di entrambi i personaggi e da una certa consonanza tra i versi di Piave e il crollo degli ideali politici di Domenico («Eccomi prigioniero / Ambiziosi sogni miei svaniste»)⁶⁶⁶, riteniamo che essi passino in secondo piano a favore dei “significati” veicolati direttamente dal disegno orchestrale che, oltre a lasciar trapelare un ben preciso pensiero musicale di Martone, determina esso stesso, proprio attraverso la reiterazione della micro cellula, una condizione senza possibilità di fuga.

Lo stesso dicasi per i due interventi del monologo di *Otello*, *Dio mi potevi scagliare tutti i mali*, che connotano il terzo segmento del film, in cui la desolazione del moro «si riflette nell'orchestra che ricade stancamente su una scala cromatica su un pedale di tonica, mentre l'idea musicale si evolve attraverso ripetizioni e sviluppi di un'insignificante terzina dei primi violini»⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 1, cit., p. 414.

⁶⁶⁶ Vi è inoltre un'evidente analogia tra lo spirito romantico-rivoluzionario che pervade l'opera verdiana, e ancor di più il precedente byroniano da cui essa è tratta (*The Corsair*), e le istanze politico-ideologiche di Domenico.

⁶⁶⁷ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, vol. 3, p. 393.

N
Adagio. (♩ = 66)

G. Verdi, *Otello*, *Dio mi potevi scagliare tutti i mali*, III, 3

In un primo momento la melodia riecheggia, senza il canto del tenore, durante una cena a casa di Simon Bernard mentre Angelo espone le proprie convinzioni deliranti («siamo noi a dover affermare la verità [...] la verità assoluta, quella da cui discende la motivazione di qualunque nostro atto o comportamento»⁶⁶⁸); successivamente si ode il medesimo brano durante una conversazione tra lo stesso uomo e Orsini⁶⁶⁹, in cui quest'ultimo, mettendo a nudo la voragine interiore di Angelo, lo apostrofa con la seguente affermazione:

Angelo, si è radicata in me l'idea che voi abbiate sull'anima qualcosa di terribile, di sporco, di sanguinoso e che nello stesso tempo vi rende tremendamente ridicolo. Voi volete gettarvi in questo delitto come una via d'uscita, non capisco da che cosa⁶⁷⁰.

La musica di *Otello*, secondo le parole dello stesso regista, è «una specie di trivella che gira e scava»⁶⁷¹, e tale moto circolare e privo di un centro si ataglia perfettamente all'animo tormentato e «demoniaco»⁶⁷² di Angelo, che, al pari di tutti i personaggi, ruota su se stesso senza riuscire a incidere realmente sulla Storia⁶⁷³ (l'uomo infatti finirà al patibolo senza riuscire a portare a compimento l'attentato a Napoleone III); ancora una volta emerge un aspetto a nostro avviso decisivo, e che si era già intravisto quando si è accennato al ricorso dei brani verdiani in tonalità minore, ovvero che vi è una precisa concordanza tra la struttura musicale e il pensiero su cui è costruito il film, e questa si

⁶⁶⁸ M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. 154.

⁶⁶⁹ I due stanno pianificando l'attentato a Napoleone III.

⁶⁷⁰ M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. 170.

⁶⁷¹ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., p. 489.

⁶⁷² «Angelo era sostanzialmente un personaggio d'invenzione che nasceva dal rapporto, per me essenziale, con *I demoni* di Dostoevskij», M. MARTONE, *Noi credevamo*, cit., p. XXII.

⁶⁷³ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., p. 489.

riflette su tutta la messa in scena, dall'architettura generale fino alla composizione dell'inquadratura.

Oltre al movimento circolare delle terzine, *Dio mi potevi scagliare...* si caratterizza per l'impiego del cromatismo discendente, che, lo si è visto con l'esempio del *Don Carlos* II, 1 nel primo episodio, è sempre foriero di avvenimenti tragici. La medesima figura di semitoni discendenti, infatti, a segnare una sotterranea contiguità tra le pagine verdiane prescelte, si ritrova anche nell'introduzione dell'aria di Odabella *Liberamente or piangi, Attila* (batt. 4), che risuona tre volte in altrettanti episodi del film – il secondo, il terzo e il quarto – e in situazioni sempre differenti, che tuttavia trovano un minimo comun denominatore nell'idea di sconfitta. Vediamoli nel dettaglio: la prima dopo una discussione politica all'interno del carcere di Montefusco in cui Domenico, restando fedele ai propositi repubblicani, non avalla la decisione dei propri compagni di prigionia di schierarsi a favore di un'unità d'Italia sotto la guida monarchica dei Savoia; la seconda quando Crispi comunica a Emilie Ashurst il suicidio di Pisacane e la cruenta repressione dell'insurrezione da lui guidata; e infine la terza quando Domenico, in un momento di introspezione notturna, guarda angosciato Saverio, che ha scoperto essere il figlio dell'amico Salvatore: la presenza del ragazzo, ignaro sulle reali cause della morte del padre, è lì a testimoniare il fallimento degli ideali giovanili.

A titolo di completezza si segnala inoltre, a riprova di quanto si è andato affermando, che anche l'introduzione orchestrale della grande scena del sonnambulismo di Lady Macbeth (*Macbeth*, IV, 3) è puntellata di cromatismi discendenti⁶⁷⁴, ed essa echeggia due volte in *L'alba della nazione* accompagnando Domenico e Saverio negli spostamenti del loro viaggio verso il Sud per unirsi alle truppe garibaldine, in cui il giovane troverà la morte. E proprio quest'ultima è preannunciata dalle battute iniziali (1-13) della *Sinfonia de I vespri siciliani*, che intervengono a commentare dapprima il campo di battaglia deserto e disseminato di cadaveri dopo l'assalto dell'esercito italiano contro le Camicie rosse, e in seguito il tentativo di uno sparuto gruppo di uomini, tra cui figurano Domenico e Saverio, di cercare rifugio in un convento abbandonato, dove saranno presto raggiunti da un drappello di bersaglieri e tratti in ostaggio. Come si è detto in precedenza, la *Sinfonia* è stata eseguita dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI guidata da Roberto Abbado in modo ancor più rallentato rispetto alla già lenta indicazione verdiana (*Largo*), per fargli assumere una tinta spettrale che si accordasse

⁶⁷⁴ Si vedano per esempio i disegni del clarinetto e del corno inglese alle battute 30-34, o la frase discendente dei violini alle battute 23-25.

alla disfatta garibaldina, e infatti i rintocchi delle percussioni, sulla ripetizione di una cellula proclitica, producono un effetto di eco a dir poco inquietante e la durata delle pause viene estenuata, creando così un lugubre senso di attesa e sospensione.

The image shows a page of a musical score for G. Verdi's *I vespri siciliani*, Sinfonia, measures 1-6. The score is for a large orchestra and includes parts for Clarinetti (La), Fagotti, Timpani, Tamburo, G. Cassa, Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The tempo is marked 'Largo' with a metronome marking of 52. The key signature is one flat (B-flat). The score shows the first six measures of the piece, with various dynamics such as ppp, pp, and p.

G. Verdi, *I vespri siciliani*, Sinfonia, bb. 1-6

Nuovamente è possibile apprezzare un duplice aspetto: da una parte la “classica” predilezione di Martone per brani verdiani che presentano un timbro scuro e cellule ritmico-melodiche “ossessive”; dall’altra invece un’articolazione della sequenza che sembra essere guidata dalla musica, specialmente per quanto riguarda il primo intervento dei *Vespri*, in cui, sull’immobilità delle prime quattro battute, si alternano due inquadrature fisse che ritraggono il paesaggio calabrese aspro e boscoso, a cui segue un movimento di macchina dall’alto verso il basso a scoprire i corpi esanimi e riversi a terra sul disegno discendente dei legni (batt. 5), che riprende la melodia del *De profundis* intonato nel quarto atto dell’opera (IV, 5).

Se dal punto di vista musicale *I vespri siciliani* fanno la loro comparsa solo alla fine del film, un riferimento a tale melodramma si può già trovare in *Le scelte*, in cui al congiurato Antonio Gallenga, in procinto di attentare alla vita di Carlo Alberto, viene assegnato il nome di battaglia di un altro illustre congiurato verdiano pronto a pugnalarlo un sovrano: Procida (ci si sta riferendo alla sesta scena del terzo atto de *I Vespri*). E come nell’intreccio dell’opera, anche nel film il personaggio acquista un ruolo negativo, prima tradendo la causa rivoluzionaria⁶⁷⁵ – abdicando pertanto al progetto di regicidio – e successivamente, trasferitosi negli Stati Uniti, facendosi promotore delle politiche

⁶⁷⁵ Il tradimento, che si consuma nella sezione narrativa intitolata *Le scelte*, è accompagnato dal fosco *Preludio* del terzo atto di *Rigoletto*, nove battute affidate nuovamente a un organico ridotto composto solo dagli archi e introdotte dai contrabbassi e violoncelli.

repressive del governo Crispi, come recita una delle didascalie poste al termine di *Noi credevamo*. Il richiamo al nome del basso verdiano che si macchia della carneficina finale, nonostante sia desunto da fatti realmente accaduti, non trova la sua ragion d'essere solamente in un principio di fedeltà storica, ma ben sintetizza la disillusione di Giuseppe Verdi, «il suo cambio di prospettiva al tempo stesso etico e politico [...] sulla natura delle rivoluzioni, anche se combattute per una giusta causa»⁶⁷⁶; e tale visione pessimistica è in fondo quella che serpeggia in tutto il film, fin dalle prime note del *Don Carlos* sullo schermo oscurato.

