



PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
ASSESSORATO ALLA CULTURA

Percorsi cinematografici per la scuola

MUSICA AL CINEMA: L'OPERA

Cosimo Colazzo



MUSICA AL CINEMA: L'OPERA



PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
ASSESSORATO ALLA CULTURA

musica al cinema: l'opera

Cosimo Colazzo

GIUNTA DELLA PROVINCIA AUTONOMA DI TRENTO
Trento 2002

© Giunta della Provincia Autonoma di Trento
Assessorato alla Cultura 2002

PERCORSI CINEMATOGRAFICI PER LA SCUOLA

Collana a cura del Servizio Attività Culturali
Via Romagnosi, 5 - 38100 Trento
Dirigente Gianluigi Bozza

Coordinamento redazionale
Tiziana Rusconi
Centro Audiovisivi della
Provincia Autonoma di Trento
Via Zanella, 10/2 - 38100 Trento - tel. 0461/239422

Volumi già pubblicati:

- *Primo tempo - Il cinema racconta la vita preadolescenza e adolescenza* 1998
- *Alle origini del razzismo - Il cinema racconta la cultura, l'incontro e lo scontro tra le diversità* 1998
- *La storia al cinema: il medioevo* 1999
- *La storia al cinema: il cinquecento* 1998
- *La storia al cinema: il seicento* 1998
- *I colori del cinema: il giallo* 1999
- *Cinema e vecchieia:* 2001
- *La storia al cinema: l'ottocento - Individuo e società nel Romanzo* 2001
- *La storia al cinema: fantastico ottocento* 2002
- *I colori del cinema: il noir* 2002

COLAZZO, Cosimo

Musica al cinema : l'opera / Cosimo Colazzo. - Trento : Provincia autonoma di Trento. Giunta, 2002. - 142 p. : fot. ; 24 cm. - (Percorsi cinematografici per la scuola)

In testa al front.: Provincia autonoma di Trento, Assessorato alla cultura

1. Opere in musica - Riduzioni cinematografiche 2. Opera in musica nel cinematografo 3. Film
- Impiego didattico I. Trento (Provincia). Assessorato alla cultura
791.43657

È consentita la riproduzione parziale o totale di quanto
pubblicato con citazione della fonte.

Il cinema rappresenta, senza dubbio, un'espressione artistica fra le più consono allo spirito del nostro tempo, che è intessuto di rapidità, di movimento, di immagini. E tanto più importante appare dunque un'azione educativa che si ponga l'obiettivo - specie nei confronti delle nuove generazioni - di avvicinarci a questo mondo con senso critico e conoscenze tecniche adeguate.

Il progetto "Percorsi cinematografici per la scuola" intende appunto portare il cinema a scuola, approfondirne linguaggi e contenuti, cogliere alcune importanti opportunità educative e culturali che il cinema può offrire ai ragazzi.

All'indomani del tragico 11 settembre 2001, tutti noi ci siamo interrogati sul significato e le possibili conseguenze di quella agghiacciante incursione della realtà nel nostro tranquillo quotidiano: e tra i primi pensieri che ci sono venuti in mente c'è stata anche la considerazione di quanto quelle immagini - indubitabilmente reali, fin troppo reali - fossero anche così vicine alle scene viste in centinaia di film.

Ecco: la realtà e la finzione. Il quotidiano e il cinema. Due mondi naturalmente distinti, che utilizzano però lo stesso codice di linguaggio: imparare a muoversi dentro questa complessità significa educare noi tutti a costruire una coscienza - anche sociale e civile - più vigile e più matura.

Lorenzo Dellai
Presidente della Provincia
Autonoma di Trento

Indice

PREMESSA	pag.	7
INTRODUZIONE	pag.	9

FARINELLI VOCE REGINA

Film di Gérard Corbiau

Sinossi	pag.	14
La composizione formale	pag.	19
Lo stile	pag.	23
I personaggi	pag.	26

Approfondimenti

Eterni fanciulli	pag.	36
Il canto dei castrati e la Chiesa	pag.	37
I cantanti castrati e l'opera barocca	pag.	38
Farinelli e Händel	pag.	40

DON GIOVANNI

Film di Joseph Losey

Sinossi	pag.	46
La composizione formale	pag.	49
Lo stile	pag.	61
I personaggi	pag.	67

Approfondimenti

Il mito di Don Giovanni	pag.	74
Don Giovanni tra teatro e letteratura: sino a Mozart	pag.	75
Il Don Giovanni di Mozart	pag.	76
Don Giovanni tra teatro e letteratura: dopo Mozart	pag.	78
Filmografia: il cinema e Don Giovanni	pag.	80
Filmografia: altri film dedicati a Mozart e a opere mozartiane	pag.	82
Le opere di Mozart	pag.	83
Palladio e la Rotonda	pag.	84

PUCCINI

Film di Carmine Gallone

Sinossi	pag. 88
La composizione formale	pag. 92
Lo stile	pag. 94
I personaggi	pag. 98

Approfondimenti

Il regista: Carmine Gallone e l'opera lirica	pag. 104
Considerazioni sulla filmografia italiana, legata all'opera lirica, nel dopoguerra	pag. 106
Le opere di Puccini	pag. 108

ARIA

Film in 10 episodi di Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Franc Roddam, Ken Russel, Derek Jarman, Bill Bryden

Composizione formale e sinossi	pag. 111
Lo stile	pag. 116

Approfondimenti

Alcune indicazioni sul lessico e sulle forme dell'opera	pag. 128
Le opere in <i>Aria</i>	pag. 136
I registi di <i>Aria</i> : filmografia	pag. 139

<i>Alcune indicazioni bibliografiche</i>	pag. 141
------------------------------------------	----------

Premessa

L'obiettivo principale del progetto *Percorsi cinematografici per la scuola* è quello di portare il cinema a scuola non come momento a sè stante, o riempitivo, ma come testo parallelo inserito nella programmazione disciplinare e interdisciplinare.

In un tempo in cui l'immagine è preferita alla parola scritta, tale testo permette di trasformare una funzione naturale - il vedere - resa passiva dall'affastellato bombardamento audiovisivo, in un'attività intelligente e critica - il guardare - guidata da conoscenza e razionalità. Si offre inoltre come uno strumento efficace per riaccostare in modo accattivante la parola scritta (quante sceneggiature sono tratte da opere letterarie!).

In tale prospettiva, piuttosto che partire dall'insegnamento astratto del linguaggio filmico, ci sembra preferibile muovere dalla visione del film per cogliere in che modo esso, sulla scena, trasformi il mondo reale, e anche noi che lo guardiamo, e per individuare lo stralcio di vita e il messaggio comunicato.

Il testo stesso diventa poi occasione di approfondimenti tematici e linguistici, in modo da costituire, da una parte, un percorso graduale di educazione all'immagine e, dall'altra, un mediatore di esperienza che faciliti l'incontro con sè e con i contenuti delle varie discipline scolastiche.

È un'ipotesi di lavoro tra le molte possibili e, insieme, l'inizio di un discorso che potrà svilupparsi e articolarsi con il contributo concreto degli insegnanti invitati a sperimentarlo, discuterlo e integrarlo nella parte di approfondimento didattico o in nuovi percorsi.

Introduzione

L'opera lirica è stata fatta oggetto di attenzione da parte del cinema sin dall'epoca del muto. Assente il sonoro, la musica si poneva in parallelo allo svolgersi delle immagini, con orchestre in sala, oppure con riduzioni dell'originale operistico per pianoforte o per violino e pianoforte. D'altra parte, il cinema muto, considerato in un senso generale, al di là del caso in cui si leghi all'opera, ha a che fare con questa, nel senso che prende a prestito, in assenza del sonoro, tutto un catalogo di gestualità, di sottolineature retoriche, di modalità espressive che evidentemente risalgono al melodramma.

Non dimentichiamo, poi, quanto travasa, nel genere del melò, dall'opera, in temi e modi di rappresentazione dei grandi sentimenti. Ritornando alla filmografia che più direttamente riguarda l'opera lirica, è possibile individuare alcune tipologie di rapporto tra cinema e musica operistica. Abbiamo il caso di opere liriche che ci vengono restituite dal cinema in quanto riprese in un teatro. Il cinema può graduare il suo approccio, dalla ripresa quasi documentaria rispetto all'evento teatrale, a interventi più robusti, che si fanno dentro alla rappresentazione e quasi riescono a far smarrire l'idea di una distanza tra occhio della macchina da presa e spazio teatrale. L'opera potrà essere data nella sua interezza, oppure, come spesso accade, per vaste sintesi, intese a tenere concentrata l'attenzione dello spettatore, a far ricorrere con cadenza sufficientemente ravvicinata le grandi melodie, note al pubblico più vasto. Si dà pure la possibilità che l'opera non sia interamente cantata, e in essa si ritrovino parti recitate e parti cantate. In questo caso ancor più drasticamente viene risolto il problema di avviare l'ascolto verso le parti di maggior presa emotiva. L'azione è per lo più recitata; i momenti più lirici sono cantati, e corrispondono alle grandi arie d'opera. In altri casi i libretti d'opera hanno funzionato da soggetto e materiale per la sceneggiatura. Gli attori non cantano, ma l'originale operistico viene utilizzato per ricavare il commento musicale del film. La musica dell'opera lirica interviene anche in quelle biografie di musicisti che rac-

contano la vita di un grande autore di opere liriche. Il commento musicale attinge all'opera, e collaziona le melodie più importanti del musicista di cui si racconta la vita. Biografie possono riguardare anche grandi cantanti; in questo caso l'opera appare nella forma delle arie cantate dai grandi divi. Non dimentichiamo infine, sempre rispetto ai cantanti, quanti film siano stati realizzati costruendo una storia intorno a grandi celebrità del canto lirico. Motivo di attrattiva per il pubblico era proprio la presenza del grande cantante, che certamente nello scorrere del film, a un certo punto, avrebbe cantato. La storia era puramente funzionale a contenere questa possibilità, mentre l'interesse principale era rivolto a evidenziare la presenza del divo del momento.

Il periodo di maggior fulgore per questo genere di film copre un periodo che va dagli anni '30 sino agli anni '50, e trova in Italia un terreno molto fertile; d'altra parte l'Italia è la patria dell'opera lirica. Il fascismo, soprattutto nella seconda metà degli anni '30, quando si attua una forte deviazione della politica culturale in senso autarchico e conservatore, vede nel melodramma un'occasione importante di promozione della cultura nazionale; in esso si rende visibile una peculiarità della cultura musicale italiana, che va coltivata e proposta come modello. Dopo la guerra, l'interesse per l'opera muove da ragioni di calcolo economico, laddove proprio la pratica di questo genere particolare consente alla cinematografia italiana di trovare una sua posizione rispetto al mercato nazionale e a quello internazionale. L'Italia appare insuperabile nella produzione di questi film, con una cultura registica ampiamente sperimentata. L'interesse del pubblico verso queste operazioni, di unione di film e opera, è notevole. Se si scorrono le classifiche italiane degli incassi al botteghino, si nota come questo genere di film sia sempre tra le prime posizioni. È una voglia di svago e di conoscenza che riguarda soprattutto le classi popolari, le quali non sempre hanno avuto modo di seguire l'opera lirica direttamente in teatro. Il cinema rappresenta, per questo pubblico, un modo di traduzione dell'ope-

ra lirica, oltre il teatro, pieno di fascino e capace, nello stesso tempo, di produrre conoscenza.

Successivamente il genere è stato praticato di meno; più recentemente sono state condotte sperimentazioni volte a realizzare dei veri e propri film-opera, con riprese in esterni, e il cinema che, in rapporto all'opera, non riduce i suoi interventi, ma si svolge con la volontà di incrociarla sul suo terreno, di un linguaggio propriamente cinematografico.

Il lavoro che qui si presenta ha inteso offrire, attraverso l'analisi di quattro film, uno spaccato della cinematografia che variamente si è interessata all'opera. Analizza un film tra quelli del periodo d'oro della filmografia unita all'opera, *Puccini* di Carmine Gallone; e poi rivolge la sua attenzione a più recenti esperienze.

Nella scelta effettuata, si noterà come si sia cercato di evidenziare alcune diverse tipologie di approccio all'opera. Abbiamo il film biografico di un grande compositore di opere, come il *Puccini* citato; il film, *Farinelli voce regina* di Gérard Corbiau, che riguarda una grande figura di cantante del passato, del '700, occasione per raccontare l'opera barocca e il fenomeno degli evirati cantori, in voga soprattutto tra '600 e '700; un vero e proprio film-opera, *Don Giovanni*, girato in esterni, da un importante regista, come Joseph Losey; e infine un vero e proprio esperimento, *Aria*, film in dieci episodi, autori altrettanti registi, tutti di primo piano, che si riferiscono all'opera ciascuno secondo modalità personali, che riguardano il proprio stile registico, mentre in genere il film attua l'idea di pensare alla musica e all'opera come spunto per realizzare dei video brevi, tutti giocati nel senso di creare una colonna di immagini per la musica; magari fuori da un rapporto diretto con la storia raccontata dall'opera, in una visione totalmente personalizzata.

La scelta dei film è quindi funzionale, dal punto di vista didattico, a mostrare come vario possa essere l'approccio da parte del cinema all'opera, a offrire un certo percorso storico, più analiticamente disponendosi a evidenziare quanto fatto negli ultimi tempi.

Dal punto di vista dell'opera, i film qui presentati possono essere occasione per analizzare alcune peculiarità dell'opera lirica nella sua evoluzione storica, dall'opera barocca, attraverso Mozart, sino al melodramma italiano ottocentesco e poi pucciniano, senza dimenticare quali spunti possa offrire *Aria*, che promuove, rispetto all'opera, con i suoi dieci episodi, uno sguardo che va dal '600 sino al '900.

Un'idea, che ci sembra produttiva, è quella che un giovane studente possa avvicinare l'opera anche attraverso il film, un mezzo, un linguaggio cui egli è più abituato. Che anche da qui possa partire un percorso di indagine rivolto all'opera, che sappia creare il gusto per questo genere, utilizzando creativamente i diversi supporti su cui esso può essere accolto, dal CD, alla videocassetta, oggi anche al DVD, sino al teatro; dove certo si dà la scoperta di un altro mondo ancora, che è poi il suo domicilio, il luogo dove l'opera massimamente capitalizza il suo fascino. Tuttavia non appare improprio che l'approccio si realizzi combinando diverse possibilità, e pensi quasi un moto a ritroso, da mezzi più familiari e presenti, verso condizioni di rapporto fattesi meno abituali.

FARINELLI VOCE REGINA

Farinelli



regia: Gérard Corbiau; **sceneggiatura:** Andrée e Gérard Corbiau, Marcel Beaulieu, Michel Fessler; **musiche:** Riccardo Broschi, Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Händel, Nicola Porpora; **fotografia:** Walther Vanden Ende; **suono:** Jean Paul Mugel; **mixage:** Dominique Hennequin; **ideazione del suono:** Richard Shorr; **montaggio:** Joelle Hache; **scenografia:** Gianni Quaranta; **produzione:** Fulvio Lucisano, Leo Pescarolo, Vera Belmont; M.G., Italian International Film, con la collaborazione della Mediaset, Stephan Films, Alinea Films, Le Studio Canal, UGC Images, France 2 Cinema, Studio Images, K2 Productions, RTL, TVI; **origine:** Italia / Francia / Belgio, 1994; **durata:** 110' colore.

Interpreti: attori: Stefano Dionisi (Farinelli), Enrico Lo Verso (Riccardo Broschi), Caroline Cellier (Margareth Hunter), Omero Antonutti (Porpora), Jeroen Krabbe (Händel), Elsa Zylberstein (Alexandra); **voci cantanti:** Ewa Mallas-Godlewska (soprano), Derek Lee Ragin (tenore); **direzione musicale:** Christophe Rousset e Les Taliers Lyriques.

Sinossi

Il film ripercorre la vicenda esistenziale e artistica di Farinelli, grande voce di castrato che affascinò i pubblici di tutta Europa nel Settecento.

Il suo vero nome è Carlo Broschi. Carlo, sin da bambino, canta in un coro. La sua voce è bellissima, e notevole è il suo talento musicale. Ancora bimbo assiste al suicidio di un compagno di studi, poco più grande di lui, e come lui cantore. È stato castrato, e, non sopportando quella sua condizione, si è tolto la vita. Ha lanciato un ammonimento a Carlo, prima del volo suicida: "Carlo, c'è la morte nella tua gola".

I fratelli Broschi, Riccardo e Carlo, sono stati condotti a Napoli per studiare con Niccolò Porpora, noto insegnante di canto e di composizione. Carlo, dopo il suicidio dell'amico, si rifiuta di cantare e si rifugia in un ostinato silenzio. Vuole sfuggire al suo destino di cantore, al destino di castrato, che avverte come prossimo: ha appreso tragicamente che cantare può voler dire anche morte. Il padre invoca da lui un patto, per cui i fratelli non si lasceranno mai. Inoltre, Carlo non dovrà mai rifiutare la sua voce al fratello. Preso nelle maglie di questo patto, in un doppio vincolo, per cui da una parte sarebbe tentato di rifiutarsi alla famiglia e di salvarsi, dall'altra sente forte l'affetto e il dovere verso i suoi cari, morso dai sensi di colpa, si consegnerà docilmente all'abbraccio del suo destino.

Il primo bagno di pubblico per Carlo avviene in occasione di una fiera. Ormai giovani, i fratelli (nel frattempo il padre è morto), in una piazza di Napoli, si trovano ad assistere tra la folla a uno spettacolo: è una gara tra un suonatore di tromba e un cantante castrato. Il pubblico irride soprattutto il castrato. Il castrato si fa onore, ma alla fine soccombe. La folla si prende beffe di lui, riferendosi volgarmente alla sua condizione. Carlo, essendo castrato, si sente in dovere di intervenire. Ne nasce una rissa. A un certo punto egli inizia a cantare. Sfida il trombista, e lo vince. Acclamato dal pubblico, Carlo decide in quest'occasione che il suo nome d'arte sarà Farinelli.

Ha assistito all'esibizione anche il grande compositore

Händel, che intende assumerlo per il suo teatro di Londra. Riccardo tenta di mediare l'affare, imponendo a Händel che ingaggi la coppia, con l'argomento che egli è un compositore e il fratello canta solo la sua musica, scritta appositamente per la sua voce. Händel reagisce freddamente. Alla fine abbatte contro i due giovani tutta la sua ira e il suo risentimento per il mondo di cui i castrati sono portatori: un mondo in cui la musica non conta per se stessa, ma solo in funzione degli effetti che predispone per esaltare una vocalità mostruosa e contro natura. Ostenta disprezzo per Farinelli, che reagisce sputando sul viso di Händel.

Passati alcuni anni, arriva per i due fratelli l'atteso successo. Sono reclamati ovunque. Riccardo ha da sempre in corso di composizione un'opera, *Orfeo*, che non riesce però a portare a conclusione.

In ogni città dove si recano, si assiste a scene di fanatica devozione per Farinelli. Le sue apparizioni sul palcoscenico sono sempre spettacolari, magari a bordo di un carro alato divino, tutto dorato, vestito come un dio, trasportato da una nuvola. Da vero divo, esige la massima attenzione per sé, e di essere adorato. Accade, in un teatro, che, mentre sta cantando un'aria, a un certo punto, improvvisamente, si fermi. Qualcosa lo ha disturbato. Ecco il palco incriminato. Una donna sorseggia un tè o cioccolata e legge. È la contessa di Mauer, che viene così posta all'indice della generale disapprovazione, e costretta a prestargli attenzione. La donna ascoltandolo appare vinta e commossa, penetrata da quel canto sublime.

Il giorno successivo Farinelli la raggiunge, invitato presso il suo salotto. La donna gli prospetta un suo ideale razionalista di arte, di chiara impronta libertina, per cui la cultura e l'arte debbono coinvolgere soprattutto le facoltà razionali. L'esperienza del concerto di Farinelli ha comunque sconvolto quest'idea, è stata - dirà - come un'emozione amorosa.

Si susseguono i concerti. In uno dei tanti viaggi, Farinelli si ammala, perde momentaneamente la voce. Significativamente questo succede proprio quando apprende di

un nuovo messaggio di Händel, che avvisa che verrà a Dresda per ascoltarlo. Guarito, Farinelli si recherà a Dresda. Ha un incontro con Händel, prima del concerto. È un incontro spiacevole per Farinelli. Apprende che sì il re d'Inghilterra lo vuole assolutamente per il suo Teatro a Londra; ma, per quanto riguarda Händel, che quel teatro dirige, la sua opinione sui castrati e su Farinelli è quella di sempre: incarnano un virtuosismo senza senso; per lui, invece, vale la musica. Lo ascolterà, comunque: se saprà suscitargli una qualche emozione, con quell'accozzaglia di suoni su cui normalmente canta, è disposto a cambiare idea. Farinelli non canterà. Provato dalla malattia e soprattutto schiacciato da quell'incontro crolla a terra.

Si riprende nelle sue stanze. Qui, sotto preda dell'oppio, lo raggiunge una messaggera di Porpora, Alexandra. Il suo antico insegnante è a Londra, dirige l'Opera della Nobiltà, che si batte contro il Teatro del Re diretto da Händel. Gli chiede di far parte della sua compagnia.

I fratelli Broschi risponderanno alla domanda di aiuto di Porpora. Attraversata la Manica, sono a Londra, ospiti di una nobildonna, Margaret Hunter, vedova con un figlio, Benedict, malato di una malattia per cui fatica a camminare, mentre il suo corpo si rifiuta di crescere e svilupparsi normalmente, e resta quello di un bambino.

Farinelli si esibisce per il Teatro della Nobiltà guidato da Porpora. Anche qui il pubblico va in visibilio. Il successo è pieno. Ma Farinelli non è contento. Dopo il concerto non ha voluto partecipare al ricevimento dato in suo onore. Si è ritirato nelle sue stanze. Non è soddisfatto del suo successo, ottenuto con una musica - incomincia a comprendere le critiche di Händel - che è falsa, manca di vita, di autenticità, di forza espressiva. Rinfaccia a Riccardo la musica che compone per lui, sovrabbondante, pesante di artifici, di ornamenti inutili. Riccardo è distrutto da quelle critiche. Il patto inizia a vacillare.