Prima di terminare questo percorso all'interno del commento sonoro di *Noi credevamo* si vorrebbe mettere in luce l'unico un momento in cui filtra un barlume di speranza, ed esso è contrassegnato dalla musica rossiniana di *Elisabetta, regina d'Inghilterra* che risuona all'inizio del primo episodio quando i tre amici giurano fedeltà alla Giovine Italia; ma si tratta di un attimo transitorio, poiché la stessa melodia accompagnerà l'assassinio di Salvatore al termine dello stesso segmento narrativo; del resto, afferma Martone:

l'ambiguità, la prismaticità della musica di Rossini permettono di poterla sfruttare in contesti così differenti: una scena eroica e una dominata dal senso di rimpianto. Rimpianto che invece poi con Verdi c'è da sempre. Verdi [...] fin dall'inizio presagisce una disfatta⁶⁷⁷.

Giunti al momento del definitivo congedo ci piacerebbe porre in relazione – tracciando delle sotterranee linee di continuità (ancorché involontarie, ma ciò non influisce sul ragionamento complessivo) – *Noi credevamo* con quanto scritto quasi settant'anni prima da Darius Milhaud a proposito delle immense potenzialità cinematografiche della musica verdiana:

meditavo [...] ascoltando il sublime svolgersi delle melodie di *Otello* in questa città [Firenze] dove la morbida linea delle azzurre colline che dominano l'Arno è messinscena ideale a una musica così profondamente naturale e umana. E pensando alla relazione che mi era stata chiesta per il Congresso⁶⁷⁸, capii finalmente perché avevo tanto esitato a svolgerla. *Non è un Wagner che possa proporre una "soluzione" alla musica cinematografica. Verdi solo può darla:*

⁶⁷⁶ M. GIRARDI, *Verdi e la rivoluzione: «I vespri siciliani»*, in *I vespri siciliani* di Verdi, programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2011, pp. 26-27.

⁶⁷⁷ E. SENICI, *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, cit., p. 491.

⁶⁷⁸ Al compositore era stato richiesto di tenere una relazione sul tema *La soluzione wagneriana per il dramma lirico è valida anche per il cinema?* all'interno del Secondo Congresso Internazionale organizzato a Firenze dal Maggio Musicale Fiorentino (11-17 maggio 1937).

*dacché la sua musica si sviluppa con una libertà indispensabile ad ogni sviluppo drammatico*⁶⁷⁹.

Al di là delle casuali, ma al contempo sintomatiche coincidenze tra il compositore e il regista, entrambi colti da un'intuizione durante l'ascolto di *Otello*, ci sembra che Martone, a partire dalla sua profonda conoscenza musicale e dalla sua innegabile sensibilità drammaturgica, sia riuscito a fare proprie le parole di Milhaud e a tradurle felicemente sullo schermo, mettendo in evidenza le "qualità cinematografiche" delle pagine verdiane; permane tuttavia un interrogativo con cui vorremmo terminare il nostro lavoro: *Noi credevamo* segna una nuova tappa nei rapporti tra il teatro d'opera e il cinema capace di dischiudere nuovi percorsi, o non rappresenta piuttosto un'isolata eccezione?

⁶⁷⁹ D. MILHAUD, *Wagner, Verdi e il film*, in «Cinema», n. 22, 25 maggio 1937, pp. 406-7 (corsivi miei).

Appendice

Si riporta di seguito l'elenco dei film che hanno strutturato il *corpus*, con le relative citazioni operistiche; in alcuni casi – quelli chiamati in causa direttamente nelle pagine del lavoro – si è scelto di inserire anche il riferimento a melodrammi non attinenti al repertorio italiano e a brani di musica sacra.

Andò, Roberto:

Viaggio segreto (2006):

- W. A. Mozart, *Die Zauberflöte*, *Ach, ich fühls*, II, 17

Viva la libertà (2013):

- G. Verdi, *La forza del destino*, *Preludio*

Argento, Dario:

Le cinque giornate (1973):

- G. Rossini, *La gazza ladra*, *Sinfonia*

Inferno (1980):

- G. Verdi, *Nabucco*, *Va, pensiero*, III, 4

Opera (1987):

- V. Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, I, 4
- G. Puccini, *Madama Butterfly*, *Un bel dì vedremo*, I.
- G. Verdi, *Macbeth*:

Preludio

Ogni rumor mi spaventa!, I, 14

- G. Verdi, *La traviata*:

Sempre libera degg'io, I, 5

Amami Alfredo, II, 6

Bellocchio, Marco:

I pugni in tasca (1965):

- G. Verdi, *Rigoletto*, *Tutte le feste al tempio*, II, 6
- G. Verdi, *La traviata*, *Sempre libera degg'io*, I, 5

La Cina è vicina (1967):

- G. Donizetti, *Il furioso all'isola di San Domingo*, *Raggio d'amor pareo*, I, 3
- G. Verdi, *Don Carlos*, *Dormirò sol nel manto mio regal*, IV, 1
- G. Verdi, *Macbeth*:
Preludio
Finale, IV, 10

Nel nome del padre (1971):

- W. A. Mozart, *Don Giovanni*, II, 15
- G. Verdi, *Otello*, *Credo in un dio crudel*, II, 2

Enrico IV (1984):

- G. Verdi, *La forza del destino*, *La Vergine degli Angeli*, II, 10

La balia (1999):

- R. Leoncavallo, *Pagliacci*, *Recitar!...mentre preso dal delirio*, I, 4
- G. Puccini, *La bohème*, *Sono andati? Fingevo di dormire*, IV, 4

Buongiorno, notte (2001):

- G. Verdi, *Aida*, *Marcia trionfale*, II, 2

“...addio del passato...” (2002):

- G. Verdi, *La traviata*

Il regista di matrimoni (2005):

- P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*:
O Lola c'ai di latti la cammisa, I, 1
Preludio

Vincere (2009):

- R. Leoncavallo, *Pagliacci*, *Recitar!...mentre preso dal delirio*, I, 4
- G. Puccini, *Tosca*, *Te Deum*, I
- G. Verdi, *Aida*, *Guerra! Guerra!*, I, 1
- G. Verdi, *Rigoletto*, *Zitti, zitti, moviam a vendetta*, I, 15

Sorelle Mai (2010):

- G. Verdi, *Il trovatore*:
Stride la vampa, II, 1
Di quella pira, III, 6

Bene, Carmelo:

Nostra signora dei Turchi (1968):

- G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*
- G. Puccini, *La fanciulla del West, Ch'ella mi creda*, III
- G. Puccini, *Manon Lescaut, Intermezzo* atto III
- G. Rossini, *La gazza ladra, Sinfonia*
- G. Verdi, *Un ballo in maschera, Alla vita che t'arride*, I, 3

Capricci (1969):

- G. Puccini, *La bohème*:
Abbasso l'autor, I
Che gelida manina, I
- R. Leoncavallo, *Pagliacci, La commedia è finita*
- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, La calunnia è un venticello*, I, 8
- G. Verdi, *Macbeth*:
Preludio
Scena della follia, IV, 4
- G. Verdi, *La traviata*:
Duetto Violetta-Giorgio Germont, II, 5
Preludio atto III
Parigi, o cara, III, 6

Un Amleto di meno (1971):

- G. Rossini, *La gazza ladra, Sinfonia*
- G. Rossini, *L'italiana in Algeri, Sinfonia*
- G. Rossini, *Il turco in Italia, Sinfonia*

Bertolucci, Bernardo:

Prima della rivoluzione (1964):

- G. Verdi, *Macbeth*:
Preludio
Che faceste? Dite su!, I, 1
Vieni! t'affretta, I, 5
Orrore! orrore! orrore!, I, 18-19
Come dal ciel precipita, II, 4

Salve, o re!, II, 5

La via del petrolio (1967):

- G. Verdi, *La traviata*, *Preludio*

Strategia del ragno (1970):

- G. Verdi, *Attila*, *Liberamente or piangi* (introduzione orchestrale), I, 1
- G. Verdi, *Un ballo in maschera*, *Eri tu che macchiavi quell'anima*, III, 1
- G. Verdi, *Il trovatore*, *Miserere*, IV, 1
- G. Verdi, *Rigoletto*:

Preludio

Questa o quella per me pari sono, I, 1

Tal pensiero perché conturba ognor la mente mia?, I, 8-9

Finale I, 15

Ella mi fu rapita, II, 1

Novecento (1976):

- G. Verdi, *Rigoletto*, *Preludio*
- G. Verdi, *Un ballo in maschera*, *Alla vita che t'arride*, I, 3
- G. Verdi, *Il trovatore*:

Ah! l'amor, l'amore ond'ardo, II, 3

D'amor sull'ali rosee, IV, 1

La luna (1979):

- W. A. Mozart, *Così fan tutte*, *Soave sia il vento*, I, 6
- G. Verdi, *La traviata*, *Preludio* atto III
- G. Verdi, *Rigoletto*, *Tutte le feste al tempio*, II, 6
- G. Verdi, *Il trovatore*:

Tacea la notte placida, I, 2

frammenti tratti da I, 3-4

Condotta ell'era in ceppi, II, 1

D'amor sull'ali rosee, IV, 1

- G. Verdi, *Un ballo in maschera*:

Fervono amori e danze, III, 7

Saper vorreste, III, 8

Finale, III, 8

La tragedia di un uomo ridicolo (1981):

- G. Verdi, *La traviata, Di Provenza il mare, il suol*, II, 7

Io ballo da sola (1996):

- W. A. Mozart, *Don Giovanni, Deh vieni alla finestra*, II, 3

Bevilacqua, Alberto:

Questa specie d'amore (1972):

- G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia, Sinfonia*
- G. Rossini, *Il Signor Bruschino, Sinfonia*
- G. Verdi, *Otello, Credo in un Dio crudel*, II, 2

Attenti al buffone (1975):

- G. Rossini, *Il Barbiere di Siviglia:*
Sinfonia
Ecco ridente in cielo, I, 1

Tango blu (1987):

- G. Verdi, *Rigoletto, Pari siamo*, I, 8
- G. Verdi, *La traviata, Libiam, ne' lieti calici*, I, 2