Lasciato il fratello, Farinelli si è recato al ricevimento. È visibilmente ubriaco. Anche per questo litiga con il più noto sostenitore del Teatro della Nobiltà, il principe di

Galles, che è anche il principe ereditario. Farinelli gli dà dell'asino perché irride Händel e la sua musica, mostrando di non capirla.

Una consolazione per Farinelli è il rapporto con Benedict. C'è qualcosa di profondo che lega i due, e li induce a un affetto profondo. Come l'intesa di una condizione di minorità e di malattia cui sono costretti. Per un'analoga disgrazia, sono destinati a uno sviluppo asimmetrico, per cui il corpo, la voce restano fanciulli, mentre in altro si fanno adulti. Benedict suggerisce a Farinelli di chiedere la mano della madre, affinché possa fargli da padre.

Farinelli ha compreso la grandezza di Händel. Vorrebbe entrare in contatto con lui, trovare un rapporto. Sente che la sua voce può trovare coniugazione con la musica di Händel, sul piano degli ideali alti proclamati dal compositore. Saprebbe, anzi, quegli ideali esaltare in massimo grado. Farinelli, non visto, si reca ad ascoltare Händel mentre compone. Ne è estasiato. Alexandra, che è innamorata di Farinelli, e sa di questa sua abitudine, ruba per lui una partitura autografa di Händel, perché la veda, la studi, magari la realizzi in pubblico.

Alexandra sarà la causa di uno scontro tra i due fratelli. Da sempre adusi a condividere anche le conquiste amorose, con Alexandra il patto salta. Farinelli è geloso; ma anche il fratello è interessato alla donna. Alexandra, da parte sua, è innamorata di Farinelli, e, se ha avuto qualche scambio amoroso con Riccardo, è stato per arrivare in qualche modo al cantante, sino ad allora dimostratosi reticente. Il litigio è aspro, il patto travolto. I due fratelli si separeranno.

Farinelli, nel tentativo di trovare un equilibrio nella sua vita, di accedere a una vita normale, nonostante la sua condizione, e volendo accondiscendere al desiderio di Benedict, chiederà alla madre di lui, Margaret, di sposarlo. La donna si schermisce, con l'argomento che intende restare fedele alla memoria del marito morto. In effetti, per ragioni di convenienza e perché ne ha anche orrore, non sposerebbe mai un castrato. Farinelli è posto di fronte alla sua realtà di menomato, che non può aspi-

rare ad avere una vita normale. Maternamente si prenderà cura di lui Alexandra.

Frattanto Händel è sempre più in difficoltà, inseguito dai creditori. Farinelli tenta di giocare con lui la carta di un accordo, in nome della musica di cui entrambi sono servitori. Ma Händel rifiuta quest'invito alla pacificazione: lo aggredisce senza mezzi termini, e gli ribalta addosso le sue accuse di sempre. Farinelli se ne va, non senza inviargli, prima, una oscura maledizione: se alla sua voce la gente riconosce un potere sovrumano, Händel non faccia che quella voce diventi fattore di morte.

Riccardo, lontano dal fratello, è ritirato in una soffitta. In un incontro con Händel, che gli chiede ragione della partitura che gli è stata sottratta, rivelerà la verità sul conto del fratello e del loro rapporto. La castrazione di Carlo è stata voluta e decisa da lui. Quella voce angelica andava salvaguardata dalla corruzione del tempo, restando fedeli al patto voluto dal padre, di essere uniti per sempre. Così è stato. Anche il loro rapporto, con la castrazione, è stato fissato in una condizione assoluta, sottratto a qualsiasi evoluzione; è restato un rapporto di totale intimità, come da bambini.

Farinelli ormai si esibisce da solo, non più accompagnato dal fratello. Händel decide di inchiodarlo alla verità. Gli rivela quanto ha appreso da Riccardo; che è poi la verità che egli sa da sempre, e rifiuta di riconoscere: il fratello lo ha fatto castrare. Gli dice anche la sua amarezza, per la sfida cui, da compositore, è stato costretto; che gli ha imposto di venir meno ai suoi ideali musicali, sino a corrompere la linea della sua musica. La sua immaginazione è stata castrata; non scriverà più opere; unico responsabile di ciò è Farinelli. Canti ora la sua opera, quella che gli ha rubato.

Farinelli canterà l'opera di Händel. V'è un'aria nell'opera, dolcissima, malinconica. Farinelli vi si immedesima, la rende con un'espressività piena di sfumature. Quando si approssima alla conclusione, su un acuto, Händel non può più reggere l'emozione ed è vittima di un colpo apoplettico. Farinelli alla fine dell'esibizione è stravolto,

come estraneo a quel mondo, al pubblico che lo acclama. Andrà in Spagna, insieme con Alexandra, divenuta la sua compagna, presso la corte di Filippo V. Qui il suo canto dovrà lenire le manie depressive del sovrano. Ogni giorno, a sera, intonerà una serie di arie, nella camera del letto del re, per accompagnarlo verso un sonno sperabilmente sereno. Riccardo lo raggiunge in Spagna, dove ormai risiede, per comunicargli che ha terminato l'*Orfeo*, l'opera della loro vita. Farinelli trova l'opera bellissima. Nella lontananza il fratello ha maturato una sua identità musicale; sottratto al vincolo del loro rapporto, è maturato, cresciuto come persona e come artista. Ma Farinelli non potrà fare nulla per la sua opera. Egli ormai si è ritirato dalle scene. Canta solo per il re di Spagna. Scoprire questo, l'aver ottenuto ciò cui aspirava, la conclusione dell'opera e l'apprezzamento del fratello, e nello stesso tempo osservare come tutto ormai sia inutile, arrivato fuori tempo, induce Riccardo a tentare il suicidio. Si salverà, anche per le cure di Farinelli e di Alexandra. Prima di partire, accade, per un tacito accordo, che egli doni il suo seme ad Alexandra, affinché dia un figlio a Farinelli; intende restituire così, per quanto possibile, al fratello, quella parte di umanità che gli aveva sottratto con la castrazione.

La composizione formale

A

A. Farinelli ricorda. Flashback. Suicidio di un compagno di studi. Rifiuto di cantare. Il padre impone il patto. A'. Titoli di testa. Ripresa della scena che promuove il flashback; quindi flashback non molto profondo. Poco prima: Riccardo raggiunge Farinelli in Spagna.

B

A. Flashback molto profondo. Gara con il trombista. Händel vorrebbe ingagiarlo. Primo scontro con Händel.

B. Alcuni anni dopo. Successo. Scene di fanatismo per il grande cantante. Durante una sua esibizione, mette in difficoltà una donna che non lo segue con la dovuta attenzione. Messaggio d'invito della donna per il giorno dopo. Notte d'amore con la messaggera (condivisa con il fratello Riccardo: il patto di fratellanza prevede anche questo). Il giorno dopo, incontro e colloquio con la donna (ella afferma il suo credo libertino e razionale; scosso, tuttavia, dal canto di Farinelli, rivelazione della potenza della musica). Tentativo di rivalsa della donna, che si dichiara curiosa di lui in quanto castrato.

C. Continui giri per l'Europa. Improvviso calo di voce (significativamente avviene quando apprende che Händel verrà a Dresda ad ascoltarlo). Farinelli, preda della febbre, chiede a Riccardo il racconto dell'incidente (Riccardo ha sempre fatto credere a Carlo che la sua castrazione sia derivata da un incidente, una caduta da cavallo). A Dresda, incontro con Händel (questi è sempre sprezzante con lui; lo considera una macchina di effetti, incapace di suscitare vere emozioni musicali). Farinelli è atterrito da un malore. Invito a Londra da parte di Porpora (antico maestro, a Napoli, dei due fratelli), a cantare per il Teatro della Nobiltà (da lui diretto) contro il Teatro del Re (diretto da Händel).

D. A Londra. Ospiti di una nobile, sostenitrice del teatro, vedova, con un figlio malato (la donna appare come una figura forte, persino rigida; tra il figlio e Farinelli si stabilisce un'intesa: entrambi figure deboli, segnate da una mancanza). Le è accanto anche Alexandra (donna dolce e materna). Esibizione di Farinelli a teatro. Tutta Londra è lì ad ascoltarlo. Händel è sconfitto. Dopo il concerto, scontro di Farinelli con Riccardo. Egli non è felice d'aver vinto il grande compositore. Rimprovera a Riccardo di essere un compositore di soli effetti (fa suoi gli argomenti di Händel: bisogna servire la musica, non una vocalità solamente virtuosistica). Ubriaco, a un ricevimento, offende il principe di Galles e altri nobili (che irridevano Händel non comprendendone la grandezza). Dopo, rimproveri della nobile che l'ospita e di Porpora. Tenero col-

loquio con Benedict, il figlio malato della donna (suggerisce a Farinelli di chiedere la mano della madre). Farinelli continuerà a esibirsi per il Teatro della Nobiltà. **E.** Farinelli, in segreto, segue Händel, ascolta di nascosto le sue composizioni. Alexandra ruba la partitura di un'opera di Händel per Farinelli, e gliela consegna. La donna è innamorata, Farinelli la sfugge. Ma è anche lui interessato: scontro definitivo tra i fratelli proprio a causa della donna. Farinelli, inaspettatamente, rivolge una richiesta di matrimonio alla donna che lo ospita (la madre di Benedict) a Londra. Ella si sottrae: ha in orrore, essendo peraltro di rigidi costumi, l'idea del ridicolo di sposare un castrato. Alexandra lo conforta amorevolmente.

F. Incontro con Händel. Richiesta, da parte di Farinelli, di far pace; a sancirla un'opera di Händel cantata da lui. Händel rifiuta perché odia il canto dei castrati (funzionale a un'idea superficiale della musica, che non cerca la verità, ma solo l'effetto che colpisce e diletta). Farinelli gli rivolge contro una sorta di maledizione (stia attento: il suo canto, cui molti attribuiscono un grande potere, potrebbe diventare anche uno strumento di morte). Händel incontra Riccardo, ormai solo. Apprende la storia della castrazione di Farinelli (voluta da Riccardo), e il senso del rapporto tra i due fratelli (segnato da quell'atto, involuto in una condizione di ristagno, tra rimorsi, sensi di colpa, volontà di compensazioni). Händel consegna a Farinelli il suo assenso a realizzare l'opera; gli rivela che è stato Riccardo a castrarlo: verità ignorata, in realtà già da sempre nota; per sua parte non scriverà più opere (la sua ispirazione è venuta meno, tentando di contrastare il canto di Farinelli sul suo stesso piano, del virtuosismo fine a se stesso). Farinelli canta nell'opera di Händel. Il suo canto è straordinario, sublime. S'aprono varie finestre, flashback, sul momento della castrazione. Il canto di Farinelli, ormai maturo, in grado di guardare in faccia il trauma, di contenerlo, inquadrarlo, è una rivelazione anche per Händel, che cade a terra vittima di un colpo apoplettico.

A

A''. Torniamo alla scena che ha procurato il primo flashback. La voce di Riccardo, da fuori, richiama l'attenzione di Farinelli; che non vuole incontrarlo. Riccardo è riuscito a compiere la opera-capolavoro della sua vita, *l'Orfeo*. La vuole presentare al fratello. Infine, auspice Alexandra, con cui Farinelli è andato a vivere in Spagna, l'incontro avviene. È l'opera vera, profonda che Farinelli ha sempre sognato per il fratello. Ma non può cantarla. Egli canta, ormai, solo per il re di Spagna, non più in teatro.

B. Tutta la corte di Spagna assiste a un'eclissi di sole. Farinelli canta per lenire la malinconia del re di fronte allo spettacolo del sole nero. Riccardo si taglia le vene. Viene condotto nelle stanze di Farinelli. Qui, curato dal fratello e da Farinelli e Alexandra, lentamente si riprende; è salvo. I tre tacitamente s'accordano su un patto: Riccardo offre il seme, in luogo di Carlo, affinché questi abbia un figlio da Alexandra. Quindi se ne parte.



Lo stile

Lo stile adoperato da Gérard Corbiau in *Farinelli* appare abbastanza classico. Il montaggio delle sequenze principali è improntato a uno stile tradizionale, con segmentazioni chiaramente delimitate dal punto di vista della narrazione cinematografica. Vale anche, a confermare questa tendenza verso un linguaggio tradizionale, la segnalazione di un ampio uso di campo e controcampo a seguire i dialoghi, di cui viene esaltata soprattutto la valenza rispetto all'intreccio narrativo.

Una considerazione va fatta circa l'uso del flashback, che assolve a un importante compito strutturale, laddove corrisponde allo sviluppo principale del film, coprendo tutta la parte **B**, che segue il protagonista dall'adolescenza sino al momento in cui decide il ritiro dalle scene. È utile, tuttavia, fare una distinzione rispetto all'uso che viene fatto del flashback.

Vi è un uso strutturale di esso, per cui agisce, come detto, secondo una funzione formale, ricavando un lungo arco narrativo centrale; a sinistra e a destra si pongono due parti, molto più brevi, che si rispecchiano dal punto di vista formale e sono in rapporto di continuità per quanto riguarda lo sviluppo narrativo. Ma vi è anche un uso 'timbrico' del flashback, laddove si dà come inserto improvviso delle figure del trauma infantile della castrazione. Il personaggio è tormentato da un ricordo, che è il ricordo della castrazione per come gli è stata raccontata, dovuta a una caduta da cavallo. La castrazione si rovescia dall'inconscio in immagini informali, sia dal punto di vista figurativo che sonoro. In genere sono un agitarsi bianco, gesti strappati di bianco, uno svolazzare bianco nell'inquadratura; dal punto di vista sonoro, un respiro sentito come dall'interno, pieno di risonanze sinistre. Il tutto può anche prendere figura, in un'immagine di cavallo bianco riconoscibile, tuttavia trattata, spesso sfocata; come anche il rumore può trovare articolazione in un ritmo di zoccoli al galoppo. Se il racconto della vita di Farinelli appare lineare, cinematograficamente improntato a uno sviluppo chiaramente definito, questi inserti che ci raggiungono, come direttamente, dall'inconscio del personaggio, attraverso

una ferita psicologica aperta e insanabile, sono tutti giocati nel senso della ricerca timbrica. A maggior effetto, spesso viene usata l'immagine rallentata, e, dal punto di vista auditivo, un suono che dilaga in eco e risonanze. L'autore vuole indurre un contrasto strutturale tra la dimensione della vita quotidiana, in cui troviamo un Farinelli, nonostante tutto, impegnato nel suo lavoro d'artista (sempre tormentato, malinconico, tuttavia attivo), e queste intrusioni dell'inconscio, in cui egli appare vinto, schiacciato, privo di volontà. Importante, verso gli ultimi segmenti di **B**, il flashback sul momento della castrazione, qui finalmente seguita in tutte le sue fasi: Farinelli ha potuto dare confini al trauma, riconoscerlo, osservarlo. Una serie di flashback, in alternanza col suo canto a teatro, nell'opera di Händel, ci mostra il fratello che lo conduce, addormentato dall'oppio, in una tinozza piena di liquido lattiginoso (anche qui oppio, probabilmente), dove avverrà l'operazione. In questo inserto domina la tonalità del bianco. Tutto appare immerso in una luce squillante, aperta, mentre agisce anche un rallentamento dell'immagine. Rallentato appare il dilagare del sangue entro il liquido bianco. La musica di Händel, dolce, malinconica, fatta di accenti morbidissimi, si lega a queste immagini dove il dolore appare immerso in uno stato di stupefazione, per quel bianco che è abbacinante e per il tempo rallentato. Importante è l'uso delle musiche, in tutto il film. Qui rileveremo l'uso delle musiche a livello di montaggio, laddove esse spesso servono, in luogo della dissolvenza, a legare un montaggio che appare in genere molto deciso e scattante. Una musica parte su una scena precedente, crea un ponte, così, con la successiva, dove precisa sempre più una sua funzione di accompagnamento, e a volte si mostra interna alla narrazione, essendo la musica che, ad esempio, Farinelli va eseguendo in un teatro. Questo è un uso abbastanza ricorrente. Un altro uso da sottolineare è quello che si ha nel passaggio da D a E, all'interno del grande arco formale **B**. Qui si ha un brusco passaggio dal canto di Farinelli in teatro, al suono dell'organo su cui Händel sta componendo. Il passaggio trova dei rap-

porti di connessione musicale, per certe affinità nelle altezze dei suoni. Tuttavia l'accordo all'organo vi compare creando anche un forte attrito, e ci raggiunge, in parte, come l'irruzione di un elemento di realtà. Il salto di montaggio è evidente nelle immagini, improvviso, da uno spazio polarizzato da Farinelli e dal suo canto, a uno spazio polarizzato da Händel e dalla sua musica. (Si noti come anche il suono sia fatto risuonare diversamente nell'uno e nell'altro spazio). La musica in questo caso non si struttura a ponte, per accordare il transito, ma diventa un grumo improvviso, che ci traspone nel nuovo spazio con la forza di un urto improvviso. L'effetto ottenuto è, in questo caso, assai forte e coinvolgente.

Alcune considerazioni vanno fatte sul canto di Farinelli. La voce che ci raggiunge è una voce irrealistica, che pare aver perso ogni distinzione di genere, capace di tenere in sé aspetti del maschile e del femminile. Questa voce è stata ottenuta, nel film, per manipolazione e missaggio, attraverso strumenti elettronici, di due originali che intonano le stesse arie, uno di voce maschile, un tenore, e uno di voce femminile, un soprano. L'effetto sintetico, che deriva dal trattamento elettronico, sa forse rendere l'idea di quelle antiche voci, che ci vengono descritte, nei resoconti dell'epoca, come potenti e fragili insieme, squillanti e morbide; qualcosa che non ha riscontro nell'ordine della natura. Quelle voci erano puro artificio, effetto, il sogno di un ordine altro: una deriva in un mondo puramente virtuale.

Riassumendo, si può dire che il linguaggio adoperato da Corbiau nel suo film è abbastanza classico. Il tema della castrazione, esercitata per ottenere delle voci angelicate, visto attraverso la figura di un grande artista come Farinelli, era di sicuro interesse, e offriva molti spunti alla narrazione cinematografica. La castrazione è innanzitutto un estremo, radicale, delirante tentativo dell'uomo di recidere i legami con la sua natura animale, di trovare rapporto, elidendo la sua parte sessuale e istintiva, con una dimensione puramente spirituale. Altre implicazioni erano presenti nel rapporto tra i due fratelli, involuti in un

rapporto dove entrambi si vogliono castrati, l'uno essendolo realmente, l'altro non volendo comporre che per la voce del fratello, evitando di trovare una propria strada creativa; queste implicazioni risultano abbastanza rese. Rispetto alle scelte registiche, si può rilevare che meglio avrebbe funzionato nel film, rispetto ai temi trattati, probabilmente, l'attivazione di un linguaggio aperto, spezzato, barocco, piuttosto che di uno spazio di narrazione sempre accogliente e risolto. È evidente la ricerca, da parte del regista, di risposdenze tematiche nell'uso del colore, che ci appare sempre piuttosto scuro, e tendente verso il marrone, il giallo, il rosso: colori autunnali, legnosi, umidi.

I personaggi

Il piccolo Carlo

Nel film un flashback ci mostra Farinelli quando è ancora un bimbo. Il suo nome è Carlo. Nella prima scena si determina l'urto, per il bimbo, con una realtà traumatica; subito dopo si rende visibile una sua successiva reazione, e quali strade vada a prendere inizialmente l'elaborazione di quel trauma. Carlo canta in un coro di voci bianche. Durante una prova, assiste a una scena raccapricciante. Un adolescente, che ha subito la castrazione, si lancia dal piano superiore, ammonendo tutti, soprattutto Carlo, sull'amaro destino riservato ai giovani cantori; le sue ultime parole saranno per Carlo: "C'è la morte nella tua voce".

L'immagine del volo suicida è rallentata. Così l'impatto al suolo, ha come una eco. L'immagine rallentata e la eco sono elementi di sottolineatura dell'evento, che, visto attraverso la memoria di Carlo, ha trovato deposito in una tale forma. Il volo sembra non finire mai, e l'impatto sparge il male e l'orrore intorno a sé. Il volo e l'impatto sono non fatti oggettivi, ma una delle immagini del trauma di Farinelli, un prologo e un'anticipazione per il trauma decisivo, quello della reale castrazione. Non è improbabile che la castrazione costituisse un fantasma, magari non

esplicitato, e seppellito nel profondo, per i giovani cantori. Il suicidio lo rende presente. Non è più un lontano fantasma, ma qualcosa che si afferma con forza perentoria. Ritroviamo Carlo nella scena successiva, in compagnia del fratello e del padre, di fronte al maestro Porpora, maestro di canto e di composizione, per un'audizione. Nella mente del piccolo Carlo è rimasto impresso quanto il suo amico, poi suicida, gli ha detto, come monito per il suo futuro di cantore. Nulla, dopo quanto ha visto e quanto ha appreso dal suo amico nell'imminenza del suicidio, sembra poterlo smuovere dalla decisione presa: di non più cantare, di fare silenzio. Ma proprio qui, in questo punto critico, in cui il piccolo Carlo sembra aver deciso per la sua salvezza, contro tutti, si determinerà, nel dramma della situazione, una diversa soluzione, per cui egli, alla fine, sarà invischiato in una rete complicata di doppi vincoli. A partire da quanto il padre amorevolmente gli chiede, come patto e giuramento comune, dei fratelli di fronte a lui, il trauma di Carlo, la prospettiva della castrazione, ormai non più un fantasma, ma per il suicidio cui ha assistito, realtà tangibile e incombente, prenderà altre vie, non quelle della deflagrazione in comportamenti reattivi, verso l'esterno, bensì dell'implosione sorda, dell'involuzione in un complesso reticolo di doppi vincoli. Abbiamo da una parte l'impulso a salvarsi, alla conservazione e integrità di sé, dall'altra il sacrificio per il bene del padre, della famiglia, del fratello. I sensi di colpa lo porteranno a una scelta quasi obbligata. Non deve pensare solo a se stesso, ma al bene dei suoi cari. Il padre, che sente probabilmente la morte prossima, vuole indurre nel piccolo Carlo l'idea che il suo futuro non potrà essere che comune, in un rapporto strettissimo con il fratello. I suoi figli dovranno dichiararsi, di fronte al padre, fedeli a un patto, di affrontare la vita insieme, di tentare insieme la carriera artistica e musicale. Nella scena si nota già come il fratello maggiore, Riccardo, abbia bisogno del piccolo per far valere la sua musica. Quella musica, senza l'innesto fecondo della voce di Carlo, non vale nulla; provoca solo il risentimento del

suo maestro di composizione, Porpora. Il padre chiede a Carlo che non neghi la voce al fratello. Carlo, accettando il patto familiare, acconsente, dentro di sé, alla castrazione. Questa avverrà, dopo la morte del padre, per decisione del fratello Riccardo, che ha assunto il ruolo di capo famiglia. Riccardo farà credere sempre a Carlo che la castrazione sia stata determinata da una caduta da cavallo. Perciò in Carlo, quando il trauma dilaga in incubi e immagini spaventose, in rumori amplificati, assume l'aspetto del colore bianco volante, che corre, s'agita, o della figura del cavallo bianco, o del rumore di zoccoli al galoppo. Chiede ossessivamente, quando sta male, che il fratello gli racconti dell'incidente, come sia accaduto; per convincersi di una verità, quella raccontata, cui, evidentemente, non può dare pieno credito, se nei suoi incubi egli non cade mai. Nel suo profondo egli sa come sono andate le cose; egli stesso, preso nel vincolo del patto familiare, dell'amore per il padre e per il fratello, per il senso di colpa altrimenti insopportabile, continuando a cantare, ha dato il suo pieno consenso alla castrazione.

Farinelli

In ogni città in cui Farinelli (questo il nome d'arte che Carlo s'è dato quando ha intrapreso la carriera artistica) giunge per esibirsi, assistiamo a scene di fanatica devozione per lui. È il centro dell'interesse generale; il fratello, che compone buona parte delle arie che egli canterà, e che dirige l'orchestra, è solo una comparsa. Per Farinelli cadono in deliquio le donne; tutti cercano di toccarlo, di trattenere qualcosa di suo. In Farinelli, nel suo canto potente e finissimo insieme, capace di sfumature impensabili, di magiche emissioni, in lui castrato, chiasmo di maschile e femminile, il pubblico vede una sostanza mitica, qualcosa di enigmatico e di fascinoso insieme, che attrae e conturba.

La sua voce appare come trascendere una radice umana; è musica divina, lontana da ogni possibile attribuzione umana. Mescolando qualità diverse, in alcuni casi opposte, ottiene un'alterità che sconvolge la percezione abituale.

le e la lascia stupefatta. Non solo la sua voce, anche il suo aspetto ha qualcosa della natura angelica. Il volto dolce e fanciullesco, la pelle morbida e di seta, l'assenza di ogni carattere di ruvidezza, il suo portamento, il suo modo di vestire, tutto fa pensare a una figura trascesa. Egli diventa la via di un sogno di abbandono e divagazione, di liberazione dalla gravità del mondo, di rescissione di ogni dovere rispetto al senso di realtà e al senso di responsabilità.

Farinelli sta al gioco, partecipa a questo teatro degli effetti, delle illusioni. Entra in scena in modi spettacolari, in costumi sfarzosi, impersonando un dio o un eroe mitico, magari sopra una nuvola, che lo trasporta dal cielo verso la terra. Tipiche entrate barocche, rese possibili grazie all'uso di qualche stupefacente macchina teatrale. Quando qualcuno osa disturbare il suo canto divino o assistere distratto alla sua esibizione, non partecipando al rito sacrale di cui egli è oggetto, basta un minimo gesto, e il divo Farinelli lo annichilisce.

Ma presto inizia a comprendere come egli sia lo strumento di un gigantesco delirio, per cui viene esaltato tutto ciò che è derivato, artificioso, massimamente elaborato. Secondo questo delirio, se l'uomo non è un animale, ma un essere superiore, allora bisogna esaltare tutto ciò che allontana dalla materialità, tagliare le radici che legano l'uomo a una naturalità animale. Il canto dei castrati è più 'naturale', secondo quest'idea, propriamente barocca, in quanto avvicina l'uomo alla sua essenza, che è di essere proiettato verso lo Spirito, Dio e non verso la materia, verso il cielo e non verso la terra. Farinelli, pur essendo il soggetto che massimamente può trarre profitto da questa mentalità, in quanto è il centro di interesse, la leva per cui essa riesce a rappresentarsi e a confermarsi, intuisce il carattere delirante di tutto questo.

È la musica l'elemento chiave che gli consente di operare un taglio rispetto al mondo barocco per cui pure egli è stato artificiosamente costruito. Ha un talento musicale immenso; inoltre ha ricevuto la migliore formazione musicale. La sua esperienza musicale, condotta in anni di studio e di pratica artistica, gli dice che la musica può



essere anche altro che il canto stupefacente del virtuosismo barocco. Da una parte egli partecipa al mondo barocco, con il suo gusto per il gioco effimero; da un'altra parte vuole provare altro, sperimentare nella musica altri aspetti, altre possibilità. Farinelli è funzionale al mondo barocco, che chiede al divo del momento esibizioni spettacolari e il transito verso un mondo di sogno, di artificio. Nello stesso tempo, dotato di un grande talento, non può accontentarsi di un successo solo esteriore. Le ragioni della musica chiedono, da dentro di lui, dall'interno della sua esperienza di musicista e di artista, di essere ascoltate. Non è solo nel rapporto con Händel che egli avverte la possibilità di un mondo diverso, di maggiore compattezza e densità, ma dentro se stesso, poiché la musica, il suo essere musicista, il suo praticare la musica gli insegnano come questa sia anche un linguaggio che mira a costruire, a ottenere la durata delle sue architetture, e a non risolversi in mera contingenza.

Per questo maturerà, con il passare del tempo, come una cesura rispetto al mondo dello spettacolo barocco, al pubblico dei teatri che continua a acclamarlo. Non si sente pienamente risolto in quel mondo, e infine se ne distaccherà. La decisione di ritirarsi dalle scene e di accettare la proposta dei reali di Spagna, di diventare il cantante da camera del re, accade nel momento in cui egli sente di essere andato troppo in là, di non poter più dare credito a quel mondo. Egli è diventato uno spazio di musica, non più un semplice tramite. Perciò scolorisce il mondo dei teatri, con i suoi riti, di fronte a questa conoscenza altra, superiore, cui ha avuto accesso. Preferisce il silenzio pubblico, cantare per il re, nella sua camera da letto, accompagnarlo verso i suoi sonni sempre difficili, oppressi da depressione e incubi. Incarnare così la musica, come Orfeo, che attraverso il canto entra in contatto con la natura, e così la incanta, la doma, ne smorza gli appetiti feroci.

Riccardo

La vicenda dell'*Orfeo*, l'opera capitale di Riccardo, sempre rinviata, mai conclusa, assume un valore importante,

simbolico, rispetto al rapporto fra i due fratelli. In virtù del patto familiare, stipulato di fronte al padre, essi sono impegnati a una simbiosi assoluta. A nessuno dei due è dato di emanciparsi, di intraprendere una strada autonoma. In tutto devono fare fronte comune. La cogenza del patto sarà tale che investirà anche la sfera dell'eros, per cui le conquiste di Carlo verranno sempre passate a Riccardo. Questi attende che l'altro abbia compiuto l'opera di conquista, condotto il gioco sino a un certo punto, quindi interviene, per servirsi di ciò che resta della preda.

Il rapporto assegna a Carlo il compito di avanguardia nella ricerca del successo; all'altro di gestire quanto raggiunto, di farne tesoro, di amministrare il bilancio familiare. Carlo è la punta preziosa della macchina da guerra, l'altro costituisce il guardiano del patto, colui che lo custodisce.

Tornando all'*Orfeo*, esso non prende il volo perché il compositore, compiendo l'opera, riuscirebbe a darsi una sua identità autonoma, non più riflessa rispetto al fratello cantante. La grande opera cui dice di aspirare richiederebbe, almeno in linea di principio, lo svincolo dall'obbligo del canto virtuosistico. Egli dovrebbe tentare la via dell'emancipazione, di una sua identità autonoma; per questo dovrebbe scrivere non più solo per esaltare la voce del fratello, le sue doti vocali e la tecnica strabiliante di cui è in possesso, ma per sé, per esprimere se stesso attraverso la musica, una musica non asservita alla ricerca dell'effetto, ma legata per trame profonde all'autore.

Riccardo sente, inconsciamente, che portare a compimento l'opera significherebbe introdurre una svolta nel loro rapporto, condurlo verso una soglia critica. Nello stesso tempo ha timore di scoprirsi inadeguato, cioè di non riuscire nell'impresa di scrivere la grande opera che il mondo attende. Timori e preoccupazioni non infondate, se ai tempi degli studi con Porpora il suo maestro non esprimeva pieno apprezzamento per lui come allievo di composizione.

C'è in quella scelta di una creatività tenuta a ristagnare entro ambiti convenzionali, e non lanciata verso l'azzardo della nuova opera capolavoro, una volontà di salvare

gli equilibri della coppia, e anche una volontà di autodifesa. Riccardo, in un parallelismo con la situazione di Carlo, tenuto artificialmente, per quanto riguarda i suoi organi vocali, in uno stato di fanciullezza prolungata ed eterna, non vuole maturare un cambiamento, introdurre una discontinuità nella sua vita. Vuole essere castrato anche lui. Perciò castra la sua creatività, impedendole di esprimersi fuori da un ruolo puramente accessorio rispetto al fratello. Valgono per questa decisione, di non realizzarsi come soggetto autonomo, dei forti sensi di colpa, perché è stato lui a decidere di operare la castrazione del fratello.

Si prenderà carico Farinelli di ledere il patto. La crisi prende corpo nel litigio che Farinelli cerca con il fratello, rispetto alla qualità della musica che egli scrive. Farinelli rimprovera a Riccardo una musica senza alcuna ispirazione, solo virtuosistica, per cui grava tutto l'edificio con un eccesso di ornamenti. Bisogna trovare l'emozione giusta, dice, toccare così i cuori e commuovere, non con gli effetti e le costruzioni complicate. Riccardo non manca di ragione quando ribatte che lo fa per esaltare la voce di Farinelli, per esporla al meglio. Ma Farinelli questa volta è reciso nel giudizio. È ora che Riccardo dimentichi Farinelli, pensi soltanto alla musica.

Qui, implicitamente, Farinelli chiede che i due si mettano alle spalle il passato, che decidano che esso non proietti più la sua ombra maligna sul loro presente di artisti. Farinelli propone al fratello Riccardo di lasciarsi alle spalle anche la castrazione, anche il patto familiare che è stato l'origine di tutto; di tagliare, in pratica, il cordone ombelicale che li tiene uniti, che non consente separazioni, ma anche non consente a ciascuno dei due di realizzare se stesso. La musica può essere la chiave di tutto. Farinelli propone al fratello che in nome della musica, privilegio cui entrambi hanno accesso, avvenga questa trasformazione del loro rapporto.

Farinelli, in possesso di un talento strepitoso, di una grande pratica artistico-musicale, non può più contentarsi, proprio in nome della musica, di quello che il patto

consegue: grandi riconoscimenti pubblici, ma nessuna vera, profonda esperienza musicale. È in nome della musica, cui Farinelli si vuole dichiarare fedele più che ai vincoli familiari, che a un certo punto il patto viene messo in mora, e Riccardo si ritrova solo. A provare finalmente a comporre; qualcosa che anche Händel inizierà ad apprezzare. Passeranno anni; infine l'*Orfeo* sarà compiuto; l'opera, la grande opera della vita di Riccardo, promessa a Carlo sin dall'infanzia, l'opera capitale che avrebbe stupefatto il mondo, è terminata. Ma fuori tempo massimo. Riccardo la porterà a Farinelli quando questi non canta più in teatro. Il patto non può essere rinverdito, anche se la nuova opera avrebbe la forza di alimentarlo, di ricostituirlo su un altro piano, in cui i soggetti possano esprimersi con una relativa autonomia: un patto scelto, non imposto. Ma un altro obbligo, per cui Farinelli ha accettato di non esibirsi più in pubblico, di cantare solo per il re di Spagna, impedisce alla relazione che si ricostituisca. Non potendo investire la chiave della musica, decidono che il patto funzioni un'ultima volta, prima di lasciarsi e separare le loro strade definitivamente, generando un'opera comune della massima intimità: Riccardo donerà il seme affinché Farinelli abbia un figlio dalla sua compagna.

Händel

La relazione di Farinelli con Händel può dirsi un altro aspetto del suo trauma. Non a caso quando il cantante, già affermato, apprende che Händel verrà ad ascoltarlo a Dresda, improvvisamente smarrisce la voce. Riottenutala, tenterà di affrontare la sfida del compositore, da questi espressa in termini precisi poco prima dell'esibizione: se riuscirà ad accendere una scintilla emotiva, pur con la musica che canta, orribile di fronzoli inutili, allora anch'egli sarà convinto, e lo considererà il più grande cantante del mondo. Apparso sulla scena, Farinelli non riuscirà a intonare nulla, sverrà prima di poter iniziare, vinto dal peso della sfida.

Sfida che risale a vecchia data, che s'inizia quando Fari-

nelli è giovane, subito adocchiato da Händel, per le sue potenzialità vocali e musicali. Durante il primo incontro tra Farinelli e Händel, presente Riccardo, il film inquadra il dettaglio del bastone di Händel. È un bastone con il pomo che riproduce una figura d'animale, ma non particolarmente ornato: un bastone robusto, pratico. Questo bastone, nel prosieguo del film, assurgerà a un valore simbolico, rappresenterà, per Farinelli, il trauma del rapporto difficile, conflittuale, mai risolto con Händel.

È guardando quel bastone, che si pianta per terra, mentre Händel siede tra il pubblico, a Dresda, che Farinelli, come ipnotizzato da quell'immagine, dal totem di una concezione altra e diversa rispetto alla sua, virile, potremmo dire (mentre la sua - quella cui l'hanno assegnato il fratello, il padre, e il patto familiare - è tutta sbuffi, fronzoli, barocca), sviene.

Per Händel il cantante è uno strumento per la musica, la quale deve ricercare la verità, e non esprimersi come artificio, effetto. Il fenomeno dei castrati - afferma - sarà sempre ridicolo senza la musica. Ridicolo resta quando sia associato a una musica che insegue il capriccio di un virtuosismo senza ragione.

Il giovane Farinelli è irriso da Händel nel loro primo incontro. Il compositore si riferisce in termini offensivi al suo stato di castrato. Come tutti i castrati egli è un essere inutile e mostruoso; se non fosse per la voce che ne risulta, la sua esistenza non avrebbe senso. E quella voce non vale per sé, ma per la musica che la riempie, la rende gravida di senso. In quel primo incontro Farinelli reagisce, sull'onda delle offese ricevute, sputando su Händel. Ma il cantante, raggiunta una certa maturità, comincia a comprendere le ragioni del grande compositore, quelle che riguardano la musica, l'esigenza che la vocalità non si esaspera in virtuosismi inutili, ma trovi un rapporto con le esigenze vere della musica, di costituirsi come un linguaggio profondo e espressivo. In questi termini censerà, a un certo punto, la musica del fratello. Il quale, giustamente, reclama la onestà del suo lavoro, scritto appositamente per la voce di Farinelli, per dare occasioni di esi-

birla in tutte le sue fantastiche possibilità tecniche. Ma Farinelli lascerà il fratello dicendo che è ora di dimenticare la voce di Farinelli, di votarsi interamente alla musica. Farinelli d'ora in poi cercherà il rapporto con Händel, anche il suo consenso. Händel resterà attestato a una posizione di disprezzo rispetto a Farinelli, mostrando di non capire l'interna elaborazione della sua personalità musicale, e l'immenso talento di cui egli è in possesso. Farinelli approderà, per la forza del suo talento, per l'approfondimento posto in essere dalla sua intelligenza musicale, alla concezione händeliana, la farà sua, la innesterà sulla sua esperienza, sulla sua natura musicale. Farinelli sente di essere parte di un mondo che va passando. E conviene sulle ragioni di quella evoluzione, che in qualche modo lo mette in discussione. Tuttavia non ammette quanto Händel prospetta, una certa incompatibilità tra il suo mondo e quello dei castrati. Farinelli propone una soluzione altra, diversa, più fluida. Egli sente che il canto dei castrati può avere un ruolo anche nella nuova musica, che domanda meno ornamenti, meno effetti, ma egualmente tende alla bellezza; una bellezza composta, architettonicamente pura, che solo un ostinato pregiudizio può ritenere incompatibile con la voce di un castrato.

Farinelli, incarnazione del canto barocco, del canto dei castrati, assumendo certe istanze della cultura che si mostra alle porte, più sobria e razionale, può tentare un innesto particolare, e porsi di là dalle opposizioni nette, provando la fluidità di un rapporto per cui all'ordine, alla coerenza, all'amore per la forma, per le grandi costruzioni, che è del mondo di Händel, s'associ anche il piacere della sfumatura, l'attenzione per il particolare, il gusto delle divagazioni, propri del mondo barocco.

Farinelli saprà portare la luce della sua interpretazione all'opera di Händel, nell'aria *Lascia ch'io pianga*, ponendo le orecchie di Händel di fronte alla *sua* verità, una verità che infine vince e piega il compositore, stravolto dall'emozione che sta provando.



Approfondimenti Eterni fanciulli

Quello dei cantanti castrati è un fenomeno che si diffonde in Italia a partire dalla seconda metà del Cinquecento e ha un notevole sviluppo nel secolo successivo. Perdura nella prima parte del Settecento, ma, a partire dal 1740 circa, inizia una lenta, inesorabile decadenza. Gli ambiti di diffusione riguardano soprattutto l'Italia, la Spagna e la Germania meridionale. Centro di promanazione è l'Italia: da qui il fenomeno si diffonde verso regioni dove l'influenza della cultura italiana si fa sentire molto.

In cosa consisteva l'operazione cui veniva sottoposto il ragazzo che poi doveva divenire, da adulto, cantante castrato? Non vi sono molte notizie a riguardo. Da alcuni trattati del 1700, dedicati all'argomento, si ricavano notizie contrastanti. Ovviamente l'operazione doveva avvenire prima della pubertà, poiché l'effetto cui essa tendeva era quello di conservare i caratteri della voce bianca, prima della muta in voce d'adulto maschio. L'intervento riguardava i testicoli, che venivano rimossi o privati della capacità funzionale. Si deduce, da alcune notizie che riguardano i tempi di convalescenza, in genere non molto lunghi, che l'operazione non doveva essere particolarmente complicata, neanche per l'epoca. Il risultato era che i ragazzi che subivano l'operazione andavano incontro ad uno sviluppo molto particolare. La voce restava acuta; inoltre, tutte le caratteristiche sessuali secondarie, che in genere, in condizioni normali, prendevano forma, come il crescere dei peli sul corpo e sul viso o la calvizie, nei castrati non si sviluppavano. Si ha notizia anche di una particolare propensione del corpo a crescere in altezza. L'intervento metteva a disposizione, quindi, per le esigenze della musica, del repertorio sacro come di quello operistico, una vocalità particolare, dotata di tratti che, per il gusto dell'epoca, risultavano assai fascinosi. Su questo tipo di vocalità, indotta da un'operazione che realizzava particolari condizioni dello sviluppo anatomico e fisiologico della persona, interveniva, poi, una formazione musicale sempre accuratissima, che durava anni, e seguiva l'aspirante cantante dall'infanzia sino all'età adulta, e che non incontrava quel momento di cesura e di crisi che è sempre la muta della voce.

Quest'insieme di fattori è all'origine di un canto particolare, che tutti i testimoni dell'epoca rappresentano come raffinatissimo: da una parte per le tipiche qualità timbriche, dall'altra per una cura di esercizio del canto e di formazione musicale, che consentivano risultati straordinari. Il livello dei Conservatori italiani e delle scuole collegate alle Cappelle era molto alto, riconosciuto ovunque. I Conservatori, inizialmente orfanotrofi, in genere annessi a una Chiesa, indirizzavano i loro giovani ospiti alla musica, al canto e allo studio di

strumenti. Lo studio della musica rappresentava un caposaldo dell'istruzione offerta dai Conservatori. Frequenti erano le uscite pubbliche, di maestri e allievi, per le funzioni in chiesa e per manifestazioni musicali. L'istituzione dei Conservatori si fece sempre più diffusa, e col tempo essi divennero vere e proprie scuole musicali, dove si poteva studiare il canto, strumenti, la composizione. A Napoli, alla fine del '500, ve n'erano diversi. Così a Venezia, dove i Conservatori, pure qui all'origine orfanotrofi, poi essenzialmente scuole, erano solo femminili. In Italia, soprattutto per quanto concerne il canto, due erano ritenuti i più importanti luoghi di formazione: Napoli per i cantanti castrati, Venezia per le cantanti.

Nel Seicento e nel secolo successivo in Europa era riconosciuto il primato degli studi musicali in Italia. Qualunque compositore non italiano, che avesse voluto migliorare la sua formazione, e, inoltre, dare un certo tono al suo curriculum, era tenuto a venire in Italia per studiare. La qualità dell'insegnamento che si svolgeva nei Conservatori è testimoniata dai grandi compositori e musicisti che in queste scuole, all'epoca, si sono formati. Per restare ai conservatori napoletani, enumeriamo i compositori Cimarosa, Alessandro e Domenico Scarlatti, Pergolesi, Hasse, venuto in Italia per studiarvi; i cantanti Caffarelli e Farinelli. Si pensi che anche Mozart svolse un viaggio di studio in Italia, in compagnia del padre, e prese lezioni da importanti maestri, come Padre Martini a Bologna.