Giallo Parma (1999):

- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

Bolognini, Mauro:

Gli innamorati (1955):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, Largo al factotum*, I, 2

La vena d'oro (1955):

- W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro, Voi che sapete*, II, 2

Gli amanti celebri (episodio di *I tre volti*, 1965):

- G. Verdi, *La traviata, Preludio*

Un bellissimo novembre (1968):

- V. Bellini, *Norma, Preludio atto II*

La storia vera della signora delle camelie (1981):

- V. Bellini, *Il pirata, Oh, s'io potessi dissipar le nubi*, II, 12
- G. Verdi, *La traviata, Preludio*

Palermo (episodio di 12 registi per 12 città, 1990):

- G. Verdi, *I vespri siciliani, Preludio*
- G. Verdi, *Requiem, Dies Irae*

Brass, Tinto:

Chi lavora è perduto (1963):

- G. Puccini, *La bohème, Che gelida manina*, I

Dropout (1970):

- G. Verdi, *Rigoletto, Questa o quella per me pari sono*, I, 1
- G. Verdi, *La traviata, Libiam ne' lieti calici*, I, 3
- G. Verdi, *Il trovatore, Di quella pira*, III, 6

Senso '45 (2002):

- G. Verdi, *Otello, Credo in un Dio crudel*, II, 2

Caprioli, Vittorio:

Scusi, facciamo l'amore? (1968):

- G. Verdi, *Rigoletto, Preludio*

Cavara, Antonio:

I malamondo (1963):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, Una voce poco fa*, I, 5

Cipri, Daniele:

È stato il figlio (2012):

- G. Puccini, *Tosca, E lucean le stelle*, III
- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, La calunnia è un venticello*, I, 8
- G. Verdi, *Rigoletto, Tutte le feste al tempio*, II, 6
- G. Verdi, *La traviata, Sempre libera degg'io*, I, 5

Comencini, Cristina:

Liberate i pesci (2000):

- *Aida, Finale*, IV, 2

- *La traviata*:
Sempre libera degg'io, I, 5
Amami Alfredo, II, 6
- Va' dove ti porta il cuore* (1996):
- *Don Carlos*, *Ella giammai m'amò*, IV, 1

Comencini, Francesca:

A casa nostra (2006):

- G. Verdi, *Nabucco*, *Va, pensiero*, III, 4
 - G. Verdi, *Rigoletto*:
Povero Rigoletto, II, 3
Tutte le feste al tempio, II, 6
Bella figlia dell'amor, III, 3
 - G. Verdi, *La traviata*:
Preludio
Pura siccome un angelo, II, 5
- Un giorno speciale* (2012):
- G. F. Händel, *Rinaldo*, *Lascia ch'io pianga*

Comencini, Luigi:

Incompreso (1966):

- G. Verdi, *Rigoletto*

Cottafavi, Vittorio:

Una donna ha ucciso (1951):

- G. Puccini, *Madama Butterfly*, *Un bel dì, vedremo*, II

Dagmawi, Ymer:

Va' pensiero (2013):

- G. Verdi, *Nabucco*, *Va, pensiero*, III, 4

D'Alatri, Alessandro:

La febbre (2005):

- P. Mascagni, *Cavalleria rusticana*, *Gli aranci olezzano*
- G. Verdi, *Nabucco*, *Va, pensiero*, III, 4
- G. Verdi, *Il trovatore*, II, 1

De Crescenzo, Luciano:

Croce e delizia (1995):

- G. Verdi, *La traviata*

De Sica, Vittorio:

Umberto D (1952):

- V. Bellini, *La sonnambula*, *Ah! Non credea mirarti*, II, 10
- G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, *Verranno a te sull'aure*, I, 5

Il giardino dei Finzi Contini (1970):

- G. Verdi, *La traviata*, *Sempre libera degg'io*, I, 5

di Majo, Nina:

Autunno (1999):

- G. Verdi, *La traviata*:

Di Provenza il mar, il suol, II, 7

Scena della festa nel palazzo di Flora II, 9

Parigi, o cara, III, 6

Matrimoni e altri guai (2010):

- G. Puccini, *Tosca*, *E lucean le stelle*, III

Diritti, Giorgio:

L'uomo che verrà (2009):

- G. Verdi, *Aida*, *Su! del Nilo al sacro lido*, I, 1

Faenza, Roberto:

Il caso dell'infedele Klara (2009):

- G. F. Händel, *Rinaldo*, *Lascia ch'io pianga*

Fellini, Federico:

Lo sceicco bianco (1952):

- W. A. Mozart, *Don Giovanni*, *Là ci darem la mano*, I, 9

8½ (1963):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, *Sinfonia*
- R. Wagner, *Die Walküre*, III, 1

La città delle donne (1980):

- G. Bizet, *Carmen*, *L'amour est un oiseau rebelle*, I, 5
- G. Verdi, *La traviata*:
Sempre libera degg'io, I, 3
Addio del passato, III, 4

E la nave va (1983):

- G. Rossini, *Guglielmo Tell*, finale atto I
- G. Verdi, *Aida*:
Guerra! guerra!, I, 1
II, 1
- G. Verdi, *Nabucco*, *Va, pensiero*, III, 4
- G. Verdi, *La forza del destino*:
Sinfonia
Madre pietosa Vergine, II, 5
Motivo della ronda, III, 6
Duetto Carlo-Alvaro, IV, 5
- G. Verdi, *La traviata*, III, 6

Ferrario, Davide:

Figli di Annibale:

- G. Puccini, *Turandot*, *Nessun dorma*, III

Ferreri, Marco:

Il seme dell'uomo (1969):

- G. Verdi, *Va, pensiero*, *Nabucco*, III, 4

Festa Campanile, Pasquale:

Il merlo maschio (1971):

- G. Puccini, *Tosca, E lucean le stelle*, III
- G. Rossini, *La gazza ladra, Sinfonia*
- G. Rossini, *La gazza ladra, Sinfonia*
- G. Verdi, *Aida, Coro di schiave*, II, 1

Genovese, Paolo:

Tutta colpa di Freud (2014):

- G. Puccini, *Turandot, Gira la cote*, I

Germi, Pietro:

Divorzio all'italiana (1961):

- G. Donizetti, *L'elisir d'amore, Una furtiva lagrima*, II, 7

Giannetti, Alfredo:

...correva l'anno di grazia 1870 (1972):

- G. Verdi, *Ernani, Si ridesti il Leon di Castiglia*, II, 4

Giordana, Marco Tullio:

Maledetti vi amerò (1980):

- G. Verdi, *Rigoletto, Preludio*

La caduta degli angeli ribelli (1981):

- G. Verdi, *Rigoletto, Preludio*

Sanguepazzo (2008):

- G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor, Regnava nel silenzio*, I, 4

Romanzo di una strage (2012):

- G. Donizetti, *Anna Bolena*

Gregoretti, Ugo:

Il pollo ruspante (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, 1963):

- G. Rossini, *Guglielmo Tell, Sinfonia*

Maggio musicale (1990):

- G. Puccini, *La bohème*

Guadagnino, Luca:

Io sono l'amore (2011):

- A. Giordano, *Andrea Chénier, La mamma morta*, III, 8

A bigger splash (2015):

- G. Verdi, *Falstaff*

Gaglianone, Daniele:

Ruggine (2011):

- G. Donizetti, *L'elisir d'amore, Una furtiva lagrima*, II, 7
- G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor, Chi mi frena in tal momento*, I, 6
- C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice, Che farò senza Euridice?*, III, 1

Leo, Edoardo:

Noi e la Giulia (2015):

- G. Verdi, *Aida, Marcia trionfale*, II, 2
- G. Verdi, *Il trovatore, Coro di zingari*, II, 1

Leto, Marco:

La villeggiatura (1973):

- *Don Carlos*:
 - Ella giammai m'amò*, IV, 1
 - Morte di Rodrigo*, IV
 - Tu che la vanità*, V, 1
- *Macbeth*:
 - Preludio*
 - Duetto Macbeth-Lady Macbeth*, I, 13
- *Nabucco*:
 - Sinfonia*
 - Va, pensiero*, III, 4
- *La traviata*, Assolo clarinetto, II, 6
- *Il trovatore, Miserere*, IV, 1

Liverani, Maurizio:

Cosa faceva Stalin alle donne? (1969):

- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

Lizzani, Carlo:

La vita agra (1964):

- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

Le cinque giornate (2004):

- G. Verdi, *I lombardi alla prima crociata, O Signore, dal tetto natio*, IV, 3
- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

Luchetti, Daniele:

Domani accadrà (1988):

- W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro, Voi che sapete*, II, 2

Martone, Mario:

Noi credevamo (2010):

- V. Bellini, *Ah! non credea mirarti, La sonnambula* II, 10
- V. Bellini, *Il pirata, Oh, s'io potessi dissipar le nubi*, II, 12
- G. Rossini, *Elisabetta, regina d'Inghilterra, Che intesi...oh annunzio*, II, 2
- G. Rossini, *Guglielmo Tell, Selva opaca*, II, 2
- G. Verdi, *Attila*:
 - Preludio*
 - Liberamente or piangi*, I, 1
- G. Verdi, *Il corsaro*:
 - Preludio*
 - Eccomi prigioniero*, III, 5
- G. Verdi, *Don Carlos*:
 - Preludio atto II*
 - Ella giammai m'amò*, IV, 1
 - Tu che le vanità*, V, 1
- G. Verdi, *Ernani*, III, 1
- G. Verdi, *Macbeth, Vegliammo invano due notti*, IV, 3

- G. Verdi, *I masnadieri*, *Preludio*
- G. Verdi, *Otello*, *Dio mi potevi scagliare tutti i mali*, III, 3
- G. Verdi, *Rigoletto*, *Preludio* atto III
- G. Verdi, *I vespri siciliani*, *Preludio*
- G. Verdi, *Pietà Signor!*

Il giovane favoloso (2014):

- G. Rossini, *Matilde di Shabran*:
Sinfonia
Alma rea! Perché t'involi?, I, 3
- G. Rossini, *Guglielmo Tell*, *Sinfonia*

Maselli, Francesco:

Lettera aperta a un giornale della sera (1970):

- G. Puccini, *La Bohème*, IV, 1
- G. Rossini, *Guglielmo Tell*, *Sinfonia*
- G. Verdi, *Madamigella Valery*, II, 5

Il sospetto (1975):

- G. Verdi, *Il trovatore*, *D'amor sull'ali rosee*, IV, 1

Mattoli, Mario:

Totò al giro d'Italia (1948):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*:
Sinfonia
Una voce poco fa, I, 5

Totò sceicco (1950):

- G. Verdi, *Rigoletto*, *Questa o quella per me pari sono*, I, 1

Un turco napoletano (1953):

- G. Verdi, *Rigoletto*, *La donna è mobile*, III, 2

Medico dei pazzi:

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, *Una voce poco fa*, I, 5

Monicelli, Mario:

Casanova '70 (1962):

- G. Verdi, *La traviata, Sempre libera degg'io*, I, 3

Amici miei – atto I:

- G. Verdi, *Rigoletto, Bella figlia dell'amore*, III, 3

Amici miei – atto II:

- G. Verdi, *Rigoletto:*

Sì, vendetta, tremenda vendetta, II, 8

Bella figlia dell'amore, III, 3

Verona (episodio di 12 registi per 12 città):

- G. Verdi, *Aida, Preludio*

Moretti, Nanni:

Ecce bombo (1978):

- G. Puccini, *Tosca, E lucean le stelle*, III

Muccino, Gabriele:

Ricordati di me (2003):

- G. Donizetti, *Lucia di Lammermoor, Il dolce suono*, II, 5

Oleotto, Matteo:

Zoran, il mio nipote scemo (2013):

- G. Verdi, *Aida, Marcia trionfale*, II, 2

Olmi, Ermanno:

Milano '83 (1984):

- G. Verdi, *Ernani, Preludio*

Milano (episodio di 12 registi per 12 città, 1990):

- G. Verdi, *La traviata:*

Finale della festa, I, 4

Sempre libera degg'io, I, 5

È Piquillo un bel gagliardo, atto II, 11

Özpetek, Ferzan:

Harem Suare (1999):

- V. Bellini, *Norma, Casta Diva*, I, 4
- G. Verdi, *La traviata*:
Addio del passato, III, 4
Finale atto III

Pasolini, Pier Paolo:

Mamma Roma (1962):

- G. Donizetti, *L'elisir d'amore, Una furtiva lagrima*, II, 7

La ricotta (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, 1963):

- G. Verdi, *La traviata, Sempre libera degg'io*, I, 5

Comizi d'amore (1965):

- W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro, Non più andrai farfallone amoroso*, I, 8
- G. Verdi, *I vespri siciliani, Preludio*

La terra vista dalla luna (episodio di *Le streghe*, 1967):

- G. Verdi, *Va, pensiero*, III, 4

Pellegrini, Lucio:

Figli delle stelle (2010):

- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

Petri, Elio:

La classe operaia va in paradiso (1971):

- G. Verdi, *Aida, Marcia trionfale*, II, 2

Placido, Michele:

Romanzo criminale (2005)

- G. Puccini, *Turandot, Nessun dorma*, III

Rossellini, Roberto:

Illibatezza (episodio di *Ro.Go.Pa.G.*, 1963):

- V. Bellini, *Norma, Casta Diva*, I, 4

Rubini, Sergio:

Tutto l'amore che c'è (2000):

- G. Puccini, *Turandot, Tu che di gel sei cinta*, III

Salce, Luciano:

Colpo di stato (1969):

- G. Verdi, *Aida, Guerra! Guerra!*, I, 1

Scola, Ettore:

Se permettete parliamo di donne (1964):

- G. Puccini, *Tosca, Vissi d'arte, vissi d'amore*, II
- G. Verdi, *Rigoletto, Sì, vendetta, tremenda vendetta*, II, 8

Il dramma della gelosia (1969):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, Largo al factotum*, I, 2

Brutti, sporchi e cattivi (1976):

- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

I nuovi mostri (episodio *Autostop*, 1977):

- G. Verdi, *Il trovatore, Di quella pira*, III, 6

Una giornata particolare (1977):

- G. Verdi, *Aida, Marcia trionfale*, II, 2

La terrazza (1980):

- G. Verdi, *La traviata, Preludio*

La famiglia (1987):

- V. Bellini, *Norma, Casta diva*, I, 4
- G. Puccini, *La bohème, Mi chiamano Mimì*, I
- G. Puccini, *Tosca, E lucean le stelle*, III
- G. Verdi, *La traviata*, I, 3

Concorrenza sleale (2001):

- G. Puccini, *La bohème, duetto Mimì-Rodolfo*, IV, 4
- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, Sinfonia*

Soldini, Silvio:

Giorni e nuvole (2007):

- G. Donizetti, *L'elisir d'amore*:
Duetto Nemorino-Dulcamara I, 6
Come sen va contento II, 6
- G. Verdi, *Don Carlos, Dio, che nell'alma infonder*, III, 2

Il comandante e la cicogna (2012):

- G. Verdi, *Nabucco, Va, pensiero*, III, 4

Sorrentino, Paolo:

Youth (2015):

- S. Mercadante, *Virginia, Figlia, ti scuoti*, I, 5

Steno (Stefano Vanzina):

Totò a colori (1952):

- G. Donizetti, *La gazza ladra, Chi mi frena in tal momento*, I, 6
- G. Rossini, *La gazza ladra, Sinfonia*

I due colonnelli (1962):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia, Largo al factotum*, I, 2

Taviani, Paolo e Vittorio:

Curtatone e Montanara (cortometraggio, 1954):

- V. Bellini, *Norma, Guerra, guerra! Le galliche selve*, II, 7

San Michele aveva un gallo (1971):

- V. Bellini, *Norma, Guerra, guerra! Le galliche selve*, II, 7

La notte di San Lorenzo (1982):

- G. Verdi, *Requiem*
- R. Wagner, *Tannhäuser, O du, mein holder Abendstern*, III, 2

Kaos (1984):

- W.A. Mozart, *Le nozze di Figaro, L'ho perduta...me meschina*, IV, 1

Good Morning Babilonia (1987):

- G. Rossini, *La gazza ladra, Sinfonia*
- G. Verdi, *La forza del destino, La Vergine degli Angeli*, II, 10

Tu ridi (1998):

- W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*:
Se vuol ballare, signor contino, I, 2
Dove sono i bei momenti, III, 8
- G. Rossini, *Duetto buffo di due gatti*
- G. Rossini, *L'italiana in Algeri, Ho un gran peso sulla testa*, IV, 2

Luisa Sanfelice (2004):

- D. Cimarosa, *Gli Orazi e Curiazi*
- G. Paisiello, *Il barbiere di Siviglia*

Maraviglioso Boccaccio (2015):

- G. Rossini, *La cenerentola*
- G. Rossini, *Semiramide*
- G. Verdi, *Macbeth, Scena sonnambulismo*, IV, 3

Tognazzi, Ricky:

Tutta colpa della musica:

- V. Bellini, *I puritani, A te o cara*, I, 5
- G. Puccini, *La bohème, Sona andati? Fingevo di dormire*, IV

Tornatore, Giuseppe:

Stanno tutti bene (1990):

- R. Leoncavallo, *Pagliacci, Recitar!...mentre preso dal delirio*, I, 4
- G. Verdi, *La traviata, Preludio atto III*

La sconosciuta (2006):

- G. Puccini, *Manon Lescaut, Donna non vidi mai*, I, 2

Virzi, Paolo:

Caterina va in città (2003):

- G. Donizetti, *Don Pasquale, Che interminabile andirivieni!*, III, 3
- W. A. Mozart, *Don Giovanni, Là ci darem la mano*, I, 9
- G. Verdi, *Nabucco, Gli arredi festivi giù cadano infranti*, dal *Nabucco*, I, 1

Visconti, Eriprando:

Il caso Pisciotta (1972):

- G. Verdi, *Ernani, Ernani!...Ernani, involami*, I, 3

La orca (1976):

- G. Verdi, *Ernani, Da quel dì che t'ho veduta*, I, 7

Malamore (1982):

- G. Verdi, *I due Foscari*:
Dal più remoto esilio, I, 4
Sì lo sento, Iddio mi chiama, I

Visconti, Luchino:

Ossessione (1943):

- G. Bizet, *Carmen, L'amour est un oiseau rebelle*, I, 5
- G. Bizet, *I pescatori di perle, Mi par di udire ancora*, I, 7
- G. Verdi, *Rigoletto, È il sol dell'anima, Rigoletto*, I, 12
- G. Verdi, *La Traviata, Di Provenza il mare, il suol*, II, 7

La terra trema (1948):

- V. Bellini, *La sonnambula, Ah! Non credea mirarti*, II, 10

Bellissima (1951):

- G. Donizetti, *L'elisir d'amore*:
Tema di Dulcamara
Quanto è bella, quanto è cara!, I, 1
Coro, *Saria possibile?*, II, 4

Senso (1954):

- G. Verdi, *Il trovatore*:
III, 6 (*L'onda de' suoni mistici – Di quella pira*)
IV, 1, (*Preludio – D'amor sull'ali rosee*)

Le notti bianche (1957):

- G. Rossini, *Il barbiere di Siviglia*:
Sinfonia
Scena della lettera, I, 9

Il gattopardo (1963):

- V. Bellini, *La sonnambula, Vi ravviso o luoghi ameni*, I, 6

- G. Verdi, *La traviata*:
Tema *Amami Alfredo*
Coro delle zingare, II, 10

Vaghe stelle dell'orsa... (1965):

- G. Rossini, *La gazza ladra*, *Sinfonia*

La caduta degli dei (1969):

- R. Wagner, *Tristan und Isolde*, *Liebestod*

Gruppo di famiglia in un interno (1974):

- W. A. Mozart, *Vorrei spiegarvi, oh Dio*, K 418

L'innocente (1976):

- C. W. Gluck, *Orfeo ed Euridice*, *Che farò senza Euridice?*, III, 1

Wertmüller, Lina:

Mimì metallurgico ferito nell'onore (1972):

- G. Puccini, *La bohème*, *Mi chiamano Mimì*, I
- G. Verdi, *La traviata*:
Preludio atto I e III
Libiam ne' lieti calici, I, 2
Sempre libera degg'io, I, 5
Addio del passato, III, 4
- G. Verdi, *Il trovatore*, *Preludio* atto IV.