Per quanto riguarda i cantanti castrati, questi erano tenuti in gran conto, anche presso le scuole. Abbiamo notizie che i giovani cantanti castrati avevano nel convivito i posti migliori e i piani riscaldati. Per la scuola costituivano un importante investimento. Grazie ai castrati si poteva istituire un coro ecclesiastico, fonte di entrate, e promuovere manifestazioni musicali di notevole richiamo per il pubblico. V'era poi il caso per cui venivano stipulati dei contratti con le famiglie di provenienza, spesso povere. In cambio dell'istruzione dei figli, le scuole o i maestri ottenevano la promessa di percentuali sui ricavati che l'allievo avesse ottenuto - secondo la speranza di tutte le parti - nel corso della sua carriera professionale. Naturalmente non era facile assurgere a una grande carriera di cantanti, solo i migliori ottenevano grande fama; per gli altri si apriva una dignitosa, tranquilla carriera nei cori ecclesiastici. Tuttavia, consideriamo che i cantanti castrati erano molto ben pagati. Già nei cori ecclesiastici ottenevano un trattamento economico migliore degli altri cantanti. Se passiamo a considerare l'opera, poi, qui gli ingaggi si facevano stratosferici. I castrati, cui era affidato sempre il ruolo del protagonista dell'opera, anche se questi era un maschio, e magari l'eroe-guerriero della vicenda, guadagnavano delle cifre enormi; molto più, ad esempio, della cantante donna protagonista.



Approfondimenti Il canto dei castrati e la Chiesa

Se l'opera presto capirà tutte le implicazioni del canto e della voce del castrato, ricche di significati simbolici, capaci di attivare nel pubblico una fortissima fascinazione, è in alcune scelte della Chiesa che va ricercata l'origine del fenomeno. Secondo una interpretazione della parola di San Paolo (che così si esprime nel XIV capitolo della Prima Lettera ai Corinzi: "come in tutte le comunità dei fedeli, le donne nelle assemblee tacciono, perché non è loro permesso parlare") alle donne non poteva essere consentito prendere la parola in chiesa, e quindi anche cantare. Secondo tale idea, che era destinata a prevalere, il canto ecclesiastico doveva essere attribuito a cori maschili. Nelle composizioni polifoniche le parti acute potevano essere affidate a voci bianche oppure a falsettisti. Ma non a donne. E così era stato, in effetti, già in epoca rinascimentale.

Nella Cappella pontificia c'erano i falsettisti a eseguire le parti di soprano e contralto. I falsettisti erano in genere spagnoli, perciò erano detti anche 'spagnoletti'. Grazie a una particolare tecnica, di cui erano gelosi custodi, riuscivano a cantare in una tessitura molto acuta. Probabilmente cantavano con la cosiddetta voce di testa, secondo una tecnica appresa nel periodo della dominazione araba, durata nella Spagna meridionale fino al 1492. A contrastare il predominio degli 'spagnoletti' sarebbero arrivati, a partire dalla seconda metà del Cinquecento, i cantanti castrati, i quali erano portatori di un'altra qualità del canto, molto diversa, nonostante pure questa funzionale all'esecuzione di parti acute.

Anche le voci bianche avrebbero potuto essere utilizzate allo scopo di sostituire le voci femminili nelle parti di soprano e contralto. Se ne fece uso in questo senso. Esse, però, recavano un difetto d'ordine pratico, poiché i cantanti bambini, istruiti per cantare le parti acute e a trovare il giusto rapporto con le altre parti corali, presto approdavano alla muta della voce, vanificando un lungo lavoro di istruzione e formazione.

Il canto dei castrati era portatore di una nuova, fantastica qualità del timbro, molto più appagante per l'ascolto rispetto al timbro vocale dei falsettisti, che appariva stridulo e senza morbidezza al confronto; inoltre permetteva uno stabilizzarsi delle compagini corali, in formazioni abbastanza definite, senza continui avvicendamenti. È per questo che nell'ambito della Chiesa inizia a mostrarsi interesse per questa figura di cantori, assai funzionale rispetto alle esigenze dei cori ecclesiastici. La materia, certo delicata, veniva trattata con molta attenzione: la Chiesa non promuoveva l'intervento, ma neanche l'impediva; tacitamente assecondava la pratica.

La gran parte dei castrati sarà italiana. Si ha notizia di alcuni castrati tedeschi, attivi soprattutto in Germania. L'autorizzazione ufficiale del papa, per l'assunzione di

castrati nel coro della Cappella Sistina, data 1589. Anteriormente è presumibile fossero già presenti, ma non ufficialmente identificati come castrati. Si ritiene che intorno al 1560, durante il pontificato di Pio IV, fossero già presenti castrati nel coro pontificio. Nei quarant'anni successivi si assiste a una resistenza nel coro della Cappella Sistina da parte degli 'spagnoletti' contro l'assunzione di castrati. Dopo questo lungo periodo, con la svolta del nuovo secolo, si ha anche una rovinosa caduta del predominio dei falsettisti. In pochi anni tutti i nuovi assunti saranno castrati. A partire dal 1625, anno in cui scompare l'ultimo falsettista spagnolo, il coro della Cappella Sistina è omogeneamente composto, per le parti di soprano e contralto, di cantanti castrati.

Con l'inizio del Seicento il fenomeno è già diffuso in tutta Italia, con castrati nei cori ecclesiastici e nelle corti. I centri dove è più diffuso sono quelli dove sono presenti grandi istituzioni ecclesiastiche e di corte: Roma, Bologna, Padova, Loreto, Assisi, Napoli, Modena, Firenze, Milano, ecc. Castrati si ritrovano anche all'estero, quasi sempre italiani, nelle maggiori corti europee. Il vivaio dei cantanti castrati è soprattutto in Italia; il pubblico è europeo. Già da subito i castrati vengono tenuti in grande considerazione. Nei cori ecclesiastici o nei teatri pubblici sono i meglio pagati.

Il fenomeno, in corrispondenza con una domanda che li richiede sempre di più, si accresce, per tutto il secolo. Non è probabilmente un caso se incontra sviluppo in corrispondenza con momenti di grave depressione economica in Italia. Quella del cantante castrato diventa per le famiglie, anche non necessariamente in condizione di disperata povertà, una strada possibile per assicurare il futuro economico per il figlio; in alcuni casi anche per la famiglia, se egli fosse assunto a una certa fama. I castrati, poiché sono molto ricercati, vengono ammessi nei Conservatori, in molti casi gratuitamente. L'operazione non sempre è a carico delle famiglie, a volte della scuola, a volte dei maestri di canto, a volte di quei signori che poi ospiteranno i cantanti nelle loro corti. Questo indica una certa potenzialità contrattuale della famiglia disposta a indirizzare su questa strada un promettente fanciullo cantore.

Con il nuovo secolo si intravedono alcune mutazioni nel fenomeno. Nel Seicento si parlava abbastanza apertamente della cosa, senza nascondersi troppo dietro i termini e dietro le giustificazioni. Nel Settecento l'argomento incontra un altro, diverso pudore. Si tende a nascondere una pratica, che comunque prosegue. L'operazione continua a essere esercitata, ma abbastanza di nascosto; sempre c'è bisogno di trovare una giustificazione ufficiale, pubblica per la castrazione, che viene indicata come determinata da un incidente. Gli incidenti che vengono chiamati in causa consistono, in genere, in una caduta da cavallo o nel morso di un animale, in genere di un cigno o di un maiale.



Approfondimenti I cantanti castrati e l'opera barocca

I cantanti castrati erano innanzitutto formati per cantare nei cori ecclesiastici. Lo scopo della loro formazione era questo, cantare in chiesa alle funzioni liturgiche e negli oratori. Ma l'opera non mancò di servirsi di questi cantanti.

L'opera, al suo nascere, verso la fine del '500, si propone, nel solco degli ideali rinascimentali, come un tentativo di recupero, anche in termini filologici, della tragedia greca. Le prime rappresentazioni si hanno a Firenze, e uniscono parola e canto: la tragedia greca, secondo l'insegnamento della filologia rinascimentale, era da considerare uno spettacolo articolato e complesso, dove gli attori esprimevano i loro monologhi con una recitazione intonata su accompagnamento strumentale; pure i cori, altra presenza importante, erano in rapporto con la musica.

L'opera delle origini si riferisce a soggetti mitologici. Già i titoli sono significativi: *Dafne* (1598) di Jacopo Peri, *Euridice* (1602) dello stesso autore, *Orfeo* (1607) di Claudio Monteverdi. Si tratta di soggetti mitologici, a carattere profano. Nelle prime opere rinveniamo una singolare coincidenza tra il genere e il soggetto trattato, nel senso che, se il genere dell'opera, appena nato, appare da subito fortemente connotato dalla presenza del canto, nello stesso tempo i suoi primi soggetti (Orfeo, il cantore che incanta gli animali feroci; Dafne che è trasformata in albero canoro) sono simbolicamente connessi con il tema del canto, concepito come linguaggio divino.

L'opera delle origini e dell'epoca barocca tratta di eroi, semidei, dei. Il canto di queste figure straordinarie, sovrumane, dovrà apparire non comune. È così che si crea una convergenza di interessi tra l'opera e il canto dei castrati. Per l'opera i castrati sono uno strumento essenziale, capace di trasportare il pubblico in uno spazio di illusione e di sogno. Il canto dei castrati sa definire un'esperienza di ascolto nuova, inedita, che ha dello straordinario, lontana dalla normalità quotidiana, prossima, invece, all'ideale assoluto di bellezza. Per questa corrispondenza di significati, per cui il canto si fa esperienza superiore, sublime, i castrati, che impersonano eroi e dei, non appaiono al pubblico incongrui.

Oltre a questo, altri fatti inducono l'opera a servirsi dei castrati. Vigeva, nello Stato Pontificio, il divieto alle donne di calcare le scene, divieto che resterà in vigore sino al 1798. Sulle scene dello Stato Pontifi-

cio, i castrati diventano sostitutivi, per questo motivo, delle presenze femminili. Accadeva così che, all'interno dei confini pontifici, fossero affidati a castrati numerosi ruoli. Come accadeva ovunque, era prerogativa dei castrati la parte principale, quella dell'eroe: a Roma, come altrove, non faceva problema vedere guerrieri ed eroi rappresentati da castrati, e, qualsiasi fosse l'ambientazione dell'opera, vestiti con il tipico costume del castrato, con le maniche a sbuffo e riccamente ornato. Oltre la parte principale dell'eroe, anche le parti femminili erano affidate a castrati; e, per queste parti, erano adoperati, soprattutto, i debuttanti. Le grandi famiglie che si avvicendavano al soglio pontificio erano anche le famiglie di mecenati che a Roma promuovevano l'opera. Così avviene un transito abbastanza pacifico tra funzioni religiose e funzioni laiche di intrattenimento, dove i protagonisti sono sempre gli stessi: i promotori come gli artisti.

A proposito dello scambio di sessi è da osservare che negli altri stati italiani poteva darsi il caso di uno scambio inverso, con cantanti donne a impersonare le parti maschili, quelle che in genere erano affidate a castrati. Questo accadeva soprattutto a Venezia. Se non poteva ottenersi un castrato, allora una donna vestita da uomo sosteneva la parte dell'eroe. Nell'opera barocca non appare bizzarro giocare così con le attribuzioni di genere. La verosimiglianza non è tenuta come un valore cui riferirsi. Vale, invece, una certa disposizione al fantastico, al meraviglioso, all'inusuale. È sulla base di questo gusto che può costituirsi uno spettacolo che esige la sospensione di qualsiasi senso di realtà. Il piacere deriva da una stupefazione dei sensi, rispetto alla quale, poi, grandemente incide il canto dei castrati, ottenuto per una forzatura della natura, e concepito come una sublimazione di essa, in una vocalità che ha del sovrumano.

L'opera trova congeniale la figura e la voce del castrato in rapporto alla concezione barocca, che appare, in quanto opera seria, concentrata intorno a soggetti mitologici. L'opera non fa questione di verosimiglianza, se affida al castrato il ruolo del protagonista maschile, che potrà essere un guerriero o un semidio. Il principio di realtà è in parentesi, soggetto a sospensione. Importa invece la qualità timbrica del canto dei castrati, e le possibilità di cui questa vocalità è portatrice, grazie anche a una tecnica raffinatissima, che consiste in grandi virtuosismi e nella capacità di gestire una miriade di sfumature.

Contro la verosimiglianza si battono altre componenti dello spettacolo, come le macchine teatrali. L'opera barocca fa grande uso di ingegnossissime invenzioni capaci di sorprendere lo spettatore. Il catalogo di queste trovate per la scena comprende la presenza di animali feroci (in genere ottenuti per travestimenti o effetti scenografici o macchine inventate allo scopo), la simulazione di un terremoto, l'effetto di un grande incendio, e così via. Come rileva lo spagnolo Esteban Arteaga, che possiamo considerare il primo storico dell'opera, autore nel 1783 di un importante libro, edito a Bologna, "Le rivoluzioni del teatro musicale italiano", lo scopo era di tenere lo spettatore costantemente impegnato, rispetto a udito e vista, in modo che non avesse modo di distanziarsi criticamente dallo spettacolo. Il rapporto che l'opera barocca cerca con lo spettatore è di tipo emotivo, sensuale. La musica, con il canto irreali dei castrati, le trame, sempre fitte e complicate, comunque ricche di spunti, di novità, di accensioni emotive, le scene, frequentemente cambiate nel corso dell'opera, e comunque piene di attrattiva, nei colori, nella pittura, negli oggetti, nelle macchine, tutto quest'insieme di interventi deve tendere a creare lo sprofondamento dello spettatore nello spazio di illusione che il teatro combina per lui. "Guai se cade il velo dagli occhi! Guai se i critici vengono a destarlo dal sonno!", scrive Arteaga.

In particolare, la voce del castrato, con le sue qualità di irrealtà, diventa evocativa di un mondo altro, lontano, sublime, mitico. Costituisce così un'ulteriore sollecitazione verso il magnifico, lo straordinario, che sono significati verso cui si rivolge l'opera barocca. La voce del castrato costituisce come uno shock, con il suo riunire in uno maschile e femminile. Effetto degli effetti, fa cortocircuito delle abitudini percettive, basate su distinzioni nette di genere. Diventa così fonte di fascino, via tutta sensuale, e nello stesso tempo fortemente intellettualistica, verso un'alterità dove non si danno distinzioni funzionali, ma tutto è scoperta del nuovo, evento che tocca i sensi e commuove.

L'opera attinge spesso ai cori ecclesiastici per i castrati che devono calcare le scene. Il teatro rappresenta una fonte di ulteriori guadagni per questi cantori, che vi si orientano poiché gli ingaggi sono sempre molto allettanti. Si instaura un rapporto di compromesso tra mondo laico dell'opera e istituzioni religiose. Compromesso vissuto in alcuni casi

con una certa insofferenza da parte delle istituzioni ecclesiastiche, comunque in genere accettato. I termini del compromesso sono che i cantanti restino ufficialmente sempre parte del coro ecclesiastico, mentre otterranno periodi di libertà per poter cantare nei teatri. Naturalmente non tutti i castrati dei cori possono aspirare a cantare nell'opera; solo i migliori. È un dato di fatto, tuttavia, che buona parte dei castrati che girano i teatri restano stipendiati anche dei cori ecclesiastici. È un vantaggio reciproco. I cori possono promuoversi mettendo in vetrina il nome di un cantante celebre; il cantante, al termine della sua carriera operistica, rientrerà nel coro, assicurandosi uno stipendio anche per i suoi ultimi anni.

Vi sono cantanti, tuttavia, che si dedicano esclusivamente all'opera, non avendo modo e tempo per conciliare, pur nei termini minimi richiesti, il rapporto con cori ecclesiastici. Viaggiano in tutta Europa; li troviamo in tutte le nazioni europee, dalla Spagna, alla Russia, alla Germania, in Inghilterra, oltre che, naturalmente, in Italia. Con l'espandersi dell'opera italiana, anche gli ingaggi aumentano. Il castrato è in molti casi un cantante professionista interamente dedito all'opera.

Verso la metà del Settecento, tuttavia, le sorti dell'opera e dei castrati iniziano a divergere. A partire dal 1730-1740 il fenomeno incomincia a decadere. La storia ci mostra statistiche inequivocabili. I cantanti castrati incominciano ad essere sempre di meno. Possiamo osservare che l'opera, dopo l'abbuffata barocca, incomincia a rivolgersi verso altri valori: soggetti più verosimili, tendenza non più verso l'estremo artificio, ma verso la semplicità, inclusione dell'umano, della storia, del quotidiano dentro le proprie vicende. Per non dire poi dell'opera buffa, da sempre maggiormente votata a trattare una materia fatta di realtà concreta, quotidianità, immediatezza, festa, gioco, liberazione del corpo. Nella nuova opera la voce del castrato non riesce a trovare facilmente posto. Viene da un mondo altro, dove tutto è sogno, contemplazione, mirabilia. Ora l'uomo si rivolge ai valori del progresso, del cambiamento. Sono mutati anche i tempi. Alle spalle sono i periodi delle grandi, lunghe, rovinose guerre, e delle pestilenze. L'uomo si sente in qualche modo capace di incidere sul proprio destino, ottimisticamente si rivolge a progettare il suo futuro. La nuova cultura, razionalista, illuminista, spazza via il barocco con tutti i suoi artifici.



Approfondimenti Farinelli e Händel

Farinelli nasce ad Andria nel 1705, da una famiglia relativamente benestante. Il suo vero nome è Carlo Broschi. Il padre, Salvatore, è compositore, maestro di cappella nel Duomo di Andria. È in rapporti con il duca d'Andria, Fabrizio Carafa, che è suo protettore. L'anno successivo alla nascita di Carlo il padre ottiene, grazie al duca, la nomina a governatore reale della città di Maratea. Anche il nonno di Carlo, Pietro, aveva ottenuto gratifiche di questo genere, essendo stato governatore delle città di Scala e di Ravello. Il padre avrebbe perduto tre anni dopo la carica, a causa dell'avvicendamento nel governo del Regno di Napoli, per cui gli austriaci, a partire dal 1707, a seguito del trattato dell'Aja, sostituirono gli spagnoli nel dominio sull'Italia meridionale. Avrebbe comunque ricevuto un incarico analogo a Terlizzi, dove in effetti svolgeva soprattutto l'attività principale di insegnante di musica. È dal padre che probabilmente Carlo riceve le prime lezioni di musica, salvo passare presto alla scuola di Porpora a Napoli, quando ha dodici anni. Anche il fratello, Riccardo, più grande di lui, studia al Conservatorio di Santa Maria di Loreto a Napoli, composizione. Si può dire che Carlo appartenesse, quindi, a una famiglia della piccola nobiltà. Come mai, allora, con lui si realizza una palese contraddizione rispetto alle consuetudini, per cui in genere i castrati venivano da famiglie piuttosto povere?

La vicenda decisiva, probabilmente, è la morte del padre, avvenuta nel 1717, quando Carlo ha dodici anni. Riccardo, ritrovatosi nel ruolo di capofamiglia, ha molto probabilmente deciso per la castrazione del fratello, essendo chiaro come Carlo fosse in possesso di grandi doti vocali e musicali. Era, peraltro, già nell'età in cui l'operazione non poteva essere più rimandata. Effettivamente il fratello maggiore, rendendo il fratello castrato, compì un'operazione preventiva rispetto al futuro suo e del fratello. I destini di Carlo e Riccardo si intrecciarono per lunghi anni. Mentre Carlo spopolava presso i pubblici di tutta Europa, il fratello compositore viveva di riflesso rispetto ai successi del Broschi più noto. Carlo, col nome di Farinelli, cantava spesso le arie del fratello, composte appositamente per la sua voce e in vista delle sue doti tecniche. Il fatto che Farinelli cantasse le composizioni del fratello costituiva un importante fattore di promozione per Riccardo. La carrie-

ra di Riccardo non fu comunque brillante, nonostante che il fratello, anche quando s'era ormai ritirato dalle scene, e tuttavia ricopriva un importante incarico alla corte di Spagna, in diverse occasioni si sia mosso per aiutarlo.

Il debutto di Carlo avvenne nel 1720, quando aveva quindici anni, a Napoli, presso il palazzo del principe della Torretta, il quale aveva commissionato una serenata per due strumenti e canto, *Angelica e Medoro*, a Porpora, maestro di Carlo. A Carlo era stata affidata la parte di Medoro. Il libretto di quest'opera era di Pietro Trapassi, che sarebbe poi passato alla storia come Metastasio. Così, caso volle che il debutto di due artisti, che poi avrebbero avuto un ruolo importante nelle vicende dell'opera musicale, avvenisse nella stessa occasione.

Porpora non era tenuto ancora in grande considerazione come compositore. Aveva composto sino ad allora - e aveva trentaquattro anni - due opere, che non erano state dei successi. Anche con Porpora abbiamo il caso di un compositore, comunque di maggior livello rispetto a Riccardo Broschi, che ottenne la grazia del successo grazie soprattutto ai cantanti di cui si poté servire per le sue opere, che furono in genere suoi allievi, e innanzitutto i grandi Farinelli e Caffarelli (nome d'arte di Gaetano Majorano), entrambi castrati.

L'anno successivo Farinelli è a Roma. Il debutto romano avverrà al Teatro Aliberti, con un'altra opera del suo maestro, *Eumene*. Qui, secondo la regola pontificia, per cui le donne non potevano calcare la scena, a lui, castrato, venne affidato un ruolo femminile. Le parti femminili erano prerogativa, soprattutto, dei castrati debuttanti. Farinelli nei tre anni successivi fu impegnato, sempre in abiti femminili, in sei opere. Contiamo sette opere in tutto, di cui quattro erano state scritte da Porpora. Questi incominciava ad avere successo come compositore; mentre Farinelli passava attraverso la trafila prevista, dei ruoli secondari, che erano quelli femminili. Ma dal 1723, quando ottiene la sua prima parte importante, da protagonista, come "primo uomo", prende il via una carriera, che, da quel momento, non incontrerà più soste, e sarà strepitosa. Incomincia a viaggiare anche fuori d'Italia. Lo troviamo a Vienna, in molte città italiane, Verona, Parma, Milano, Napoli, Bologna, ancora Roma. Lo troveremo a Roma, "primo uomo", nel 1728, protagonista in *L'isola in Alcina* del fratello Riccardo. È in quest'occasione che si verifica il famoso duello con la tromba,

diventato presto un aneddoto riferito alle sue grandi doti vocali e di tecnica. Nella rappresentazione era prevista un'aria con accompagnamento di tromba. Lo strumentista suonava straordinariamente bene. Quale occasione migliore per accendere una sfida che avrebbe sicuramente attratto il pubblico? Farinelli e la tromba si sfidavano a ogni rappresentazione. Oggetto della sfida, l'emissione del suono, la potenza del suono, le capacità di ottenere sfumature graziose, i virtuosismi secondo tutte le casistiche previste, il tutto improvvisato su spunti che gli artisti reciprocamente si davano. A vincere era sempre Farinelli, mentre il trombista, pur valoroso, soccombeva, non potendo tenere il fiato a lungo come il cantante e seguirlo in tutti i suoi irti virtuosismi. Nello stesso anno del debutto romano di Farinelli, nel 1920, Händel inaugurò a Londra la prima stagione della "Royal Academy of Music". Partiva così il progetto di dar vita, a Londra, a un teatro d'opera stabile. Si tratta di un progetto che aveva coinvolto importanti membri della nobiltà e della ricca borghesia inglesi. Anche il re aveva voluto essere della partita, offrendo un suo contributo, con l'impegno di reiterarlo per diversi anni. L'incarico di direzione artistica dell'impresa era stato dato a Händel. Il quale dovette subito mettersi alla ricerca, in Italia soprattutto, ma anche in varie città europee, degli artisti e dei cantanti necessari per realizzare il progetto.