Film d'amore e d'anarchia (1973):

- G. Rossini, *La scala di seta*, *Sinfonia*

Tutto a posto niente in ordine (1974):

- G. Verdi, *Requiem*:
Kyrie eleison
Dies Irae

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto (1975):

- G. Verdi, *La traviata*

Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova, si sospettano moventi politici (1978):

- V. Bellini, *Norma*, *Casta Diva*, I, 4

Un complicato intrigo di donne, vicoli e delitti (1986):

- G. B. Pergolesi, *Stabat Mater*

Zanasi, Gianni:

Non pensarci:

- G. Verdi, *La traviata*:

Dell'invito è trascorsa già l'ora, I, 1

Libiam ne' lieti calici, I, 2

A quell'amor ch'è palpito, I, 5

Preludio atto II

Zurlini, Valerio:

La ragazza con la valigia (1960):

- G. Verdi, *Aida*, *Celeste Aida*, I, 1

La prima notte di quiete (1972):

- G. Verdi, *La traviata*, Coro delle zingare, II, 10

Bibliografia

Opere di carattere generale:

- APICE, U., *Processo a Pasolini. La rapina del Circeo*, Bari, Palomar, 2007.
- ARTIOLI, U., BENE, C., *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006.
- AUMONT, J., *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kaplan, 2008.
- BAUER-LECHNER, N., *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, Milano, il Saggiatore, 2011.
- BERTETTO, P. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Roma-Bari Laterza, 2006.
- BERTOLUCCI, A., *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997.
- BROOKS, P., *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1995.
- BRUNETTA, G. P., *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- BRUNETTA, G. P., *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Mondadori, 2004.
- CALABRETTO, R. (a cura di), *Andrea Zanzotto. Tra musica, cinema e poesia*, Udine, Quaderni del Conservatorio, anno II, n. 2, 2005
- CASETTI, F., *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani, 1986.
- CASETTI, F., DI CHIO, F., *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.
- CASETTI, F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- CASETTI, F., *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.
- CATI, A., *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2013.
- COSTA, A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock. Il senso delle cose nei film*, Torino, Einaudi, 2014.
- DÄLLENBACH, L., *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994.

- DE GAETANO, R., (a cura di), *Lessico del cinema italiano. Vol.2*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2015.
- DE PASCALIS, I. A., *Commedia nell'Italia contemporanea*, Milano, Il Castoro, 2012.
- DE VINCENTI, G., *Il concetto di modernità nel cinema*, Parma, Pratiche editrice, 1993.
- DINOI, M., *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Firenze, Le Lettere, 2008.
- ECO, U., *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- FALDINI, F., FOFI, G., *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960 – 1969*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- FEVRY, S., *La mise en abyme filmique. Essai de typologie*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.
- GARBOLI, C., *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002.
- GAUDREAU, A., *Dal letterato al filmico*, Torino, Lindau, 2000.
- GIOVANNETTI, P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012.
- GRAMSCI, A., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.
- GRANDE, M., *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Siena, Protagon, 1995.
- GRANDE, M., *Il cinema in profondità di campo*, a cura di Roberto De Gaetano, Roma, Bulzoni, 2003
- GRANDE, M., *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Roma, Bulzoni, 2003.
- GRAZIOLI, C., *Lo specchio grottesco. Marionette e automi nel teatro tedesco del primo '900*, Padova, Esedra, 1999.
- HALBWACHS, M., *La memoria collettiva*, Milano, Edizioni Unicopli, 1987.
- ISNENGI, M. (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- JANDELLI, C., *I protagonisti. La recitazione nel cinema contemporaneo*, Venezia, Marsilio, 2013.
- JEDLOWSKI, P., *Memoria*, Bologna, Clueb, 2000.
- MORREALE, E., *Cinema d'autore negli anni Sessanta*, Milano, Il Castoro, 2011.
- PASOLINI, P.P., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000.
- PATTI, E., *Un bellissimo novembre*, Milano, Bompiani, 2013.

- PELLANDA, M., *Cinema e teatro. Influssi e contaminazioni tra ribalta e pellicola*, Roma, Carocci editore, 2012.
- PROUST, M., *Dalla parte di Swann in La ricerca del tempo perduto*, vol. I, Milano, Mondadori, 1987.
- SAVINIO, A., *Narrate, uomini, la vostra storia*, Milano, Bompiani, 1944.
- SOLDANI, S., TURI, G. (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea – I. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- SORBA, C., *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2015.
- SORBA, C., *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- ZANZOTTO, A., *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di Luciano De Giusti, Venezia, Marsilio, 2011.
- ZANZOTTO, A., *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999.
- ZUCCONI, F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

Testi sulla citazione e sull'intertestualità:

- BACHTIN, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- BACHTIN, M., *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.
- BARTHES, R., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988
- BARTHES, R., *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975.
- BARTHES, R., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985.
- BERNARDELLI, A., *Intertestualità*, Milano, La nuova Italia, 2000.
- BONFIN, M. (a cura di), *Intertestualità*, Genova, il melangolo, 1986.
- CARLUCCIO, G., VILLA, F., *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, I quaderni del lavoro sul film, Torino, Kaplan, 2006.
- COMAND, M., *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Bologna, Hybris, 2001.
- COMPAGNON, A., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.
- COMPAGNON, A., *La second main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

- D'AGOSTINO, M. R., *Cito dunque creo. Forme e strategie della citazione visiva*, Roma, Meltemi editore, 2006.
- ECO, U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979.
- ECO, U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
- GENETTE, G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- GUAGNELINI, G., RE, V., *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna, Archetipolibri, 2007.
- IAMPOLSKY, M., *The Memory of Tiresias*, Berkeley, University of California Press, 1998.
- KRISTEVA, J., *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- MENARINI, R., *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato Campanotto Editore, 2004.
- PERNIOLA, I. (a cura di), *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, Venezia, Marsilio, 2002.
- POLACCO, M., *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998
- SEGRE, C., *Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.
- SEGRE, C., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.
- TODOROV, T., *Michail Bachtin. Il principio dialogico*, Torino, Einaudi, 1990.

Testi sul teatro d'opera:

- AA.VV., *Aida. Stagione lirica 1987- 1988*, Parma, Grafiche Step Editrice, 1987.
- ASHBROOK, W., *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987.
- BALDACCI, L., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi editore, 1974.
- BALDINI, G., *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Garzanti, 1970.
- BALTHAZAR, S. L. (a cura di), *The Cambridge Companion to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- BARILLI, B., *Il paese del melodramma*, Milano, Adelphi, 2000.
- BIANCONI, L. (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- BIANCONI, L., *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- BIANCONI, L., PESTELLI, G. (a cura di), *Storia dell'opera italiana, vol. 6, Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988.

- BORTOLOTTO, M., *Wagner l'oscuro*, Milano, Adelphi, 2003.
- BROWN, B. A., *W. A. Mozart. Così fan tutte*, Cambridge University Press, 1995.
- BUDDEN, J., *Le opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto, vol.1*, Torino, Edt, 1988.
- BUDDEN, J., *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino, vol.2*, Torino, Edt, 1988.
- BUDDEN, J., *Le opere di Verdi. Da Don Carlos a Falstaff, vol.3*, Torino, Edt, 1988.
- CONATI, M., *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992.
- DAHLHAUS, C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, Edt, 2005.
- DELLA SETA, F., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci editore, 2008.
- DELLA SETA, F., MONTEMORRA MARVIN, R., MARICA, M. (a cura di), *Verdi 2001, 2 voll.*, Firenze, Olschki, 2003.
- FRASSÀ, L., NICCOLAI, M. (a cura di), *Verdi reception*, Turnhout, Brepols, 2013.
- GAVAZZENI, G., TORNO, A., VITALI, C., *O mia Patria. Storia musicale del Risorgimento tra inni, eroi e melodrammi*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2011.
- GIRARDI, M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio, 1995.
- GOEHRING, E. J., *Three Modes of Perception in Mozart: The Philosophical, Pastoral, and Comic in Così fan tutte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- GOLDIN FOLENA, D., OSTHOF, W., FRANKE, R. (a cura di), *Verdi und die deutsche Literatur*, Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997, Laaber, Laaber Verlag, 2002.
- GOLDIN, D., *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.
- GOSSETT, P., *Rossini, Bellini, Donizetti*, Milano, Ricordi, 1995.
- KUNZE, S., *Il teatro di Mozart. Dalla Finta semplice al Flauto magico*, Venezia, Marsilio, 1990.
- MAZZINI, G., *Filosofia della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Rimini-Firenze, Guaraldi Editore, 1977.
- MILA, M., *Lettura delle nozze di Figaro. Mozart e la ricerca della felicità*, Torino, Einaudi, 1979.
- MILA, M., *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Bur, 2012.
- MURARA, M. (a cura di), *Tutte le lettere di Mozart, volume secondo, 1778-1783*, Varese, Zecchini Editore, 2011.

- NICOLODI, F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Disincanto, 1984.
- PAUMGARTNER, B., *Mozart*, nota biografica e aggiornamento bibliografico 1994 a cura di Susanna Franchi, Torino, Einaudi, 2006.
- RUSHTON, J., ROHRINGER, S., DURANTE, S., WEBSTER, J., *Dramma giocoso. Four contemporary Perspectives on the Mozart/Da Ponte Operas*, Leuven, Leuven University Press, 2012.
- SALA, E., *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT, 2008.
- SANGUINETI, E., *Verdi in technicolor*, Genova, il melangolo, 2001.
- SAVINIO, A., *Scatola sonora*, Einaudi, Torino, 1988.
- SINTONI, C. (a cura di), *Impariamo ad ascoltare la musica classica*, Roma, Aracne editrice, 2013.
- STENDHAL, *Vita di Rossini*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Edt, 1992.
- VERDI, G., *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Sala Bolognese, Forni, 1979.
- VERDI, G., *Lettere*, a cura di E. Rescigno, Torino, Einaudi, 2012
- ZOPPELLI, L., *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

Libretti d'opera

- Tutti i libretti di Bellini*, a cura di O. Cescotti, Milano, Garzanti, 1994.
- Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di E. Saracino, Milano, Garzanti, 1993.
- Tutti i libretti di Mozart*, a cura di M. Beghelli, Milano, Garzanti, 1990.
- Tutti i libretti di Puccini*, a cura di E. M. Ferrando, Milano, Garzanti, 1984.
- Tutti i libretti di Rossini*, a cura di M. Beghelli e N. Gallino, Milano, Garzanti, 1991.
- Tutti i libretti di Verdi*, a cura di L. Baldacci, Garzanti, Milano, 2000.

Testi di musica per film:

- AA.VV., *Oper 1985: Scritti sui mezzi di comunicazione di massa e l'opera*, Quaderni dell'I.R.TE.M., n. 2, 1985.
- AA.VV., *L'opera in film*, Quaderni dell'I.R.TE.M., n. 5, 1987.
- AA.VV., *Opera e cinema*, Quaderni dell'I.R.TE.M., n. 6, 1988.
- AA.VV., *Opera e televisione*, Quaderni dell'I.R.TE.M., n. 8, 1989.
- AA.VV., *Opera e televisione 2*, Quaderni dell'I.R.TE.M., n. 10, 1990.

- AA.VV, *Tempo e spazio: problemi di un rapporto tra opera e televisione*, Quaderni dell'I.R.T.E.M, n. 11, 1991.
- AA.VV., *Un bel dì vedemmo*, Pavia, Amministrazione Provinciale di Pavia, 1984.
- BIAMONTE, S. G. (a cura di), *Musica e film*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1959.
- BRAGAGLIA, C., DI GIAMMATTEO, F., *Italia 1900-1990. L'opera al cinema*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990.
- BUTTAFAVA, G., GRASSO, A., *La camera lirica. Storia e tendenze della diffusione dell'opera lirica attraverso la televisione*, Milano, Quaderni degli Amici della Scala, 1985.
- CALABRETTO, R., *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio, 2010.
- CALABRETTO, R., *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.
- CANO, C., CREMONINI, G., *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*, seconda edizione ampliata, Firenze, Vallecchi editore, 1995.
- CANO, C., *La musica nel cinema. Musica, immagini, racconto*, Roma, Gremese editore, 2002.
- CASADIO, G., *Opera e cinema*, Ravenna, Longo, 1995.
- CERAOLO, F., *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni editore, 2011.
- CHION, M., *Le voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/Éditions de l'Étoile, 1982
- CHION, M., *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994.
- CHION, M., *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1997.
- CHION, M., *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Torino, Kaplan, 2007.
- CITRON, M. J., *Opera and Media, The Oxford Handbook of Opera*, ed. H. M. Greenwald, New York, Oxford University Press, 2011.
- CITRON, M. J., *Opera on screen*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- CITRON, M. J., *When Opera Meets Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- COMUZIO, E., *Colonna sonora. Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo Editore, 1992.
- GIULIANI, R. (a cura di), *La musica nel cinema e nella televisione*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e Associati, 2011.
- GORBMAN, C., *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

- GROVER-FRIEDLANDER, M., *Vocal Apparition: The Attraction of Cinema to the Opera*, Princeton, Princeton University Press, 2005.
- ISHAGHPOUR, Y., *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Éditions de la Différence, 1995.
- JOE, J., *Opera as Soundtrack*, Farnham, Ashgate, 2013.
- JOE, J., ROSE, T., *Between Opera and Cinema*, New York, Routledge, 2002.
- JOE, J., SANDER, G., *Wagner and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.
- MANNINO, F., *Visconti e la musica*, Lucca, Lim, 1994.
- MARCHERELLI, M., VENTURELLI, R., *Se quello schermo fossi io: Verdi e il cinema*, Recco, Le mani, 2001.
- MASETTI, E. (a cura di), *La musica nel film*, Roma, Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica, Roma, Bianco e nero Editore, 1950.
- MICELI, S., CAPRA, M. (a cura di), *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, Venezia, Marsilio, 2015.
- MICELI, S., *Musica per film. Storia, Estetica-Analisi, Tipologie*, Milano, Ricordi, 2010.
- MORELLI, G., *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Venezia, Marsilio, 2011.
- MORRICONE, E., MICELI, S., *Comporre per il cinema*, Venezia, Biblioteca di Bianco & Nero, 2001.
- OLIVO FUSCO, F., *Arie d'opera al cinema*, Foggia, Bastogi, 2011.
- OLIVO FUSCO, F., *Arie d'opera al cinema 2*, Foggia, Bastogi, 2013.
- PÉREZ, H. J. (a cura di), *Opera and video: Technology and Spectatorship*, Bern, Lang, 2012.
- PESCATORE, G., *La voce e il corpo. L'opera lirica al cinema*, Pasian di Prato, Campanotto editore, 2001.
- PISTAGNESI, P., APRÀ, A., MENON, G., *Il melodramma nel cinema italiano*, Monticelli Terme, Incontri cinematografici, 25-31 marzo 1977.
- PLENIZIO, G., *Musica per film. Profilo di un mestiere*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2006.
- POLO, C., *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Milano, Ricordi, 2004.
- SIMEON, E., *Per un pugno di note*, Milano, Rugginenti editore, 1995.

TAMBLING, J., *A Night in at the Opera: Media Representation of Opera*, London, John Libbey, 1994.

TAMBLING, J., *Opera, Ideology and Film*, New York, St. Martin's Press, 1987.

VINCENT, D. (a cura di), *Verdi on Screen*, Lausanne, Editions L'Age d'Homme, 2015.

Testi sul melodramma cinematografico:

AA. VV., *Pour une histoire du mélodrame au cinema*, «Cahiers de la Cinémathèque», n. 28, 1979.

BOURGET, J. L., *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985 .

CAMPARI, R., *Il discorso amoroso. Melodramma e commedia nella Hollywood degli anni d'oro*, Roma, Bulzoni, 1990.

DEGRADA, E. (a cura di), *Il melodramma*, I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta, Roma, Bulzoni, 2007.

GLEDHILL, C. (a cura di), *Home is where the heart is. Studies in melodrama and the woman's film*, London, BFI Publishing, 1987.

GLEDHILL, C., *Melodramma: Stage, picture, Screen*, London, BFI Publishing, 1994.

MORREALE, E., *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*, Roma, Donzelli editore, 2011.

PESCE, S. (a cura di), *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico*, Recco, Le mani, 2007.

PEZZOTTA, A. (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Quaderni di Filmcritica 23, Roma, 1992.

QUARESIMA, L. (a cura di), *Melodramma*, «Cinema & Cinema», n. 30, 1982.

SPAGNOLETTI, G., *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Torino, Lindau, 1999.

Monografie e testi su registi analizzati:

AA.VV., *Mauro Bolognini, il fascino della forma*, 2^a edizione, A.N.C.C.I., Associazione Nazionale Circoli Cinematografici Italiani, 1996.

ACHILLI, A., CASADIO, G. (a cura di), *Elogio della malinconia. Il cinema di Valerio Zurlini*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2001.

ACHILLI, A., CASADIO, G. (a cura di), *Né padri né madri. Il cinema di Marco Bellocchio*, Ravenna, Comune di Ravenna, 2004.

APRÀ, A. (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, Venezia, Marsilio, 2011.

- APRÀ, A. (a cura di), *Marco Bellocchio. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2005.
- APRÀ, A., (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003.
- APRÀ, A., ARMENZONI, M., PISTAGNESI, P. (a cura di), *Pietro Germi: ritratto di un regista*, Parma, Pratiche, 1989.
- BERNARDI, S., *Marco Bellocchio*, Milano, Il castoro, 1998.
- BERTETTO, P., PRONO, F. (a cura di), *Dossier Bernardo Bertolucci*, La valle dell'Eden, anno IV, n. 10\11, Torino, Lindau, 2002.
- BETTI, L., GULINUCCI, M. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole di un'illusione. I film, il cinema*, Associazione «Fondo Pier Paolo Pasolini», Roma, Garzanti, 1991.
- BOCCHI, P. M., PEZZOTTA, A., *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro, 2008.
- BONASAVAR, G., *Kàos*, Palermo, L'epos, 2007.
- BRUNI, D., PRAVADELLI, V., *Studi viscontiani*, Venezia, Marsilio, 1997.
- CALDIRON, O. (a cura di), *Totò a colori di Steno. Il film, il personaggio, il mito*, Roma, Edizioni Interculturali, 2003.
- CAMPARI, R., SCHIARETTI, M. (a cura di), *In viaggio con Bernardo*, Venezia, Marsilio, 1994.
- CASETTI, F., *Bernardo Bertolucci*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- COSTA, A., *Marco Bellocchio: I pugni in tasca*, 2ª edizione, Torino, Lindau, 2007.
- CUCCU, L. (a cura di), *Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese Editore, 2001.
- DE FRANCESCHI, L. (a cura di), *Lo sguardo eclettico. Il cinema di Mario Monicelli*, Venezia, Marsilio, 2001.
- DE GAETANO, R., ROBERTI, B. (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, Donzelli, 2013.
- DE GIUSTI, L., *I film di Luchino Visconti*, Roma, Gremese, 1990.
- DE SANTI, P. M., *I film di Paolo e Vittorio Taviani*, Roma, Gremese, 1998.
- DE VINCENTI, G. (a cura di), *Bernardo Bertolucci*, Venezia, Marsilio, 2012.
- DUFLOT, J. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Il sogno del centauro*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- ESCOBAR, R., *Totò. Avventure di una marionetta*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- FOFI, G., FALDINI, F., *L'avventurosa storia del cinema italiano 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- LAGNY, M., *Senso: Luchino Visconti*, Paris, Nathan, 1992