La febbre per l'opera italiana s'era diffusa in tutta Europa. Forse solo la Francia ne restò relativamente immune. A Dresda, ad esempio, era stato costituito un teatro d'opera stabile, per volontà del principe elettore di Sassonia, Federico Augusto I; in effetti voluto soprattutto dal di lui figlio, grande appassionato di opera, che aveva scritturato per il suo teatro una compagnia di notevoli voci, tra cui spiccava il castrato Francesco Bernardi, detto 'Senesino'; v'erano, inoltre, un tenore, tre cantanti donne, due suggeritori, un librettista. Kapellmeister era Antonio Lotti. A Dresda fu costruito addirittura un nuovo teatro per le rappresentazioni operistiche, inaugurato nell'agosto del 1719. L'occasione per tutte queste iniziative era in effetti celebrativa del potere del sovrano, e riguardava i festeggiamenti per le nozze del principe ereditario, che si tennero nel mese di settembre del 1719: per l'occasione furono allestite due opere di Lotti.

Händel portò a Londra, sottraendolo a Dresda, il castrato Senesino, il quale fu attratto da un migliore

ingaggio e dalla possibilità di lavorare nella più grande e popolosa città d'Europa, dove viveva una nobiltà facoltosa, ricca, esterofila, appassionata dell'opera e della cultura italiana.

Le rappresentazioni, a Londra, si tennero inizialmente al Teatro di Haymarket, un edificio capace di contenere 1500 spettatori, tuttavia non bello né funzionale rispetto alle esigenze dell'opera. Vi venne rappresentato il *Radamisto* di Händel, con Senesino protagonista. Questo castrato fu sempre presente nelle varie opere che Händel scrisse per le stagioni della Academy negli otto anni successivi. Senesino non era di carattere facile, e voleva sempre primeggiare: non ammetteva che altri cantanti potessero competere con lui sulla scena; per il pubblico doveva essere il solo e unico protagonista dell'opera. Pretendeva che l'orchestra si adattasse sempre alle sue esigenze, che poi miravano soprattutto a esaltare le sue doti vocali e tecniche. Fu per questo che, infine, il sodalizio con Händel si ruppe, perché il compositore non poté sopportare oltre, a un certo punto, i capricci del cantante. Händel dovette, tuttavia, verificare che senza un cantante castrato, come Senesino, per il quale il pubblico londinese aveva una grande devozione, la sua musica, pur scritta benissimo, non aveva speranza di far presa presso il pubblico. Accadeva un fatto inequivocabile: che senza Senesino il teatro non si riempiva. Anche per questo, nel 1728, si chiuse una prima fase dell'esperienza della Royal Academy.

Senesino non era il primo cantante castrato con cui Händel avesse avuto rapporti per il suo lavoro di compositore di opere. Anche per Händel non era immaginabile un'opera senza il canto dei castrati. Evidentemente, per un intero secolo la storia dell'opera è stata strettamente connessa con le vicende di questo tipo di vocalità. Händel scriveva le parti dei protagonisti per i castrati; in genere parti di contralto, non di soprano. Il fatto che poi abbia continuato a scrivere per voci di castrato anche quando, negli anni '40, abbandonò l'opera, per il genere dell'oratorio, ci dimostra quanto egli stesso fosse ammirato, preso, conquistato dalla voce dei castrati. La prima opera londinese di Händel data 1711: è il *Rinaldo*, interpretato dal castrato Nicolini. Questi era a Londra da alcuni anni, dove aveva fatto un'importante opera di promozione dell'opera italiana, facendo conoscere la particolarità del canto dei castrati. Una notevole eco aveva avuto la sua esibizione nell'*Idaspe fedele* di Francesco Mancini, un anno prima del debutto

londinese di Händel. Qui Nicolini combatteva con un leone, finto naturalmente; ma la finzione teatrale era tale che l'effetto impressionava fortemente il pubblico, che amava dell'opera italiana anche questo gusto per lo spettacolo vivido di effetti.

L'Academy, dopo la prima crisi, risorse dalle sue ceneri, e riavviò la sua attività nel dicembre del 1729, con il *Lotario*. Händel dovette assoggettarsi a richiamare, anche in questa seconda fase, Senesino, per poter ritrovare il favore del pubblico. È probabile che abbia avuto contatti con Farinelli, per averlo nella sua compagnia, ma c'è da considerare che Farinelli era un castrato con tessitura di soprano, mentre Händel amava scrivere la parte protagonista per castrato contralto. Tre anni dopo si avrà una nuova rottura con Senesino, per gli stessi motivi di una volta. Anche in questo caso Händel non si decise a chiamare Farinelli, e chiamò, in sostituzione di Senesino, il castrato Carestini, che aveva iniziato la sua carriera come castrato soprano, ma poi aveva visto la sua voce mutare colore e tessitura, trasformandosi in una voce di contralto.

Siamo nel 1733, e a questa data si pone il tentativo di un'idea alternativa e concorrente, promossa dalla nobiltà, in opposizione al Teatro del Re. Nasce infatti, dopo poche settimane dall'ennesima rottura di Händel con Senesino, la "Opera of the Nobility", promossa da un gruppo di nobili inglesi di alto lignaggio, guidati dal figlio del re, il principe di Galles, che voleva anche in questo modo segnalare una sua identità autonoma, e tracciare una distinzione rispetto alla figura del padre. Si tratta dell'idea di un teatro d'opera stabile, in competizione con il Teatro Reale, guidato da Händel e sostenuto direttamente dal re Giorgio II. La direzione artistica della nuova impresa venne affidata a Porpora.

Sullo sfondo di questa opposizione tra i due teatri vi era un complesso gioco politico, per cui a fronteggiarsi erano in effetti i partiti della nobiltà Tory, avversa a Giorgio II, e della nobiltà Whig, che invece sosteneva il sovrano. I Tories disertavano il Teatro di Händel, volendo anche in questo modo palesare la loro posizione politica. I Whigs, invece, vi si affollavano, anche qui per ragioni di opportunità politica, in quanto volevano significare il loro appoggio al re. All'Opera della Nobiltà il pubblico era più composito, anche perché la partecipazione agli spettacoli di questo teatro era meno impegnativa dal punto di vista politico. Vi si ritrovavano personaggi di entrambe le fazioni.

L'Opera di Händel inaugura la sua stagione nell'autunno del 1733, e, all'inizio di dicembre, appare in pubblico Carestini. L'Opera di Porpora inizierà le rappresentazioni a fine dicembre, al Lincoln's Inn Fields Theatre, proponendo *Arianna e Teseo* di Porpora, cantanti Senesino (transfuga dall'Opera di Händel) e la prima donna Cuzzoni. Per la successiva stagione Händel lasciò il teatro di Haymarket alla concorrenza, e trasferì la sua attività al Covent Garden. Porpora volle inaugurare la stagione del Teatro della Nobiltà con *Artaserse*, un'opera di Hasse, scritta diversi anni prima e già rappresentata con successo a Venezia. Cantanti Senesino, la Cuzzoni, e... Farinelli. Quest'opera costituisce il debutto londinese di Farinelli, a ventinove anni. Il pubblico londinese ne fu estasiato. Le descrizioni del suo canto si soffermano sull'estensione e sulle sfumature dolcissime di cui era capace. Lasciava stupefatti la sua messa di voce, per cui riusciva ad attaccare impercettibilmente i suoni, a fare tale economia di fiato da tenere lunghissime frasi senza interromperle, e a concludere con grande grazia, ritornando impercettibilmente a un silenzio che incantava. L'*Artaserse* ebbe undici repliche in quella stagione, e nei successivi tre anni fu ripreso sino a quaranta rappresentazioni. Il fratello Riccardo aveva aggiunto all'opera alcune arie di bravura, scritte appositamente per il fratello, per esaltarne le doti vocali e le più tipiche possibilità della sua tecnica. Troviamo così *Son qual nave* di Riccardo, che inizia con una nota da emettere con grande delicatezza, e quindi molto gradualmente in crescendo, e poi in diminuendo, da cui parte un canto vivace, rapido, coinvolgente.

Il pubblico londinese stravedeva per Farinelli. La nobiltà lo colmava di doni. Cantava non solo all'opera, ma anche in serate presso le case dei più grandi nobili inglesi. A suo favore si davano concerti, il cui incasso gli era devoluto.

La competizione tra l'Opera del Re e l'Opera della Nobiltà continuò in quegli anni. Händel tentò di contrastare gli avversari allestendo opere sempre più affascinanti dal punto di vista dello spettacolo, delle macchine teatrali, delle scenografie e degli effetti. A questo spirito risponde l'opera del 1737, *Giustino*, che prevedeva persino la lotta del protagonista con un drago marino a cinque teste. Dall'altra parte si rispondeva con scelte analoghe, e soprattutto con una carta decisiva presso il pubblico: Farinelli. Ma c'era qualcosa che incombeva su entrambe le esperienze: il rischio di tracollo economico, e l'avanzare

di uno spirito nazionalistico, avverso all'opera italiana, promosso soprattutto dalla borghesia, che si realizzava in opere in lingua inglese, di carattere burlesco, che facevano la parodia dell'opera italiana.

Oggetto di scherno erano l'opera di Händel, sempre molto seria e composta, e più in generale l'opera italiana, quale era stata importata a Londra, con le sue trovate ad effetto e spettacolari, con i suoi soggetti inverosimili, con il canto artefatto dei castrati. Alcuni mesi dopo il *Giustino* di Händel al Teatro di Haymarket andò in scena *The Dragon of Wantley - after the Italian manner* (*Il drago di Wantley - al modo italiano*), opera composta da Johann Friedrich Lampe, evidentemente parodica rispetto all'ultimo lavoro di Händel, con il suo prodigioso drago marino. Vi si prendeva in giro quell'opera, ma più in generale si poneva in ridicolo l'intera opera italiana, con le sue peculiarità, il canto dei castrati, la propensione per i grandi effetti, i soggetti mitologici. Il successo presso il pubblico fu enorme. Se *Giustino* aveva avuto dieci repliche, l'opera-parodia ne totalizzò subito venti, e l'anno successivo fu ripresa per quattordici volte.

Händel era stato fatto oggetto di parodia, in termini musicali, già una decina di anni prima, quando egli dominava incontrastato la scena operistica londinese. In quel caso l'opposizione nazionalistica aveva portato sulla scena una commedia musicale in lingua inglese, che appariva evidentemente ironica rispetto all'opera con i castrati. Il titolo dell'opera era *The Beggar's Opera* (*L'opera del mendicante*), testo di John Gay e musica di John Christopher Pepush. Il

successo fu straordinario. Quell'opera ebbe subito sessantaquattro repliche, e negli anni successivi fu variamente ripresa. Può essere definita, per l'Inghilterra, lo spettacolo del secolo. Il genere che si definisce con quest'opera è quello della *Ballad Opera*, che mescola recitazione e canto, e, con spirito ludico e trasgressivo, mette insieme musiche di stile diverso, fa la parodia di musiche preesistenti, prende testi e musiche dal repertorio popolare. Ne risulta un pasticcio vivace e colorito, sapido di ironia e di piacere per la musica, di là da ogni questione di stile, coerenza e gerarchie. Per la cultura inglese ha rappresentato un'esperienza di forte contrasto rispetto alle mode esterofile, per cui anche in questi termini è andato configurandosi il tentativo di trovare una via inglese per il teatro musicale. Non è un caso se l'Inghilterra, diversamente da altre nazioni europee, ha vissuto nell'Ottocento in modo tutto suo il rapporto con il melodramma, tenendolo un po' a distanza, e successivamente, nel Novecento, ha cercato di tracciare la possibilità di un teatro musicale alternativo, propriamente inglese, recuperando anche certo spirito della antica *Ballad Opera*. In questo senso possono essere viste alcune esperienze di Ralph Vaughan Williams (*Hugh the Drover* [*Hugh il mandriano*], 1911-14, che l'autore definisce 'romantic ballad opera') e Benjamin Britten, autore nel 1948 di una edizione sua, molto personale di *The Beggar's Opera*. Non dimentichiamo che a questo prototipo di *Ballad Opera*, esattamente duecento anni dopo, nel 1928, si sono riferiti Kurt Weill e Bertolt Brecht, scrivendo *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*).

DON GIOVANNI

Don Giovanni



regia: Joseph Losey, su un'idea di Rolf Liebermann; **collaborazione alla regia:** Frantz Salieri; **musica:** Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte; **adattamento:** Patricia e Joseph Losey e Frantz Salieri; **fotografia:** Gerry Fisher; **montaggio:** Reginald Beck; **scenografia:** Alexandre Trauner. **produzione:** Luciano De Feo, Michel Seydoux, Robert Nador; Gaumont, Camera One, Opera Film Produzione, Janus Film; **origine:** Francia / Italia / Germania, 1979; **durata:** 185' colore.

Interpreti: Ruggero Raimondi (Don Giovanni); John Macurdy (Il Commendatore); Edda Moser (Donna Anna); Kiri Te Kanawa (Donna Elvira); Kenneth Riegel (Don Ottavio); José Van Dam (Leporello); Teresa Berganza (Zerlina); Malcolm King (Masetto); **direzione musicale:** Orchestra e Coro dell'Opera di Parigi, diretti da Lorin Maazel.

Sinossi

Leporello, servitore di Don Giovanni, attende il padrone, impegnato a portare a termine un ennesimo tentativo di seduzione. Appare Donn'Anna, che è la donna cui Don Giovanni ha rivolto le sue attenzioni, la quale gli ha resistito, e ora impreca contro di lui, tentando di carpirne l'identità. Richiamato dal clamore della situazione, appare sulla scena il padre di lei, il Commendatore, che ingaggia un duello con Don Giovanni, il quale è restio a battersi. Il duello ha esito mortale per il Commendatore. Don Giovanni e Leporello fuggono via, mentre Donn'Anna sviene alla vista del corpo morto del padre. Il fidanzato di lei, Don Ottavio, tenta di arginare il dolore dell'amata, e le promette vendetta per il delitto e per l'offesa ricevuta.

Don Giovanni ricompare in altra situazione, mentre medita di realizzare un'altra avventura erotica. Egli ancora non sa che questi suoi progetti riguardano invero una dama, Donna Elvira, che egli ha già conosciuto, posto nel catalogo delle conquiste effettuate. È un equivoco che presto si svelerà, ponendolo in grave imbarazzo. È la dama, in effetti, ad essersi posta sulle sue tracce, per inchiodarlo alla sua responsabilità di libertino immorale, privo di ogni senso dell'onore. Don Giovanni riesce a sfuggire alla donna, dopo averla riconosciuta. Leporello, intanto, le rivelerà il catalogo delle innumerevoli conquiste compiute in ogni dove dal padrone.

Don Giovanni riappare nel mezzo di un gruppo di contadini, in festa per i preparativi di un matrimonio, quello di Zerlina e Masetto. Don Giovanni è subito attratto dalla bella contadina, e con uno stratagemma, invitando tutti a far festa presso di lui, poi forzando un po' la mano, facendo leva sul suo essere un nobile, per cui Masetto non può reagire, riesce a rimanere solo con lei. Tenta di sedurla. Interviene Donna Elvira in extremis per salvarla dal destino di preda: Zerlina era ormai presa nella rete delle lusinghe d'amore del seduttore.

Ritroviamo Donna Elvira subito dopo a ulteriormente fraporsi nella vita di Don Giovanni, mentre lo accusa di molte malefatte di fronte a Donn'Anna e Don Ottavio. A seguito di questa scena, Donn'Anna capisce che il tentati-

vo di seduzione e violenza è stato opera di Don Giovanni, e che questi è l'uccisore del padre. Reclama ancora una volta che Don Ottavio compia quanto la legge dell'onore gli impone, e vendichi la memoria del padre, e lei stessa, per l'affronto subito. Don Ottavio, personaggio incapace di accenti violenti, votato per indole a una vita ordinata e tranquilla, risponde con un canto di dolci accenti, che rivela la tenera devozione con cui guarda all'amata.

Don Giovanni, già dimentico degli incidenti subiti, è pronto per la festa organizzata in onore dei giovani sposi. Masetto e Zerlina hanno appena fatto pace, dopo un litigio, per la situazione creatasi, quando Zerlina è rimasta sola con Don Giovanni. Ma ricompare Don Giovanni, che riprende il corteggiamento. Masetto questa volta è deciso a non cedere il passo. Si va alla festa, dove sono anche tre maschere, dietro cui si nascondono Donna Elvira, Donn'Anna e Don Ottavio: intendono cogliere sul fatto il criminale libertino. Non ci vorrà molto: ha egli nelle sue mire di sedurre Zerlina. Durante la festa, la trascina via. La giovane a un certo punto reagisce gridando. La festa si interrompe. Accorre gente. Don Giovanni tenta di scaricare le colpe su Leporello; ma nessuno gli crede, tutti sono convinti della sua colpevolezza. Non gli rimane che fuggire un'altra volta.

Il sodalizio tra Don Giovanni e Leporello quasi si scioglie a causa dell'incidente. Una somma di denaro rinalda l'accordo. Ora Don Giovanni vuole avere un'avventura con la cameriera di Donna Elvira. Perciò impone un cambio d'abiti a Leporello. Nei panni di un servo gli sarà più facile raggiungere il suo obiettivo. Approfittando del travestimento, Don Giovanni si burla anche di Donna Elvira. La donna, che lo ama ancora, è affacciata al balcone: si fa convincere dalle parole di Don Giovanni, che egli è ancora interessato a lei, ed è pentito, e vuole amarla come merita. Scende nel giardino, e va via con l'uomo che ella ritiene sia Don Giovanni, ed è in effetti Leporello. Don Giovanni, invece, nei panni di Leporello è in giardino, e canta una serenata alla cameriera. Viene interrotto dall'arrivo di Masetto, che, accompagnato da

un gruppo di contadini, è sulle tracce di Don Giovanni, per punirlo di tutte le sue malefatte. Celato nei panni di Leporello, Don Giovanni carpisce la loro fiducia, dà false indicazioni su dove possono trovare il padrone, e infine riesce a rimanere solo con Masetto, per riempirlo di botte.

A Zerlina il compito, poi, di consolare il giovane ingenuo, e di curare le sue ferite. Abbiamo lasciato Leporello con Donna Elvira. Egli vorrebbe abbandonare il campo, liberarsi dalla situazione incresciosa in cui il travestimento lo ha posto. La situazione invece precipita per lui, perché il gruppo delle vittime di Don Giovanni - Zerlina, Masetto, Donn'Anna, Don Ottavio -, gli è addosso, credendolo Don Giovanni. Donna Elvira invoca il perdono per l'uomo, che ancora ama, e che le ha appena rivolto grandi promesse di amore e di pentimento. Grande è in lei la sorpresa, l'orrore, la rabbia, quando scopre che si è trattato di una messinscena. Infatti, Leporello, vistosi messo alle strette, svela la propria vera identità: egli è il servo nei panni del padrone. Il gruppo rinsalda la volontà comune di punire Don Giovanni.

Ritroviamo Don Giovanni e Leporello, raccontarsi quanto loro occorso, in un cimitero. È qui che improvvisa si eleva una voce sepolcrale, che proviene dalla Statua del Commendatore, dal monumento funebre della vittima del duello iniziale. Don Giovanni non ha paura. Il suo spirito profanatore lo induce a burlarsi dell'apparizione lugubre: costringe Leporello a rivolgerle un formale invito a cena; la Statua accetta.

Frattanto Don Ottavio, che ha formalmente denunciato Don Giovanni secondo le possibilità della legge, chiede a Donn'Anna di sposarlo, di così trovare balsamo alle pene sofferte. La donna dichiara che troppo vicina è la disgrazia della morte del padre, per poter pensare a una risoluzione di questo genere, peraltro sconveniente dal punto di vista sociale, non essendo passato un giusto lasso di tempo dal lutto.

Don Giovanni è nella sua dimora, di fronte a una cena sontuosa, allietato da musiche. Compare Elvira, che lo

scongiura di pentirsi, di cambiare vita. Il libertino irride la invocazione di Elvira. Mentre la donna va via, entra in scena la Statua, che con altri accenti, gravi, severi, ultimativi, gli impone di pentirsi, prima che la punizione divina cali su di lui. Don Giovanni rifiuta, sprezzante sino all'ultimo, e viene perciò sprofondato tra le fiamme.

Quando il gruppo delle vittime in cerca di giustizia e vendetta sopraggiungerà, tutto sarà finito. Ascolteranno i fatti nel racconto di Leporello; poi, dopo aver espresso la morale, che ai crudeli, ai malvagi e agli immorali è riservato un destino amaro, ognuno se ne va per la sua strada.