- MALANGA, P. (a cura di), *Marco Bellocchio. Catalogo ragionato*, Milano, Olivares, 1998
- MICCICHÉ, L., *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996.
- MORREALE, E., (a cura di), *Carmelo Bene. Contro il cinema*, Roma, Minimun fax, 2011.
- OLIVIERI, M., *La memoria degli altri*, Torino, Kaplan, 2013.
- PELLANDA, M., *Marco Bellocchio tra cinema e teatro. L'arte della messa in scena*, Venezia, Marsilio, 2012.
- PERGOLARI, A., *Verso la commedia. Momenti del cinema di Steno, Salce, Festa Campanile*, Firenze, Firenze Libri, 2002.
- RONDOLINO, G., *Luchino Visconti*, Torino, Utet, 2003.
- RONDOLINO, G., *Vittorio Cottafavi. Cinema e televisione*, Bologna, Cappelli editore, 1980.
- ROSSI, F., *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*, Roma, Bulzoni, 2002.
- ROSSI, F., *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*, Roma, Bulzoni, 1999.
- SHERMAN, E., *Directing the film*, Los Angeles, Acrobat Books, 1976.
- SICILIANO, E., *Vita di Pasolini*, Firenze, Giunti, 1994
- TOFFETTI, S. (a cura di), *Valerio Zurlini*, Torino, Lindau, 1993.
- UNGARI, E., *Scene madri di Bernardo Bertolucci*, Milano, Ubulibri, 1982.
- VERDONE, M., *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro cinema, 1994.
- ZAGARRIO, V. (a cura di), *Nanni Moretti. Lo sguardo morale*, Venezia, Marsilio, 2012.
- ZAGARRIO, V. (a cura di), *Utopisti, esagerati. Il cinema di Paolo e Vittorio Taviani*, Venezia, Marsilio, 2004.

Sceneggiature, scritti e interviste dei registi analizzati:

- ANDÒ, R., *Il trono vuoto*, Milano, Bompiani, 2012.
- BELLOCCHIO, M., CESTELLI, D., *La balia*, Roma, Gremese Editore, 1999.
- BELLOCCHIO, M., *I pugni in tasca*, Milano, Garzanti, 1967.
- BELLOCCHIO, M., *Il regista di matrimoni*, Venezia, Marsilio, 2006.
- BELLOCCHIO, M., *La Cina è vicina*, a cura di Tommaso Chiaretti, Bologna, Cappelli Editore, 1967.

- BELLOCCHIO, M., *Nel nome del padre*, a cura di Goffredo Fofi, Firenze, Cappelli editore, 1971.
- BENVENUTI, L., DE BERNARDI, P., MEDIOLI, E., PATRONI GRIFI, G., ZURLINI, V., *La ragazza con la valigia*, Comune di Mantova, Circolo del cinema, Provincia di Mantova, Casa del Mantegna, Mantova, 2000.
- BRUNO, F., VIRZÌ, P., *Caterina va in città*, Venezia, Marsilio, 2003.
- CALLEGARI, G., LODATO, N. (a cura di), *Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze di e su Luchino Visconti*, Pavia, Amministrazione provinciale, 1977.
- FELLINI, F., *E la nave va*, trascrizione di Gianfranco Angelucci, Milano, Longanesi & C., 1983.
- FELLINI, F., GUERRA, T. *E la nave va*, Milano, Longanesi, 1983.
- FELLINI, F., *La città delle donne*, Milano, Garzanti, 1980.
- FRANCIONE, F., SPILA, P., *Bernardo Bertolucci. La mia magnifica ossessione*, Milano, Garzanti, 2010.
- GERARD, F. S., KLINE, T. J., SKLAREW, B. , *Bernardo Bertolucci: interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2000.
- GILI, J., *Paolo e Vittorio Taviani: entretien au pluriel*, Institut Lumiere, Actes Sud, Lyon, 1993.
- MARTONE, M., *Chiaroscuri. Tra cinema e teatro*, a cura di Ada d'Adamo, Milano, Bompiani, 2004.
- MARTONE, M., DI MAJO, I., *Il giovane favoloso*, Milano, Mondadori, 2014.
- MARTONE, M., *Noi credevamo*, Milano, Bompiani, 2010.
- MIRABELLA, J. C., PITIOT, P., *Intervista a Bernardo Bertolucci*, Roma, Gremese editore, 1999.
- TAVIANI, P. e V., *Kaos*, Mantova, Circolo del Cinema, 1997
- TAVIANI, P. e V., *San Michele aveva un gallo*, a cura di Salvatore Piscicelli, Bologna, Cappelli, 1974.
- TAVIANI, P. e V., *Tu ridi. Sceneggiatura originale e integrale dell'omonimo film*, Comune di Mantova, Provincia di Mantova, Circolo del Cinema, Casa del Mantegna, 1999.
- VISCONTI, L., *Il mio teatro, vol. II, 1954-1976*, a cura di C. D'Amico de Carvalho e R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1979.
- WERTMÜLLER, L., *Tutto a posto niente in ordine. Vita di una regista di buonumore*, Milano, Mondadori, 2012.

ZURLINI, V., *Pagine di un diario veneziano. Gli anni delle immagini perdute*, Fidenza, Mattioli 1885, 2009.

Saggi, riviste e articoli:

AA. VV., *Aspect du melodrama*, «Positif», n.183-4, 1976.

AA. VV., *Dossier on melodrama*, «Screen» XVIII, 2, 1977.

AA. VV., *Le forme del sentimento. Il melodramma nel cinema hollywoodiano*, numero speciale di «Cinema & Cinema», n. 37, 1983.

ALBANO, L., *Strategia di un linguaggio*, in «Cinemasessanta», n. 132, marzo-aprile 1980, pp. 23-8.

BARTHES, R., COMPAGNON, A., *Lettura*, in *Enciclopedia*, vol. VIII, a cura di Ruggiero Romano, Torino, Einaudi, 1979, pp. 176-199.

BERNARDI, S., *Vecchio e nuovo nel primo film di Visconti*, in «Drammaturgia», 7, 2000, 19-36.

BERNARDI, S., *Visconti, la scena e lo sguardo*, in «Drammaturgia», 10, 2003, pp. 287-304.

BRUNO, E., «Novecento»: *l'invenzione della Storia*, in «Filmcritica», n. 266, luglio 1976, pp. 187-8.

CALABRETTO, R., *La musica nel cinema di Vittorio Cottafavi*, in «Bianco e Nero», n. 559, 3/2007, settembre-dicembre, pp. 53-65.

CALABRETTO, R., *Luchino Visconti: Senso, musica di Nino Rota*, in V. RIZZARDI (a cura di), *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, Roma, Rai-Eri, 2001, pp. 75-135.

CAMPARI, R., *Il «tempo perduto» in «Novecento»*, in P. BERTETTO, F. PRONO (a cura di), *Dossier Bernardo Bertolucci*, «La valle dell'Eden», anno IV, n. 10/11, Torino, Lindau, 2002, 137-144.

CASETTI, F., *L'esperienza filmica e la ri-locazione del cinema*, in «Fata Morgana», anno II, n. 4 gennaio-aprile, 2008, pp. 23-40.

CASETTI, F., *The relocation of cinema*, in «Necsus», n. 2, 2012.

CERAOLO, F., *Opera*, in R. DE GAETANO (a cura di) *Lessico del cinema italiano*, Vol. 2, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 361-427.

CHEGAI, A., *Questioni di prospettiva drammatica: storia e religione in Tosca*, in «La Fenice prima dell'opera», a cura di M. Girardi, 4/2008, pp. 11-23.

- CODELLI, L., *Entretien avec Marco Bellocchio. Un rite quasi funèbre*, in «Positif», n. 516, p. 11.
- COMUZIO, E., *Verdi e il cinema. Troppo o troppo poco?*, in «Cineforum», n. 402, marzo 2001, pp. 64-9.
- COSCI, M., *Verdi secondo Macchi. Smontare il melodramma, ricostruire l'Italia*, in «L' avventura», fascicolo 1, gennaio-giugno 2015, pp. 41-54.
- CRESPI, A., *Bellocchio: «Ci sono analogie tra il duce e Berlusconi...»* in «l'Unità», 20 maggio 2009, p. 41.
- CRESPI, A., *Tutti pazzi per Verdi*, in «l'Unità», 24 agosto 2002, p. 21.
- CRISP, D., HILLMAN, R., *Verdi and Schoenberg in Bertolucci's 'The Spider's Stratagem'*, in «Music & Letters», vol. 82, n. 2, may 2001, pp. 251-267.
- D'AMICO, F., *Puccini e non Sardou*, in «La stagione lirica 1966-67», Roma, Teatro dell'Opera, 1966, 124-9.
- DAHLHAUS, C., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. BIANCONI, G. PESTELLI (a cura di), *Storia dell'opera italiana, vol. 6, Teorie e tecniche immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 183-93.
- DAL POS, C., «Strategia del ragno». *Sulle tracce della perdita*, in P. BERTETTO, F. PRONO (a cura di), *Dossier Bernardo Bertolucci*, «La valle dell'Eden», anno IV, n. 10/11, Torino, Lindau, 2002, pp. 119-130.
- DI SOVICO, A., *Io, Luchino Visconti. Confessioni e ricordi*, in «Il mondo», 8 gennaio 1976, pp. 62-3.
- ELSAESSER, T., *Storie di rumore e furore. Osservazioni sul melodrama familiare*, in «Filmcritica», n. 339-340, 1983, pp. 454-88.
- GARDAIR, J. M., *January 1971, via Eufrate 9, Rome, E.U.R.*, «Stanford Italian Review», vol. 2, n. 2, 1982.
- GIRARDI, M., *Verdi e la rivoluzione: «I vespri siciliani»*, in *I vespri siciliani* di Verdi, programma di sala, Torino, Teatro Regio, 2011, pp. 17-30.
- GIUGGIOLI, M., *L'eredità culturale verdiana alle origini del cinema politico di Bernardo Bertolucci*, in «Comunicazioni sociali», n. 1, 2011, pp. 102-112.
- GOLDIN FOLENA, D., *Lessico melodrammatico verdiano*, in M. T. MURARO, *Le parole della musica, II, Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 227-53.
- GOSSETT, P., *Becoming a Citizen: The Chorus in "Risorgimento" Opera*, in «Cambridge Opera Journal», n.1, Vol. 2, marzo, 1990, pp. 41-64.