La composizione formale

Prima di passare alla descrizione della costruzione formale del film, è utile qui dare alcune indicazioni intorno ai modi utilizzati per individuare le segmentazioni essenziali. Innanzitutto ci si è basati sull'articolazione formale dell'opera di Mozart. Di seguito, in corsivo, si ritrovano le denominazioni che Mozart ha dato delle varie parti costitutive dell'opera. Si è notato come il regista abbia sostanzialmente conservato, nella sua interpretazione, le articolazioni compositive dell'opera musicale. Nella seguente analisi formale, le lettere alfabetiche distinguono le segmentazioni essenziali del film. Queste in parte coincidono con la misura delle scene dell'opera, ma a volte creano un arco più largo, che comprende più scene musicali. I simboli delle lettere alfabetiche si ripetono, con un piccolo apostrofo, invece, nel caso opposto, più raro, in cui il film individua una sua segmentazione, tuttavia sempre molto leggera, meno pronunciata che negli altri casi, dentro una stessa scena musicale. In questi casi il film ha trovato necessario esplicitare un respiro formale, una sottolineatura di articolazione, dentro una stessa scena musicale. Quest'uso, di un simbolo simile, è utile per indicare il carattere di affinità delle parti, per cui un'articolazione si realizza dentro una sostanziale continuità. I segmenti filmici, a ciò indotti anche dalla musica, che ulteriormente lega i due spazi contigui, si danno, allora, nel senso della varianza.

Riassumendo, le lettere alfabetiche si riferiscono alle articolazioni formali del film; le intestazioni in corsivo riguardano le varie parti musicali, nella definizione che ritroviamo nell'opera di Mozart; le descrizioni che seguono riguardano il decorso del film.

ATTO PRIMO

A

Overture (Andante - Molto allegro)

Titoli di testa su una serie di illustrazioni. Ad esordio di tutto un'epigrafe gramsciana.

Interno del Teatro Olimpico di Vicenza. Labirintici corridoi, scenografiche prospettive. Tra questi spazi si muovono i personaggi dell'opera, che si dirigono verso un appuntamento comune.

Esterno. Giorno. Immagini di cielo e mare. Su barche (siamo in corrispondenza del "Molto allegro"), attraversando la laguna, i personaggi visti all'inizio arrivano a Murano, presso una vetreria. Interno vetreria: sguardi incrociati tra Donn'Anna e Don Giovanni; le fiamme nel mezzo, a segnalare il destino di Don Giovanni.

B

Scena I. /1/ Introduzione (Leporello: "Notte e giorno faticar"; Terzetto Donn'Anna, Don Giovanni, Leporello; poi il Commendatore: "Non sperar" - "Donna folle!" - "Che tumulto"; Andante - terzetto Commendatore, Don Giovanni, Leporello: "Ah soccorso!" - "Ah già cade" - "Qual misfatto"). Esterno di un palazzo nobile, notte. Leporello attende il padrone, Don Giovanni, impegnato in un'avventura delle sue. La figlia del Commendatore, Donn'Anna, reagisce al suo tentativo di seduzione, forse di violenza. Don Giovanni fugge dal palazzo, inseguito dalla donna. Nasconde il volto per non essere riconosciuto. Piazza antistante il palazzo (è la piazza della palladiana basilica di Vicenza): duello con il padre di lei. Il Commendatore muore.

Scena II. Recitativo secco (Don Giovanni, Leporello: "Leporello, ove sei?"). Don Giovanni e Leporello scappano via.
Scena III. Recitativo secco (Donn'Anna, Don Ottavio: "Ah del padre in periglio"); /2/ Recitativo accompagnato (Gli stessi: "Mà qual mai s'offre"); Duetto (Gli stessi: "Fuggi, crudele fuggi"). Donn'Anna corre disperata verso il padre, lo vede morto. Perde i sensi. Don Ottavio, suo promesso sposo, la soccorre. Corteo funebre verso la casa. Rinvenendo, Donn'Anna quasi non riconosce il fidanzato, lo scambia per l'assalitore; poi s'avvede che è Don Ottavio, il quale la consola, mentre ella gli chiede che la vendichi. La casa, intanto, viene addobbata a lutto.

C

Scena IV. Recitativo secco (Don Giovanni, Leporello: "Orsù, spicciati presto"). Esterno, giorno, nei pressi della villa di Don Giovanni (che riconosceremo poi essere la Rotonda palladiana). Leporello redarguisce Don Giovanni, sulla sua vita da briccone. Ma questi ha da pensare ad un'altra avventura: "mi pare sentir odor di femmina..."

Scena V. /3/ Aria (Donna Elvira; poi Don Giovanni e Leporello: "Ah chi mi dice mai"); Recitativo secco (Gli stessi: "Chi è là? Stelle! Che vedo!"); /4/ Aria (Leporello: "Madamina, il catalogo"). La donna in questione, Donna Elvira, nel parco della villa, agitata, cerca proprio lui. Anche lei è stata sedotta, e presto abbandonata. Don Giovanni non riconosce subito la sua antica conquista di Burgos: ella reca il viso celato da un velo bianco. Quando se ne avvede è troppo tardi. È messo alle strette dalle rimostranze di lei; riesce a sfuggirle solo grazie a Leporello, che la distrae. Il servitore poi spiega, che non è la prima, non sarà l'ultima a essere raggirata. Svolge il catalogo delle infinite conquiste del padrone: vi sono tutti i tipi di donna, provenienti da ogni dove. Donna Elvira è sgomenta.

Scena VI. Elisa nel film¹.

¹ Nell'opera di Mozart, Donna Elvira, sola, intona, a questo punto, un recitativo secco: "In questa forma dunque".

D

Scena VII. /5/ Coro (Masetto, Zerlina, coro di contadini e contadine: "Giovinette che fate all'amore"). Giorno, case di contadini davanti alla villa di Don Giovanni: si prepara una festa di nozze. Canti di gioia, inni all'amore coniugale.

Scena VIII. Recitativo secco (Gli stessi; Don Giovanni, Leporello: "Manco male è partita"); /6/ Aria (Masetto: "Ho capito"). Arrivano Don Giovanni e Leporello. Don Giovanni s'informa su chi si sposi. Si tratta di Masetto e Zerlina, due contadini del luogo. Esibisce la sua protezione nobiliare sugli sposi. Invita tutti a festeggiare presso di lui. Ma è per poter portar via Zerlina con sé, nei suoi appartamenti. Masetto protesta; poi, per quanto adirato, deve chinare il capo. È geloso anche perché gli sembra di vedere che Zerlina apprezzi le attenzioni del cavaliere.

E

Scena IX. Recitativo secco (Don Giovanni, Zerlina: "Alfin siam liberati"); /7/ Duettino (Gli stessi: "Là ci darem la mano"). Interno della casa di Don Giovanni. Qui inizia l'opera di seduzione nei confronti di Zerlina. Egli la lusinga riferendosi alla sua bellezza ("quegli occhi bricconcelli, quei labbretti sì belli, quelle ditucce candide e odorose... parmi toccar giuncata e fiutar rose"), che non merita un destino da "paesana", accanto a un "bifolcaccio" come Masetto. Dovrebbe andare sposa a un cavaliere. Zerlina è avvolta dentro un'atmosfera di gioco, erotismo, illusione, sogno, che per lei è irresistibile; tale che sta quasi per cedere
Scena X. Recitativo secco (Gli stessi; Donna Elvira: "Fermati scellerato"); /8/ Aria (Donna Elvira: "Ah fuggi il traditor"). Arriva Donna Elvira a salvarla. La sottrae al seduttore impenitente, non senza qualche perplessità, se non resistenza, da parte di Zerlina.

F

Scena XI. Recitativo secco (Don Giovanni, poi Donn'Anna, Don Ottavio: "Mi par ch'oggi il demonio"). Esterno, giorno. Una strada in discesa attraversa il borgo. La per-

corre Don Giovanni, contrariato per quanto gli è successo. Anche in questo caso un ostacolo s'è frapposto rispetto ai suoi piani di conquista erotica. Incontra Donn'Anna e Don Ottavio. Teme che siano lì per lui, per accusarlo di qualcosa. Ma non è così. Chiedono, invece, proprio a lui, aiuto e appoggio, di fronte alla disgrazia occorsa. Egli si mette a disposizione.

G

Scena XII. Recitativo secco (Donna Elvira: "Ah ti ritrovo ancor"); /9/ Quartetto (Donn'Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Don Giovanni: "Non ti fidar o misera"); Recitativo secco (Don Giovanni: "Povera sventurata!"). Interno. Giorno. Donna Elvira mette in guardia tutti i presenti, contro lo scellerato traditore. Donn'Anna e Don Ottavio colgono in lei tratti di grande nobiltà, in contrasto con quanto vuol far credere Don Giovanni, che ella sia pazza. Vogliono vedere chiaro nella faccenda. Infine Don Giovanni la porta via, quasi a forza.

H

Scena XIII. /10/ Recitativo accompagnato (Donn'Anna, Don Ottavio: "Don Ottavio, son morta!"); Aria (Donn'Anna: "Or sai chi l'onore"). Donn'Anna ha intuito, improvvisamente, da certi segni, che è Don Giovanni l'uccisore del padre. Racconta la vicenda della notte fatale, dell'aggressione subita. È disperata, rinnova la sua richiesta di vendetta. Don Ottavio la consola, l'abbraccia, la segue con discrezione.

Scena XIV. Recitativo secco (Don Ottavio: "Come mai creder deggio"); /10b/ Aria (Don Ottavio: "Dalla sua pace"). Esterno, giorno. Uno specchio d'acqua lacustre, canali. Fuori campo Don Ottavio inizia a cantare. È quasi incredulo, che un cavaliere possa essersi macchiato di "sì nero delitto". Quindi, intona un'aria dolce e accorata, per la donna amata. Da un canale si avvanza lentamente una barca: dapprima indistinta, poi visibile. Vi è Don Ottavio. Una strana luce mattutina, dove foschia e raggi del sole nascente si mescolano, rende tutto vago e tremulo.

I

Scena XV. Recitativo secco (Leporello solo; poi Don Giovanni: "Io deggio ad ogni patto"); /11/ Aria (Don Giovanni: "Fin ch'han dal vino"). S'apre una finestra. Interno, giorno. Don Giovanni si deterge, poi si prepara per uscire. Leporello racconta come ha tenuto alla larga Masetto, per lasciare campo libero al padrone con Zerlina. E poi come s'è liberato di Donna Elvira, che inveiva contro di lui. Don Giovanni è contento dell'opera del servitore. Esce, pronto a fare baldoria. Esterno, dintorni della villa, fervono i preparativi per una festa. Don Giovanni appare pieno di energia, di aspettative per quanto la festa promette. Esorta: si beva, si balli. Le contadinotte, così scaldate, incrementeranno di molto la famosa lista.

J

Scena XVI. Recitativo secco (Zerlina, Masetto: "Masetto! Senti un po'"); /12/ Aria (Zerlina: "Batti, batti, o bel Masetto"); Recitativo secco (Masetto, Zerlina, Don Giovanni: "Guarda un po'"); /13/ Finale, primo episodio (Gli stessi: "Presto, presto"). Interno, giorno. Frattanto, negli spazi delle cantine, dove si lavora per la festa, a preparare il cibo, Masetto e Zerlina, l'uno offeso e geloso, l'altra in cerca del perdono dello sposo, litigano, per poi rapacificarsi. Zerlina si sottomette dolcemente allo sposo ("Batti, batti, o bel Masetto"), con tratti, insieme, di remissività e di dolce malizia (ha imparato qualcosa, forse, della lezione di Don Giovanni), e così seduce Masetto. Sono fuori. Zerlina trattiene Masetto, che vorrebbe farla pagare a Don Giovanni. Masetto si fa di nuovo geloso, per quella difesa - così a lui sembra - che ella prende del cavaliere. Decide di nascondersi, e verificare la fedeltà di lei.

Scena XVII. Finale, primo episodio, prosegue (Zerlina, Don Giovanni, Coro di servi: "Su svegliatevi"). Frattanto Don Giovanni è nelle cantine. Energia allo stato puro, invita tutti a festeggiare, spande baci, carezze, tocca, palpeggia.

Scena XVIII. Finale, primo episodio, prosegue (Don Giovanni, Zerlina, Masetto: "Tra quest'arbori celata"). Uscendo incrocia Zerlina, che tentava, invece, di evitare

l'incontro. Masetto è nascosto per vedere come va. Il cavaliere corteggia la donna. Masetto esce fuori dal nascondiglio, questa volta deciso a non cedere. Don Giovanni evita ogni contesa, con finta galanteria restituisce la donna all'avversario. Invita a recarsi alla festa insieme.

K

Scena XIX. Finale, secondo episodio (Don Ottavio, Donn'Anna, Donna Elvira; poi Leporello e Don Giovanni: "Bisogna aver coraggio"); Adagio (Don Ottavio, Donn'Anna, Donna Elvira: "Protegga il giusto cielo"). Esterno. Nel crepuscolo, attracca nei pressi della villa, accolta da Leporello, una barca con tre maschere a bordo. Sono Don Ottavio, Donn'Anna, Donna Elvira, in incognito, per raccogliere prove contro Don Giovanni. Accettano l'invito di partecipare alla festa. Entrano nella villa.

L

Scena XX. Finale terzo episodio (Don Giovanni, Leporello, Masetto e Zerlina; poi Don Ottavio, Donn'Anna e Donna Elvira: "Riposate, vezzose ragazze"); Maestoso (Don Giovanni, Leporello, Don Ottavio, Donn'Anna, Donna Elvira: "Venite pure avanti"); Minuetto (Gli stessi; Masetto, Zerlina: "Da bravi ballate"). Esterno. Sera tarda. Giardino della villa. Don Giovanni e Zerlina sembrano darsi alla gioia, nell'euforia della festa. Don Giovanni invita tutti a essere sfrenati. Masetto guarda la scena sconsolato, adirato. Le maschere restano lontane. Leporello le invita a scendere in giardino, dove ferve la festa. Don Giovanni canta un inno alla libertà. Rivolge le sue attenzioni soprattutto a Zerlina. S'aprono le danze, si balla un minuetto: Don Giovanni con Zerlina, Leporello con Masetto (che va tenuto lontano). Don Giovanni porta via verso una casa Zerlina. Se ne avvedono le maschere, e Masetto, che corrono in quella direzione. Anche altra gente si muove.

L'

Scena XX, prosegue. Allegro assai (Don Giovanni, Zerlina, Leporello, Masetto, Donna Elvira, Don Ottavio,

Donn'Anna: "Aiuto, Aiuto gente!"; Andante maestoso (Gli stessi: "Ecco il birbo che t'ha offesa"); Allegro (Gli stessi: "Trema, trema"). Un urlo di Zerlina richiama tutti. Don Giovanni tenta di averla con la forza. Cade la porta. Di là Don Giovanni, che accusa Leporello del misfatto. Ma le maschere si rivelano: è in scacco, si sa che è lui a compiere gesta di quel genere. Fugge via, di corsa, inseguito dalla folla, verso la villa. Vi entra. È sconcertato: cosa succede? tutto gli si rivolge contro. Si tiene la testa tra le mani. Un fulmine, ammonitore, attraversa il campo.

ATTO SECONDO

A

Scena I. /1/ Duetto (Don Giovanni, Leporello: "Eh via buffone"); Recitativo secco (Gli stessi: "Leporello" - "Signore"). Interno, casa di Don Giovanni. Leporello vuole lasciare il padrone, dopo quello che ha subito: quasi veniva linciato in sua vece. Solo il suono di alcune monete lo convince a restare. Non manca di rivolgergli un invito accorato, a cambiare vita. Ma il padrone, giacendo accanto a un corpo femminile nudo, di perfette rotondità, dichiara di non poter fare a meno delle donne. Gli sono necessarie, come l'aria che respira, come il pane che mangia. Vorrebbe ora sedurre la cameriera di Donna Elvira. Ordina a Leporello che si cambino d'abito: nei panni d'un servo, qual è Leporello, riuscirà meglio nell'impresa.

B

Scena II. /2/ Terzetto (Don Giovanni, Leporello, Donna Elvira: "Ah taci, ingiusto core"); Recitativo secco (Don Giovanni, Leporello: "Amico, che ti par?"). Esterno, notte. Giardino della casa di Donna Elvira. Sera tarda. Donna Elvira apre le finestre della sua stanza. Esprime tutta la sua riprovazione per Don Giovanni. In giardino due figure. Sono Don Giovanni e Leporello, travestiti l'uno nei panni dell'altro. Don Giovanni richiama l'attenzione di Donna Elvira con parole dolci e appassionate.

Ella protesta, come può credergli, dopo tutto quello che è successo? Don Giovanni e Leporello si godono della burla.

Scena III. Recitativo secco (Gli stessi; Donna Elvira: "Eccomi a voi"); /3/ Canzonetta (Don Giovanni: "Deh vieni alla finestra"). Alla fine la donna decide di credere al seduttore, scende, e incontra in giardino colui che presume sia Don Giovanni (in effetti, è Leporello, con il viso nascosto da una maschera). Il vero Don Giovanni fa rumore perché i due fuggano via, lasciandogli campo libero. Può così intonare una canzonetta, una serenata, per la giovane cameriera.

C

Scena IV. Recitativo secco (Don Giovanni, Masetto, contadini armati: "V'è gente alla finestra"); /4/ Aria (Don Giovanni: "Metà di voi qua vadano"). Don Giovanni sente gente arrivare. Poco fuori, sulla strada, è Masetto accompagnato da un gruppo di contadini, tutti armati, in cerca di Don Giovanni. Questi resta nei panni di Leporello; fa credere che anch'egli vuole unirsi alla ricerca del licenzioso padrone.

Scena V. Recitativo secco (Don Giovanni, Masetto: "Zitto! Lascia ch'io senta"). Don Giovanni, dopo essere riuscito a dividere il gruppo, rimasto solo con Masetto, lo picchia, per punirlo delle sue intenzioni.

D

Scena VI. Recitativo secco (Masetto, Zerlina: "Ahi, ah! La testa mia"); /5/ Aria (Zerlina: "Vedrai, carino"). Notte, presso l'abitazione di Zerlina. Masetto chiama Zerlina, che scende. Lo raccoglie, lo rincuora. Lei sarà il balsamo per i suoi mali (purché sia meno geloso). Il suo è un canto carico di promesse di amore e di piacere. Egli, incantato, si abbandona nel suo grembo.

E

Scene VII e VIII. Scena VII. Recitativo secco (Leporello, Donna Elvira; poi Donn'Anna e Don Ottavio: "Di molte

faci il lume"); /6/ *Sestetto* (*Donna Elvira, Leporello; poi Don Ottavio, Donn'Anna; poi [Scena VIII] Masetto, Zerlina: "Sola, sola in buio loco" - "Più che cerco"; "Tergi il ciglio" - "Lascia, lascia"; "Ferma! briccone"*). Interno. Scenografia dell'esordio (ouverture): il teatro Olimpico con i suoi corridoi labirintici. Leporello (ritenuto Don Giovanni) tenta di sottrarsi a Donna Elvira, fuggendo attraverso un passaggio. Sono lì anche Donn'Anna e Don Ottavio. Fuggendo, Leporello (nei panni di Don Giovanni) incontra anche Zerlina e Masetto. È in trappola, al centro del gruppo. È come se si fosse a teatro, o davanti a un tribunale improvvisato: gente in circolo, di fronte al gruppo di personaggi, assiste alla scena. Donna Elvira invoca pietà per chi ritiene sia Don Giovanni, ormai ravveduto - così dice. Gli altri non sono disposti a piegarsi, vogliono invece subito vendicarsi. Per salvare la pelle, Leporello rivela il travestimento.

Scena IX. Recitativo secco (*Zerlina, Donna Elvira, Don Ottavio, Masetto, Leporello: "Dunque quello sei tu"*); /7/ *Aria* (*Leporello: "Ah pietà Signori miei"*). Ma Leporello, pur nei panni propri, è in pericolo: è sempre il servitore dell'omicida, del traditore, del violentatore, traditore egli stesso, con quel suo travestimento, indiziato, poi, d'aver picchiato brutalmente Masetto. Chiede pietà, tenta di giustificarsi, fornisce prove d'innocenza. Se la svignerà, infine, al suo modo, creando un po' di fumo, profittando della confusione.

Scena X²: Recitativo secco (*Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina e Masetto: "Ferma, perfido, ferma"*). Invano Donna Elvira, Masetto, Zerlina tentano di fermare Leporello. Don Ottavio invita tutti a pensare a Don Giovanni. È lui che dovrà subire la vendetta, che avverrà, secondo le leggi dell'onore, per sua mano.

² L'opera di Mozart in questo punto mette a disposizione una serie di percorsi possibili, con varie alternative. In particolare, si ha a disposizione il seguente materiale. Scena X: recitativo e /8/ Aria (Don Ottavio); Xb: recitativo e /8/ Duetto (Zerlina e Leporello); Xc: recitativo; Xd: recitativo; Xe: /8/ recitativo accompagnato e Aria di Donna Elvira. Il regista e la direzione musicale hanno optato per la seguente articolazione: Scena X: recitativo e /8/ Aria (Don Ottavio); cui s'aggiunge Scena Xe: /8c/ recitativo accompagnato e Aria di Donna Elvira.

E'

Scena X, prosegue. /8/ Aria (Don Ottavio: "Il mio tesoro intanto"). Esterno, giorno. Don Ottavio è preoccupato per la sua donna. È deciso a vendicarla. Tratti di fiera virilità, sinora abbastanza ignoti al personaggio, delineato sempre secondo tratti molto delicati, rivolto ai toni della tenera e accorata partecipazione alle sorti della sua donna, costantemente proteso verso pace e tranquillità coniugali, lo spingono a farsi protagonista di una vendetta esemplare, secondo quanto richiede il codice dell'onore.

E''

Scena Xe. /8c/ Recitativo accompagnato (Donna Elvira: "In quali eccessi, o Numi"); Aria (Donna Elvira: "Mi tradì quell'alma ingrata"). Interno, giorno. Donna Elvira è addolorata per quanto occorsole. Ha incontrato un uomo crudele, immorale. Presagisce già, per lui, la punizione divina. Questa certezza, più che rasserenarla, la riempie di ansia, di angoscia. Ella è ancora innamorata del traditore.

F

Scena XI. Recitativo secco (Don Giovanni, Leporello, Commendatore: "Ah ah ah ah, questa è buona"); /9/ Duetto (Don Giovanni, Leporello: "O statua gentilissima"). Esterno. Notte. Don Giovanni e Leporello sono davanti a un cimitero. Si scambiano cappello e mantello, rientrano nei loro personaggi. Don Giovanni racconta un'ultima avventura, avvenuta con una fanciulla incontrata per caso, per strada. La quale gli ha ceduto, scambiandolo per Leporello. Questi ne è risentito. Don Giovanni se la ride. Una voce imperiosa, come d'oltretomba, lo interrompe. Don Giovanni pensa a una burla; Leporello vorrebbe fuggire. Il padrone, impavido, impone a Leporello di avvicinarsi al sepolcro, da dove sembra venire la voce. Si scopre che è il monumento funebre del Commendatore. Don Giovanni ordina a Leporello che inviti la statua parlante a cena. La "marmorea testa" fa cenno di sì.

G

Scena XII. Recitativo secco (Don Ottavio, Donn'Anna: "Calmatevi, idol mio"); /10/ Recitativo accompagnato (Donn'Anna: "Crudele! - Ah no"); Aria (Donn'Anna: "Non mi dir, bell'idol mio"). Interno. Casa di Donn'Anna. La casa reca ancora i segni del lutto, gli specchi coperti di veli neri; così le immagini, le statue. Lei è triste, mesta. Accanto le è Don Ottavio, che le propone il matrimonio come conforto e compenso per il suo dolore. Ella afferma che non è ancora tempo per questo, troppo prossimo il lutto. Intanto, però, si levano i veli, qualcosa inizia a muoversi: simbolicamente incomincia a trovare una sua via di soluzione il grumo di dolore denso, di gelo che le è dentro. S'aprono finestre, si porta luce. Il lutto va ad elaborarsi, in parallelo con la vendetta ormai prossima. Anche il canto di lei si fa più dinamico, articolato, tenta arditezze, quasi virtuosismi, che sinora ha ignorato.

H

Scena XIII. /11/ Finale (Don Giovanni, Leporello, alcuni suonatori: "Già la mensa è preparata"). Interno. Casa di Don Giovanni. Questi è pieno di energia. Invita i presenti a divertirsi. Inizia a mangiare, con grande appetito.

Scena XIV. Finale, prosegue - Allegro assai (Gli stessi; Donna Elvira: "L'ultima prova"); Molto allegro (Leporello, Don Giovanni: "Ah Signor"). Appare Donna Elvira, che esorta Don Giovanni a mutare. Leporello è scettico, sa che è tutto inutile. Infatti, Don Giovanni irride gli argomenti della donna, inneggia alle femmine, continua a mangiare e bere di gusto. Donna Elvira va via; uscendo incrocia la Statua, emette un urlo di terrore. La Statua avanza; anche Leporello vede "l'uom di marmo", ne è sconvolto. Don Giovanni si mostra superiore a ogni timore. S'ode battere alla porta. Va egli stesso ad aprire.

Scena XV. Finale, prosegue - Andante (Gli stessi; il Commendatore: "Don Giovanni, a cenar teo"); Finale prosegue - Allegro (Don Giovanni, Coro di sotterra, Leporello: "Da qual tremore insolito"). È la Statua, venuta a seguito dell'invito a cena. La Statua gli impone di pentirsi, a

pena di portarlo con sé nell'aldilà. Don Giovanni è sempre fermo e determinato: non vuole pentirsi. Si fa incontro alla Statua, le offre la mano. Accetta la sfida. Anche di fronte all'estremo limite non si pente. Don Giovanni si sottrae alla presa mortale, arretra; dietro di lui fiammeggiano lingue di fuoco; cade nel fuoco infernale.

I

Scena ultima. Epilogo - Allegro assai (Leporello, Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio, Zerlina, Masetto: "Ah dov'è il perfido"); Larghetto (Gli stessi: "Or che tutti"); Presto (Gli stessi: "Questo è il fin"). Alba. Entrano tutti i personaggi nella casa di Don Giovanni (che, nel film - ricordiamolo - è la Rotonda del Palladio). Lo reclamano. Leporello spiega come sono andate le cose. Don Ottavio canta alla vendetta che s'è compiuta, e chiede a Donn'Anna di sposarlo; ella domanda ancora un anno di tempo. Tutti i personaggi appaiono fissi, stupefatti, immersi in una luce mattutina, in cui la natura sembra essersi appena risvegliata. Masetto e Zerlina vogliono tornare a casa, Donna Elvira intende ritirarsi in convento. Leporello andrà all'osteria per trovare padrone migliore. L'ultima scena, che fa da sfondo all'esplicitazione della morale della storia (che chi contravviene alle regole morali e procura il male agli altri è destinato a fine orribile, a essere preda delle fiamme dell'inferno), è su una serie di barche, ove sono i personaggi superstiti, lontane, immote nell'acqua, in geometrica distribuzione. Una figura di paggio (figura enigmatica, silente, che compare periodicamente in tutto il film, in vari punti) chiude la porta della casa di Don Giovanni. Titoli di coda sul nero. Sciabordare di acque come colonna sonora.

Lo stile

Joseph Losey opera un'articolazione formale del suo film, abbastanza aderente alla segmentazione prevista da librettista e compositore per l'opera. Le sue sequenze si ritagliano sulle scene, operando in alcuni casi delle connes-

sioni, per cui le scene mozartiane si riuniscono in complessi più vasti; senza mai, tuttavia, sconvolgere l'ordine formale dell'opera. In un caso, tuttavia, interviene, isolando fortemente un'aria dal contesto dell'azione, introducendo, così, uno stato di sospensione poetica, di abbandono al flusso e riflusso dei sentimenti. Questo accade nell'aria di Don Ottavio, all'interno della scena XIV del primo atto ("Dalla sua pace"), tradotta nel film attraverso le bellissime immagini - piuttosto isolate dal contesto narrativo - di Don Ottavio, che canta questa sua aria, piena di tenero e dolce trasporto per Donn'Anna, scivolando sulle acque fisse di canali e lagune, sparsi in una campagna vuota e silenziosa. Siamo alle prime ore del mattino: la terra quasi trattiene il respiro; la nebbia non grava più, ma i deboli raggi del sole raggiungono questa natura attraverso il filtro di una foschia che rende tutto incerto e tremulo. Dentro queste atmosfere attenuate scivola via la barca di Don Ottavio, placida, lenta, morbida, quasi per incanto; senza forza; come il suo canto, tenero e dolcissimo, fatto di curve morbide, continue, secondo archi naturali.

Il *Don Giovanni* di Losey si connota per la scelta di realizzare un film su un'opera, interamente cantata, seguita da capo a fondo, senza fermarsi all'ambientazione teatrale. Innesta il linguaggio proprio e particolare del film, sopra il linguaggio dell'opera. Perciò non si limita a riprendere l'opera nel suo svolgimento in un teatro, ma usa normalmente le riprese in esterni, così come il montaggio cinematografico. È da rilevare come, in questo innesto, Losey intervenga con mano molto sensibile. Non ha inteso forzare l'opera dentro i meccanismi propri del linguaggio filmico, ma ha trovato una misura per cui il film non rinuncia a certe sue proprietà, e tuttavia riesce a non gravare sull'opera. Si pensi, ad esempio, all'ampio uso del piano sequenza, diffuso in tutto il film. Questa scelta corrisponde alla necessità di non frantumare la continuità musicale e del canto, che abbisogna di essere seguita secondo archi piuttosto lunghi, diversamente dalla temporalità su cui si basa in genere un film, fatta di un ritmo di montaggio piuttosto serrato. Così, se noi andiamo ad analizzare il montaggio

del film, notiamo come esso comprenda una serie di campi, in un numero che è certamente inusuale per un film, piuttosto limitato: poco più di trecento; e non dimentichiamo che il film dura intorno alle tre ore.

Losey, abbandonata l'ambientazione tipica dell'opera, di una Spagna calda e mediterranea, di una Siviglia bianca e di luci nette, ricompone la vicenda in tutt'altro ambiente, nella campagna veneta, umida di nebbie, per lo più vista nelle ore mattutine, con una luce, quindi, sorgiva, ancora un po' pallida e incerta. V'è anche l'elemento notturno. La notte è ravvivata di fuochi, quando si fa festa; oppure è fredda di luce lunare, già quasi rivolta verso l'alba, e spesso piovosa, o reduce da pioggia, in alcuni momenti altamente drammatici. Così nel caso del duello con il Commendatore nella piazza antistante la palladiana basilica di Vicenza; o per l'incontro al cimitero con il Commendatore in forma di statua parlante.

Importante è l'elemento dell'acqua, che ci appare come acqua piuttosto fissa, lagunare, racchiusa in ambiti circoscritti, raccolta in canali; acqua che sciaborda (così nei titoli di testa e di coda, come elemento principale di colonna sonora), che simbolicamente rinvia al flusso e riflusso dei sentimenti e dell'impulso erotico, al conflitto che spesso si attua tra le due dimensioni, che mai trova piena risoluzione, e continuamente si ricostituisce nell'uomo. Quest'acqua, che non è di mare aperto, ma acqua che ritorna su se stessa, che fluisce ma è in fondo sempre la stessa, è simbolo, anche, dello stato di Don Giovanni, costretto a porsi sempre nuovi obiettivi di conquista erotica, a non fermare l'attenzione su nessuna delle donne cui mira, a lasciarle subito dopo averle sedotte (quindi a tenere il suo erotismo in una condizione di radicale apertura, massimamente fluida), tuttavia, nonostante quest'estrema varietà della sua vita amorosa, ossessivamente legato a ripetere il suo rito della conquista amorosa, della seduzione, della violenta separazione, della prevaricazione, dello spregio del costume comune, della trasgressione delle norme dell'onore e della cavalleria.

Don Giovanni è un aristocratico, ma è pronto a far esplo-

dere anche le convenzioni del mondo da cui proviene. Il suo negativismo raggiunge il suo stesso mondo; vuole farlo implodere. La sua propensione all'amore, il suo erotismo sono in una condizione per cui non hanno altro significato che il gesto stesso, di una trasgressione quasi fine a se stessa. La quale, tuttavia, è risentita dagli altri personaggi, provoca effetti intorno a sé, produce turbamento, sconnette l'ordine sociale; e quindi muove una serie di ondate di risentimento, che poi saranno causa della sua fine.

Abbiamo accennato all'acqua come elemento simbolico. Questo *Don Giovanni* si caratterizza proprio per la strutturazione tesa a evidenziare certi nodi simbolici di senso. Se altre interpretazioni sono volte a esaltare il senso della sfrenatezza, del gioco puro, del piacere di una temporalità che si fa scevra da ogni ordine, quella di Losey preferisce incardinarsi intorno ad alcuni importanti luoghi simbolici. Potremmo dire dell'altra scelta, cui si è accennato, di spostare l'ambientazione dell'opera in Italia, in alcuni luoghi veneti. Nel film appare importante il riferimento alle architetture palladiane. Don Giovanni abita in una villa palladina, alla Rotonda. L'avvio dell'opera, e un momento importante, il Sestetto all'interno del secondo atto (in cui tutti i personaggi appaiono in scena - Don Giovanni è assente, ma presente, perché Leporello indossa i suoi panni -, e s'acquiesce consapevolezza piena che il nemico comune è Don Giovanni, e bisogna associarsi per combatterlo), hanno per ambiente il Teatro Olimpico di Vicenza di Palladio, con le spettacolari prospettive di Scamozzi. Si crea, quindi, una relazione, nel film, tra Mozart e Palladio; artisti storicamente distanti due secoli, tuttavia riuniti da un'analogia ricerca, di una forma che sia compiuta, classicamente connotata, ma anche viva, flessibile, in certo senso aperta: attraversata, anche, da un senso dell'oscuro, di un al di là dell'ordine, cui si vuole offrire una certa eco nell'opera.

La dimora di Don Giovanni, la Rotonda, appare anch'essa simbolica: luogo chiuso, ma, con le sue quattro facciate identiche, rivolte ai quattro punti cardinali, anche imprevedibile, aperto a tutte le osservazioni, a rapporti con

l'esterno e con il paesaggio, sfaccettato, dotato di un'identità composita. Analoghe sensazioni si producono di fronte alle scene ambientate al Teatro Olimpico, dove labirintici corridoi, associati a prospettive bizzarre, rendono difficile l'orientamento. A ciò s'associa l'uso ampio, che riscontriamo, ad esempio, all'avvio del film, nella scena che accompagna l'ouverture - ambientata, appunto al Teatro Olimpico - del piano sequenza, che non riorganizza lo spazio, ma tende ad accostarlo da vicino, senza darne una mappatura, perdendosi quasi dentro un percorso fitto di trappole percettive. L'Ouverture serve a introdurre i personaggi, a darne una prima caratterizzazione. In essa sono già rilevate le presenze d'ambiente e scenografiche di cui abbiamo sin qui parlato: il Teatro Olimpico, che appare labirintico e misterioso, da cui si dipartono i personaggi; l'acqua, un'acqua lagunare immota, che sciaborda lenta, su cui le barche scivolano silenziose e lisce. Aggiungiamo il fuoco - altra presenza simbolica, subito espressa dal regista -, che ci apparirà di lì a poco, alla visita alla vetreria. È il fuoco che divorerà Don Giovanni, posto tra lui e Donn'Anna, nel mezzo. Di fronte a quel fuoco, Don Giovanni si erge senza paura, sprezzante di ogni minaccia. Simbolico è anche il trattamento che il regista dà delle relazioni sociali. Don Giovanni non appartiene a nulla, dicevamo. Comunque, quando occorre, sa farsi rispettare, sfruttando il potere della sua condizione nobile, per realizzare i suoi obiettivi di piacere immediato. Siamo sul punto di una svolta; il mondo nobile, rappresentato da Don Ottavio negli aspetti più convenzionali, sta per essere travolto da una rivoluzione incipiente; ricordiamo che il *Don Giovanni* di Losey viene immaginato svolgersi nel '700, ai tempi in cui l'opera è stata composta, prossimi alla Rivoluzione francese. Il mondo borghese, le classi popolari sono ancora rispettosi delle distanze, tuttavia incominciano a pensare di potersi rivoltare contro il potere dei nobili. Quando si aprono le danze, alla fine del primo atto, i contadini per un po' sono tenuti a distanza da una discreta cintura di paggi; quando la festa inizia a scaldarsi, anche il loro imbarazzo prende a sciogliersi; vinte le resi-

stenze fraposte, ormai labili, anche i contadini invadono lo spazio delle danze. Sono gli stessi contadini che, poco dopo, inseguono Don Giovanni sin quasi dentro casa, salgono le scale e si trattengono solo verso la soglia, dopo averlo colto sul fatto, mentre tentava di avere con la forza Zerlina. Diverse scene prima, quando egli corteggia e quasi ottiene di sedurre Zerlina, il tutto avviene sotto lo sguardo silenzioso di un'ala di contadini che si dispone sulle scale di entrata alla villa. Non invadono la dimora di Don Giovanni, ma potrebbero anche farlo. In questo senso si può dire che questo *Don Giovanni* sia anche un film politico. Ma in un senso molto ampio, dove l'idea del cambiamento, della possibile, vicina rivoluzione, si lega, in termini complessi, all'idea che il tempo non è ottimisticamente rivolto verso il futuro, ma gravato da un'alterità irriducibile, da un destino che silenziosamente osserva, e pone limiti, e, quando serve, dice basta.

La scelta del regista, di realizzare un film su un'opera, con tutti i mezzi del linguaggio filmico, di trovare un percorso in essa attraverso alcune importanti tappe simboliche, e di inserire, quindi, le dirimenti azioni di Don Giovanni, dentro questa griglia formale, di ambientare l'opera nel Veneto palladiano, silenzioso, composto, ma anche malinconico, un po' sperso, produce il senso di un film che appare rivolto a mostrare un'estrema cura formale, eleganza nello svolgimento. Rispetto all'azione umana, apre uno sguardo complesso, che contempla anche la possibilità che certi fili vengano retti dal destino; il quale ci appare, a volte, come motore e guida della storia; altre volte come pura funzione di disordinamento, elemento aleatorio che scompagina i progetti, quando questi pretendano di darsi in schema fisso, non confrontandosi con l'alterità, con il piano del possibile. Il destino, comunque, si intreccia alle azioni dell'uomo, condizionandole, rendendo vano, soprattutto, ogni libertinaggio. Silenzioso ci appare il destino (come il paggio vestito di nero - simbolo anch'egli, anzi, in questo caso, presenza puramente simbolica -, che ritroviamo costantemente nel film, in momenti importanti, non visto dagli altri personaggi, ma intorno a loro, negli

spazi da loro abitati, come se fossero anche i suoi, avvolto di un misterioso silenzio): destino di cui ci si rende dimentichi, nell'entusiasmo della vita, in genere ignorato; infine presente, determinante: è lui, infatti, a chiudere il sipario sull'opera; come aveva aperto una prima porta.

I personaggi

Don Giovanni

Già la trama complessa, frammentaria del *Don Giovanni*, in certo senso aperta, sempre irrisolta, cui difficilmente fa presa un'individuazione precisa degli svolgimenti temporali e delle collocazioni, ci fornisce un'idea del personaggio che è a monte, l'agente provocatore di tutte le azioni. Don Giovanni vive senza un progetto ordinato, mirante a costruire gradualmente, funzionalmente qualcosa, a realizzare un obiettivo in cui la sua identità trovi rappresentazione e si rispecchi. La sua vita è tutta inscritta nel presente, per cui le sue azioni non rispondono a strategie miranti a uno scopo, ma vivono per se stesse. Egli agisce mosso da eros, sospinto dal desiderio. Nel mentre desidera già scatta all'azione, a pretendere il possesso di quanto sente debba essere suo. Egli non sa differire il desiderio, sospenderlo, per trovare soluzioni consensuali, che non prevarichino sull'altro, non offendano il costume e non trasgrediscano le norme. Consenso altrui e normatività legale sono per lui cose che non hanno senso. Per questo la sua vita risulta essere un continuo precipitare di azione in azione: manca l'attrito di questi mondi, che impongono al soggetto di trovare rapporto con gli altri, e quindi una temporalità più prudente, fatta anche di attesa: cedere il passo agli altri, agire una volta ciascuno, godere reciprocamente delle possibilità che la vita dona.

La musica asseconda questo moto di dispersione del personaggio, restando sempre molto attiva rispetto alle situazioni, sensibile ai mutamenti; anche il libretto funziona così, condito di espressioni che abbreviano, interrompono ogni indugio, e invitano a fare più che parlare o, peggio ancora, riflettere.

Quello che provoca turbamento negli altri è quest'aspetto della sua personalità, l'essere cioè indifferente a tutto, il non avere profondità e memoria, il suo vivere tutto alla superficie. Non conosce il senso del giuramento, che è un fondamento del vivere sociale, l'essere cioè fedeli a un patto riconosciuto da tutte le parti. Non ha memoria delle sue azioni; una volta compiute le ha già dimenticate. Spesso agisce a tradimento, sotto mentite spoglie. Non manca di raggirare gli altri, specie le donne, con bugie dette ad arte e con promesse che non manterrà mai. Non ha paura di nulla. Neanche la morte lo pone in crisi. Dopo aver ucciso il Commendatore in duello, ha già dimenticato: non ha rimorsi; né però ha gusto della vittoria; semplicemente è tutto passato. Nel cimitero, dove infine casualmente si ritrova, e dove riceve un duro ammonimento dalla statua parlante del Commendatore, non retrocede, non ha paura. Si burla anche della Statua, invitandola a cena. Di fronte a un personaggio del genere è difficile prendere le misure. Non valgono le recriminazioni su quanto sia immorale e riprovevole un tale comportamento, perché questo tipo di discorsi gli è assolutamente incomprensibile; è un parlare vano.

Nel precipitare dell'azione i suoi nemici diventano un gruppo, che inizia a muoversi compatto. Contro Don Giovanni si muovono sempre di più insieme, tentando così di fare fronte contro quella forza dirompente. Presi ciascuno per sé fanno di non avere speranza. Il personaggio irradia intorno a sé qualcosa di malefico, se tutti coloro che entrano in contatto con lui non sanno ben reagire, sbagliano, sono disorientati, si fanno imbambolare, sono frastornati. Là dove aleggia la sua presenza tutti mostrano segni di smarrimento: iniziano a non riconoscere ciò che è da sempre familiare e sono disposti a credere ai più palesi travestimenti. Quella forza della natura, che riconosce solo il presente ed è già dimentico del passato, travolge ogni possibilità di difesa; contagia le vittime, in certo senso.

Solo un personaggio eccezionale, non umano, proveniente da un altro mondo, può fronteggiare un essere così privo di misura, irriducibile. Il Commendatore irromperà

infine sulla scena per chiedergli conto di tutto ciò che ha fatto, per rivendicare le ragioni della legge, per porlo di fronte alla realtà della morte. Conseguente sino in fondo, Don Giovanni non accetterà di pentirsi, e si farà inghiottire dalle fiamme, votato così alla dispersione totale.

Il Commendatore

Il Commendatore è la figura del padre, posta sulla strada di Don Giovanni, a vendicare l'onore della figlia macchiato dal depravato. Egli rappresenta l'idea di un ordine morale, di una guida, di un ordine gerarchico, cui Don Giovanni attenta. Perciò egli impone a Don Giovanni, riluttante, il duello. Nel duello si ha comunque il riconoscimento della legge dell'onore. Don Giovanni vorrebbe andar via, perché non conosce e non apprezza le leggi dell'onore; conosce solo l'impulso alla vita, la forza di eros: la liturgia del duello, prevista, a livello sociale, per ritualmente mondare un comportamento disonorevole, per lui è tempo perso, tempo sprecato. Il Commendatore, impedendogli vie di fuga, costringendolo al duello, lo inchioda alle sue responsabilità, a pena della sua stessa vita.

Da allora in poi nulla sarà più come prima. Piccoli contrattempi, incidenti di percorso, ostacoli inattesi si frappongono all'azione, impediscono l'attuazione dei propositi licenziosi di Don Giovanni. Quella macchina vitale ed erotica prova lo scorno di alcuni insuccessi; non dinieghi, solo differimenti per cause di forza maggiore. Ma è come se, a partire dal duello, il Commendatore aleggiasse intorno a lui, procurandogli una serie di contrattempi, di sincopi, dentro l'implacabile, cinico ritmo che sino ad allora aveva improntato la sua vita. Sono queste sincopi che inducono come una accelerazione nella sua ricerca amorosa, che si dirige ovunque senta "odor di femmina". Intensificazione del ritmo che sfocia in un climax, approdo di tanto precipitare, con l'apparizione risolutiva del Commendatore in forma di statua.