- HOUSTON, P., *The Spider's Stratagem*, in «Sight and Sound», n. 46/1, 1976, p. 56.
- LA ROCHELLE, R., *Il regista e la musica da film: una testimonianza dei fratelli Taviani*, in *Enciclopedia della Musica, vol. 1, Il Novecento*, Torino, Einaudi, 649-63.
- MANIN, G., *Bellocchio, dopo il caso Moro un Rigoletto storico-politico*, in «Il Corriere della Sera», 11 marzo 2004, p. 38.
- MANIN, G., *Voci da film*, in «Classic Voice», n. 204, maggio 2016, pp. 28-9.
- MARTINI, E., *Addio del passato*, in «Cineforum», n. 419, p. 8.
- MENGALDO, P.V., *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, in «Strumenti Critici», anno XXX, n. 3, settembre-dicembre 2015, pp. 381-404.
- MICELI, S., *La cavalcata delle Valchirie da Griffith a Coppola e oltre*, in MICELI S., CAPRA M. (a cura di), *Verdi & Wagner nel cinema e nei media*, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 91-103.
- MILHAUD, D., *Wagner, Verdi e il film*, in *Cinema*, n. 22, 25 maggio 1937, Roma, 1937, 406-07.
- MORELLI, G., *L'opera*, in M. ISNENGGHI (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 43- 113.
- MOSCONI, E., *La nuova vita delle antiche cose: l'opera sullo schermo e il «Don Giovanni» di Peter Sellars*, in «Philomusica on line», Rivista della Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia, vol. 6, n. 3, 2007.
- PELLIZZARI, L., *La Milano televisiva di Olmi*, in A. APRÀ, *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 257-8.
- PONZI, M., *Lettre d'Italie ou le point sur ce qui compte*, in «Cahiers du Cinema», n. 186, gennaio 1967, pp.11-12.
- PREMUDA, N., *Luchino Visconti's "Musicism"*, in «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», Vol. 26, n. 2, dec. 1995, pp. 189-210.
- PRINCIPE, Q., *Che fanciulla originale!*, in «Il Sole 24 Ore», n. 119, domenica 1 maggio 2016, p. 43.
- SALA, E., *Le musiche di scena e la drammaturgia musicale. Problemi e prospettive*, in «Drammaturgia», 10, 2003, pp. 264-286.
- SALVATORE, R., *«Vedere con l'inconscio», Sorelle Mai tra autofinzione e autoritratto*, in *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive. Duemila12*, Torino, Edizioni Kaplan, 2012, pp. 43-56.
- SALVATORE, R., *C'è una parola che mi è particolarmente cara: passione*, in «Attualità lacaniana», n. 18, 2014, pp. 191-200.

- SENICI, E., *Una colonna sonora per il Risorgimento. Conversazione con Mario Martone*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana» n. 4, 2010, pp. 485-494.
- TARGA, M., *The Silent Opera: The Beginnings of Melodrama in Cinema*, in A. COLTURATO (a cura di), *Film Music: Practices, Theoretical and Methodological Perspectives*, Torino, Kaplan, 2014, pp. 169-185.
- TRUDU, A., *Il genio della musica*, in O. CALDIRON (a cura di), *Totò a colori. Il film il personaggio, il mito*, Roma, Edizioni interculturali, 2003, 53-72.
- TURCO, D., ROBERTI, B., *Il mistero del non detto, conversazione con Marco Bellocchio*, «Filmcritica», n. 526/7, giugno-luglio 2002, pp. 190-200.
- VENTAVOLI, B., *Olmi, il dramma del generale nero*, in «La Stampa», 3 maggio 1997, p. 21.
- VLAD, R., *Modernità di Cavalleria Rusticana*, in P. e N. OSTALI (a cura di), *Cavalleria Rusticana 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, Milano, Sonzogno, 1990, 15-39.
- ZEFFIRELLI F., *Senso è nato alla Scala*, in «Cinema», n. 136, giugno 1954, p. 356-7.

Abstract

Il rapporto tra il teatro d'opera e il cinema italiano ha, fin dagli albori, attraversato la settima arte, scandendone alcuni momenti di primaria importanza. Il presente lavoro di ricerca è dedicato a una parte di questo fitto scambio e si focalizza sulle citazioni del melodramma operistico all'interno della cinematografia nazionale in un arco cronologico circoscritto tra il 1960 e il 2015. Attraverso un vasto lavoro di setaccio è stato possibile costruire un imponente *corpus* – circa 200 pellicole – portando così alla luce numerosi episodi in cui il teatro d'opera, in forme diverse, entra a far parte del racconto filmico; la ricognizione ha tenuto conto sia di registi notoriamente più attenti e sensibili al rapporto con il melodramma (Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, i fratelli Taviani, Marco Bellocchio), sia di registi meno indagati e che al contempo hanno profuso nelle loro pellicole momenti significativi di pagine del repertorio lirico, facendo così emergere la capillare diffusione del teatro musicale nel panorama cinematografico italiano.

Dopo aver fornito un quadro teorico sulla figura della citazione attestandola all'interno degli studi sul dialogismo e sull'intertestualità (Michail Bachtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Antoine Compagnon), la prima sezione del lavoro, è votata alla discussione del *corpus*, mettendo in risalto le diverse forme in cui si manifesta la citazione operistica, al fine di evidenziare le differenti implicazioni e le stratificazioni di significato che essa apporta al testo filmico. L'indagine ha tenuto conto dell'ampia letteratura sulla musica per film – in particolar modo gli studi di Sergio Miceli da cui sono state mutate alcune categorie alla base della ricerca – e dei contributi teorici sulle intersezioni tra cinema e melodramma, che negli ultimi decenni hanno trovato sempre più ampia diffusione specialmente nel mondo anglosassone, ma non solo.

La seconda parte della tesi è invece interamente dedicata a singoli cineasti che nella loro produzione filmica hanno più volte, e in modo del tutto originale, fatto ricorso al teatro d'opera. Dapprima viene presa in esame la filmografia di Bernardo Bertolucci e il suo ambivalente rapporto con la tradizione, per poi passare in rassegna le pellicole di Marco Bellocchio, che rappresenta l'esempio più interessante degli ultimi cinquant'anni per come ha saputo rinnovare e ripensare costantemente il proprio rapporto con il melodramma, ricercando soluzioni espressive mai uguali a loro stesse. Il capitolo conclusivo si focalizza invece sul cinema contemporaneo, analizzando il “caso limite”

di Mario Martone, segnatamente il suo lungometraggio *Noi credevamo*, la cui colonna sonora è interamente composta di citazioni tratte dal repertorio operistico ottocentesco.

Abstract - English

The relationship between opera and cinema has affected the seventh art since its very outset, pointing out some of its most relevant episodes. This dissertation deals with such deep dialogue focusing on opera's quotations in Italian cinema within a timeframe running from 1960 to 2015. A broad and thorough combing through Italian films of the last fifty years has resulted into a significant *corpus* of about 200 movies in which opera, in its many different occurrences, substantiates the film narrative. Such a survey has included both authors notoriously attentive and sensitive to the relationship between cinema and opera (Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, the Taviani Brothers, Marco Bellocchio) and less studied directors whose work is nevertheless interwoven with significant episodes of the operatic repertoire and thus brings to light the widespread dissemination of melodrama within Italian cinema.

Starting from a theoretical definition of the figure of the quotation and of its placement within discourse studies and intertextuality studies (Michail Bachtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Antoine Compagnon), the first part of the dissertation is devoted to a critical analysis of the *corpus* which highlights multiple patterns of opera's quotation and the manifold implications and layering of meaning that they generate within the filmic text. The vast literature about film music has been considered in the survey – with a particular concern for Sergio Miceli's writings, which provided some of the basic categories underpinning this research – as well as the theoretical contributions about the intersections between cinema and opera, which have become increasingly widespread especially, but not exclusively, in the Anglo-Saxon literature in the last decades.

The second part of the dissertation is entirely dedicated to individual film-makers who made plentiful and totally original use of melodrama in their filmic production. The work of Bernardo Bertoucci is examined in the first place as well as its ambivalent relationship with opera tradition. Marco Bellocchio's movies are then analysed as the most interesting case-study in the last fifty years for the way the director constantly renovated and rethought his own relationship with melodrama, always attaining original outcomes from an expressive point of view. The last chapter is focused on

contemporary cinema and deals with an extreme case-study, Mario Martone's full-length film *Noi credevamo*, whose soundtrack is entirely made up of quotations from XIX century opera repertoire.