È il momento della resa dei conti. Il Commendatore appare imponente, inviato di un altro mondo. Anche la musica si allarga, prende un passo grandioso. Egli non è più solo

il padre di Donn'Anna, è il sacerdote della legalità, della norma, della moralità. È la regola del padre in un senso non semplicemente biografico, ma culturale, per cui rivendica le ragioni della famiglia, dell'ordine sociale, della legge riconosciuta, della norma costituita. L'Istituzione decide di intervenire in persona, per rispondere definitivamente alle provocazioni di Don Giovanni. Si materializza quasi evocata da Don Giovanni, dalla sua furia iconoclasta, dal suo rifiuto di riconoscere il senso del vivere sociale, il valore delle leggi e dell'ordine.

Leporello

Leporello è ambivalente rispetto a Don Giovanni. Non manca di rimproverarlo per la sua condotta morale; nondimeno è affascinato da lui, dalla sua capacità di incantare, incalzare tutto ciò che vuole conquistare. Lo asseconda in molte situazioni, aiutandolo a compiere le sue imprese amorose. Lo copre quando ha necessità di scappare via, per evitare noie con vecchie fiamme. Distrae gli innamorati per liberare il campo al suo padrone. E, soprattutto, tiene puntualmente il catalogo delle donne di Don Giovanni. Trova piacere in questo suo compito: con quanta cura enumera le infinite conquiste, che sono diffuse in tutti i paesi, riguardano tutti i tipi di femminilità.

In questo senso Leporello è il doppio di Don Giovanni, mostra lati del personaggio, che il vero Don Giovanni non ha voglia e tempo di curare. Leporello è un Don Giovanni per procura. Standogli accanto si bea di osservarlo all'opera, e ama il riflesso che così lo raggiunge. Certo, a volte protesta; ma non si sottrae. Quando è sul punto di farlo, basta il tintinnare di una ricompensa per farlo tornare al servizio.

D'altra parte tra i due il rapporto non è semplicemente il rapporto tra un padrone e un servo. Leporello si rivolge con certa familiarità a Don Giovanni; quando lo rimprovera, quando è tutt'orecchi per ascoltare le sue imprese, è altro che un servo. È un compagno di avventure.

Se il vero Don Giovanni vive in totale anarchia, alla ricerca del piacere continuo, da ottenere in tutte le direzioni,

Leporello trova un suo compito nel mettere ordine in questa ipertrofia dell'azione. Egli la canalizza, le dà rappresentazione, la espone, la esibisce: in un catalogo, in cui risalta il compiacimento di una vita "alla don Giovanni". Il vero Don Giovanni fa, non ha tempo di esibire atteggiamenti alla Don Giovanni. Leporello ha ricevuto una delega per dare un ritratto di Don Giovanni, per essere il cronista e l'interprete della sua vita.

Le donne: Donn'Anna, Donna Elvira, Zerlina

Nel gruppo di donne che vengono in contatto con Don Giovanni troviamo Donn'Anna, Donna Elvira e Zerlina. Si tratta di tre tipi diversi di femminilità, che diversamente reagiscono al confronto con Don Giovanni.

Donn'Anna ha subito l'attacco di Don Giovanni, ma si è ribellata. Se per un attimo ha ceduto, forse vittima di un equivoco, per cui pensava si trattasse del fidanzato, di Don Ottavio, presto si è ricomposta, ha ritrovato se stessa e ha inseguito l'aggressore cercando di smascherarlo. Ha tentato autonomamente di avere ragione di lui. Quando sopravviene il padre, a questi resta il compito di costringere al duello l'uomo che ha osato turbare il suo focolare domestico.

Donn'Anna sembra poter contrastare la forza violenta di Don Giovanni. Dopo la morte del padre, chiede vendetta, che il sangue versato sia fatto pagare all'assassino. Al fidanzato chiede un giuramento, che ella e il padre siano vendicati. Vive rinchiusa nel suo mondo luttuoso. Invano il fidanzato cerca di indicarle la via di un ritorno alla vita normale; quel mondo per ora è impenetrabile. Il lutto, elaborato in questa forma ossessiva, che insiste sulla necessità della vendetta per essere superato, e esclude la possibilità di un ritorno alla vita normale, di essere diluito nella serenità di una vita coniugale, nel matrimonio, è la cifra di questo personaggio, complesso, altamente drammatico. Anche ambiguo, laddove si accompagna al tenero Don Ottavio, ma presenta tratti di forza, di fredda determinazione, che la rendono estranea rispetto al promesso sposo.

Donna Elvira è innamorata di Don Giovanni. Lo ha conosciuto a Burgos, ha trascorso con lui tre giorni intensi, che restano evidentemente indimenticabili per lei. Lo insegue: vuole protestare con lui perché è stata sedotta e abbandonata; ma di più spera, forse, di riconquistarlo. Perciò è facile preda dell'illusione quando Don Giovanni vuole farle credere di essere pentito e di voler tornare da lei. Perciò non scopre subito l'inganno per cui è Leporello, nelle vesti di Don Giovanni, a rivolgerle la proposta di riconciliazione, di tornare insieme. Ingannata, ma innamorata, questa è la condizione di contrasto in cui si ritrova. Vorrebbe indurre a ragione il suo amato. Protesta con lui; si frappone quando egli tenta di sedurre Zerlina, e porta via con sé la giovane, liberandola dalle grinfie dell'uomo cui s'era ormai consegnata; prova a esporlo alla riprovazione di tutti, per vendicare i torti subiti, ma soprattutto per costringerlo a rivedere la sua vita. Sarà quest'occasione, infine, a suscitare in Donn'Anna la convinzione che sia stato Don Giovanni l'aggressore di lei e l'omicida del padre. Donna Elvira avverte il destino tragico di Don Giovanni, vorrebbe fare qualcosa per evitarlo; ma a nulla valgono i suoi tentativi: sente aleggiare sopra di lui la morte, e sa che la punizione divina è ormai prossima.

Zerlina è una bella contadina, imminente sposa di Masetto, a cui Don Giovanni dirige le sue attenzioni. Egli ama le contadinotte, fresche, libere, sincere e trasparenti nel loro amore per la vita. Nello stesso tempo prova piacere nell'infrangere l'istituto del matrimonio. Don Giovanni non è il libertino che vive nel culto di se stesso, nel piacere intellettualistico di una vita eccentrica. Egli è tutto azione. Perciò non fa questione di ceti sociali, non resta rinchiuso entro gli ambiti cui lo consegna la sua appartenenza, che presumiamo essere nobiliare. Anzi, egli sente il mondo contadino più congeniale alla natura primitiva, che ha deciso di onorare massimamente. Lì valgono di meno le convenienze sociali, e c'è un rapporto più diretto con la terra, con la materialità della vita. Certo, non manca di usare quanto di vantaggioso è nel suo essere un nobile. Per cui costringe Masetto ad accettare, suo mal-

grado, che egli si apparti con Zerlina. In rapporto con Don Giovanni, la giovane donna sembra cedere alle lusinghe di un canto che scioglie ogni sua difesa. Valgono sì anche le promesse, che egli le faccia cambiar vita; ma di più l'incontro con la bellezza di una seduzione che la incanta e la induce all'abbandono. Zerlina vibra con Don Giovanni. Dopo l'incontro, anche lei risulta cambiata, e fa conoscere, di riflesso, la bellezza della seduzione a Masetto.

Gli altri uomini: Masetto e Don Ottavio

Masetto, contadino come la sua Zerlina, tenta con tutte le forze di ostacolare Don Giovanni. La sua opposizione deriva dal fatto che è innamorato della sua donna, ed è geloso delle attenzioni che il nobile licenzioso ha per Zerlina; mentre, in rapporto alla nuova conoscenza fatta, nota in lei uno strano cambiamento, come un colorirsi ulteriore della sua sensualità. Tutto questo lo induce ad agire, a cercare, con altri, vendetta per gli affronti subiti. Non manca tuttavia di sensibilità per gli aspetti sensuali della sua Zerlina, quando ella con arte gli chiede il perdono, e quando amorevolmente si prende cura di lui.

Tra i nemici di Don Giovanni troviamo anche Don Ottavio. La sua è figura che non si direbbe capace di sostenere la parte del vendicatore, cui pure lo richiama un giuramento fatto alla promessa sposa, Donn'Anna, e l'idea che il traditore ha attentato all'onore della fidanzata. Egli indulge di più verso un carattere tenero, alla ricerca di una serenità che sembrava a portata di mano e ora si è fatta lontana. Più volte richiama Donn'Anna alla necessità di mettersi alle spalle il passato e concedersi una seconda possibilità, di ritrovare la pace in una tranquilla vita coniugale. Don Ottavio è innamorato; ma, soprattutto, non può vedere se stesso che entro la cornice del matrimonio, di una vita ordinata, in cui tutto è chiaro e definito. Don Giovanni ha fatto strage di questa aspettativa; cui egli rimane, tuttavia, fedele. Ha qualche accento di deciso risentimento contro Don Giovanni, di virile determinazione. Ma per lo più egli resta raccolto entro una dimensione di accorata partecipazione alle sorti della sua amata. È un

personaggio che cerca atmosfere placide, immote. Molto bene nel film il suo canto viene collocato, con la bellissima aria *Dalla sua pace*, nell'atmosfera di una laguna che egli attraversa nelle ore mattutine su una barca che solca le acque lenta e silenziosa.



Approfondimenti **Il mito di Don Giovanni**

Quello di Don Giovanni è un mito che affonda le sue radici in un passato molto lontano. Osservando il mito a partire dalle origini e nelle successive fasi, si nota che due sono innanzitutto gli ingredienti fondamentali. C'è un personaggio, Don Giovanni, che incarna una forza trasgressiva, giovane, vitale, notevolmente divergente rispetto alle norme e alla morale comuni. Di fronte a lui troviamo una forza che gli si oppone: intende interrompere la sequela delle sue trasgressioni, cercando di riportarlo nell'ordine dei valori riconosciuti e accettati. Nelle versioni originarie del mito questa forza è rappresentata da un morto con cui egli casualmente si scontra: scheletro, cranio, ecc., che lo ammonisce a pentirsi dei peccati commessi, per evitare la punizione divina. Successivamente, quando la leggenda viene recepita dal teatro, l'intervento ammonitore assume aspetti diversi, e uno sembra prevalere su altri, forse perché consono alle esigenze teatrali e a un gusto per l'effetto spettacolare. Il morto appare come statua semovente, in ciò proponendo l'immagine anche della regola e della legge come qualcosa di saldo, che non può impunemente essere eluso o irriso. In questa configurazione il mito perviene sino a Mozart.

Il mito alle origini lascia in ombra la natura del peccato di Don Giovanni. Si sa che ha smarrito la retta via, e il morto gli si para davanti per ricordarglielo e fornirgli una serie di consigli. Se egli li seguirà sarà salvo, se li ignorerà sarà perso. Nelle versioni successive il peccato di Don Giovanni, dapprima lasciato nell'indefinito, viene precisato di più, e Don Giovanni appare come un personaggio soprattutto lussurioso. Il suo peccato è di voler possedere tutte le donne che attraggono il suo

interesse, senza badare a nulla, se esse siano sposate o spose promesse, se appartengano al suo stesso ceto sociale o meno, in alcuni casi addirittura stuprandole. L'importante è averle. Una volta attuata la conquista, le donne perdono senso per lui. Se ne dimentica. Deve passare a un altro fiore, per sciuparlo e porre così il suo sigillo di depravazione. Don Giovanni cerca un piacere smisurato, che non intende canalizzare dentro gli argini offerti dalla società e della morale comuni. Contro questo suo modo di intendere e vivere l'eros, come energia pura, priva di qualsiasi mediazione, si propone la Statua, che gli chiede di pentirsi, di dare ordine alla sua vita; pena la morte e lo sprofondamento nelle fiamme eterne.

Nel mito, Don Giovanni, quindi, è un erotomane. Per questo, altro elemento essenziale del mito diventa la presenza delle donne. Nel flusso delle infinite conquiste di Don Giovanni, vengono ritagliate alcune figure, in genere tratteggiate secondo la ricerca di una certa varietà di tipi. Nel gruppo si staglia una, che appare come quella che potrebbe in qualche modo essere la "legittima", la donna che forse potrebbe fronteggiare Don Giovanni e ricondurlo a ragione.

Ricorrente è anche la figura del servitore, che gli è accanto, lo accompagna nelle sue avventure canagliesche, lo copre. Il servitore serve anche a tenere aggiornato il catalogo delle conquiste del padrone. L'elemento del catalogo è un altro aspetto strutturale del mito, che ritroviamo in molte versioni. Nel catalogo si definisce una condizione del piacere di Don Giovanni, che è di estendere il più possibile il suo dominio, e che il suo agire consista in una ricerca continua, sempre da rilanciare, interminabile, infinita. Sino all'intervento della Statua, che a suo modo chiuderà i conti con Don Giovanni.



Approfondimenti Don Giovanni fra teatro e letteratura: sino a Mozart

Il mito di Don Giovanni, come tutti i miti che riguardano l'umanità nel suo profondo, ha incontrato diverse evoluzioni.

Inizialmente è leggenda, che vive una sua esistenza di tipo soprattutto orale. Trova terreno di coltura nella fiaba popolare del periodo cristiano. Qui c'è il tema del morto, che appare al protagonista sotto forma di teschio o di scheletro. Il protagonista ha compiuto un qualche atto peccaminoso, e per questo il morto gli appare. In genere per salvarlo: gli darà consigli, oppure oggetti fatati capaci di aiutarlo. In alcune versioni il morto lo sprofonda nell'inferno perché alle sue offerte d'aiuto il protagonista ha risposto con disprezzo e burlandosi della morte. Nella leggenda non compare ancora l'elemento della trasgressione erotica, che, evidentemente, è acquisizione più tarda, a cui il mito si lega in fasi successive.

La tradizione scritta, per le testimonianze che ci restano, s'avvia con il secolo XVII. In genere gli studiosi concordano nel datare l'avvio di questa tradizione con il dramma *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, scritto nel 1630. Giovanni Macchia fa menzione di un dramma precedente, databile intorno al 1615, del teologo gesuita Paolo Zehentner, in cui si narra di un Conte Leonzio, allievo di Machiavelli, che ha scelto di vivere secondo i dettami del maestro, irridendo ogni regola, burlandosi di religione e morale, pensando solo al proprio interesse e al proprio piacere. Di fronte al morto - nel caso incrocia un cranio - si mostra irriparabile, e viene perciò condotto all'inferno.

Per tornare al *Burlador* di Tirso, qui troviamo importanti elementi del mito, specie se pensiamo alla realizzazione in Mozart. Il protagonista, Don Juan Tenorio, è giovane, bello, dedito ai piaceri dell'amore, anche arrogante. Soprattutto ama prendersi burla di tutto e di tutti. Tirso mostra una particolare propensione a evidenziare, nel personaggio, il carattere eccentrico, di chi ama la burla gratuita e il travestimento (ciò in accordo con il gusto e la sensibilità barocchi). Non siamo di fronte all'ateista Leonzio. L'inganno qui non è funzione di una qualche ideologia filosofica, vale perché provoca subbuglio, movimento, rumore, tutto un cozzare di effetti che risultano divertenti per il gusto un po' fanciullesco di questo Don Giovanni. Gli piace anche per questo travestirsi, cambiare identità, inventare ogni volta una favola diversa per ottenere i piaceri delle donne che vuole conquistare.

Si tratta di caratteristiche importanti per il mito di Don Giovanni, quale ritroveremo nell'interpretazione mozartiana. Questo realizzarsi tutto in azione, senza l'orientamento di un progetto, per il puro piacere degli effetti, e questo sentire ogni esperienza come se fosse la prima, fuori quindi da ogni senso della temporalità, e inoltre il gusto del travestimento, sono aspetti che Mozart recepirà e reinterpreterà. Quello di Tirso è un Don Giovanni mosso da un'energia erotica, che lo anima integralmente, mentre molto in sordina appare l'opzione libertina, per una trasgressione di tipo intellettualistico, ispirata a una filosofia d'impianto razionalista, magari anche ateista.

Più libertino e filosofo appare, invece, il Don Giovanni di Molière, in *Don Juan, ou Le festin de pierre*, anche perché il protagonista, qui, oltre ad agire, molto si diffonde in dichiarazioni di principio, sul suo modo di concepire la vita e sul senso della sua ricerca del piacere. La seduzione, per lui, è un'esperienza dilettevole in quanto si presenta come un compito che richiede attenzione, arguzia, capacità di penetrare e minare le certezze dell'altro. È, quindi, un'esperienza intellettuale, che ha successo se si è capaci di rendere fragile l'impalcatura delle certezze, dei pregiudizi della donna che si vuole conquistare. Il piacere consiste più in questo percorso di conquista, che nel godimento di un qualche frutto. Questo Don Giovanni, quindi, appare come un cinico, che gode solo di fare strage delle certezze delle sue vittime, di renderle, di fatto, incapaci di amare ancora una volta. È un Don Giovanni che vuole anestetizzare il mondo, bloccarlo in uno stato neutro, fuori da ogni redenzione. Perciò arriva la punizione, con estrema rapidità, visto che deve colpire chi non crede in nulla e mal sopporta anche se stesso.

Il mito di Don Giovanni trova un'interpretazione anche nell'ambito della commedia dell'arte, dove a essere esaltati saranno i caratteri terreni del personaggio e i risvolti buffi e comici delle sue azioni.

Con l'aprirsi del nuovo secolo interviene in forze la musica, a generare ulteriori significati e risvolti nel mito. Nel Settecento sarà soggetto molto battuto tra gli operisti. Nello stesso anno della composizione di Mozart, nel 1787, troviamo, addirittura, un *Convitato di Pietra* di Vincenzo Fabrizi su libretto di Lorenzi (al Teatro Valle di Roma), *Il Nuovo Convitato di Pietra* di Francesco Gardi, libretto anonimo, da Giovanni Bertati (a Venezia per il Carnevale) e *Don Giovanni o sia il Convitato di Pietra*, di Giuseppe Gazzaniga, libretto di Giovanni Bertati (anche questo a Venezia per il Carnevale). A proposito di quest'ultimo libretto, vanno segnalate molte affinità con quello di Da Ponte per Mozart, tanto che si può parlare, in alcuni casi, plausibilmente, di prestiti.



Approfondimenti Il Don Giovanni di Mozart

Quando Mozart scrive il *Don Giovanni*, nel 1787, mancano quattro anni alla sua morte. La morte s'è fatta presenza familiare per lui, quasi incombente. Quanti lutti! L'anno precedente aveva perso il suo ultimo figlio, e se n'era andato anche il caro amico conte Hetzfeld. E in questo stato, certo depresso, lo raggiunge anche la notizia, nei primi mesi dell'87, della malattia del padre. Sappiamo quanto il padre sia stato importante nella vita di Mozart, iperpresente nella sua infanzia, quando lo ha guidato nella sua formazione musicale e gli ha imposto i tempi di della sua formazione, rapidi, subito tesi a grandi mete, magari congruenti rispetto allo straordinario talento di Mozart, ma poco acconci alla sua età. Un padre-padrone, da cui difficilmente poteva liberarsi. Che doveva ritornare ad essere presente, pur lontano, pur assente, come una radice inesorabilmente piantata dentro di lui.

Il padre morirà nel maggio di quello stesso anno. Mentre fa i conti con tutto questo, Mozart si trova a dover lavorare, insieme con il librettista Da Ponte, a un *Don Giovanni*. La proposta per una nuova opera gli era arrivata da Praga, dal Nuovo Teatro Nazionale, e in particolare da Pasquale Bondini, impresario di quel teatro. A Praga Mozart era tenuto in gran conto. Qui aveva ottenuto nel 1783 un grande successo, con il *Ratto dal Serraglio*. Tra il dicembre del 1786 e il gennaio dell'anno dopo, analogo successo aveva ottenuto con *Le Nozze di Figaro*, altro lavoro su libretto di Da Ponte, ricavato dall'omonima commedia di Beaumarchais. Visto il riscontro di pubblico dell'ultimo lavoro, Bondini chiese a Mozart, per la stagione successiva, un'opera nuova. Mozart contattò subito Da Ponte, per un soggetto e un libretto nuovi, da confezionare in tempi rapidi. La risposta di Da Ponte non si fece attendere; la sua proposta era di lavorare intorno alla figura e al mito di *Don Giovanni*. Proposta subito accettata da Mozart. È da rilevare come in quel periodo Da Ponte si trovasse a lavorare contemporaneamente a tre opere: il *Don Giovanni* per Mozart, un rifacimento per Salieri, del suo stesso *Tarare*: Da Ponte avrebbe volto dal francese in italiano il libretto di Beaumarchais, rivedendolo, e avrebbe infine mutato anche il titolo all'opera, da *Tarare in Assur*; un nuovo libretto per Martín y Soler, *Arbore di Diana*.

Per lui si trattò di una specie di sfida. Comunque, riuscì a tener fede a tutti gli impegni.

Il libretto di Da Ponte per Mozart è certamente ben congegnato, e mette a disposizione del musicista alcune figure che risultano drammaticamente molto stimolanti. È comunque l'intervento della musica di Mozart a illuminare il libretto. Questa musica riesce ad andare in profondità, a gettare ulteriori significati su trama e personaggi. Anziché portare ordine in una trama che è anche frammentaria e non sempre consequenziale, potenzia questi aspetti di incertezza, e anche i personaggi sono rivelati in tutta la loro ambiguità. Nelle mani di Mozart il mito di *Don Giovanni* diventa rappresentativo della complessità umana, con tutti i suoi lati oscuri. Senza per questo rinunciare al ritmo vigoroso, della burla e dello scherzo, che è il tempo di svolgimento della vita di *Don Giovanni*. Tragico e comico sono i due tasti su cui lavora la musica di Mozart, con un sapientissimo gioco di scivolamenti nell'uno e nell'altro spazio.

Di particolare rilievo è il fatto che Mozart abbia in parte composto e ultimato l'opera durante il periodo delle prove. L'ha certo tutta impostata e in gran parte scritta nei mesi antecedenti all'ottobre previsto per la rappresentazione, tuttavia molto ha lavorato a Praga, dove era andato agli inizi di settembre per prendere contatti con gli artisti che l'avrebbero portata in scena. Alcune arie sono state definite a seguito di questa presa di contatto. Dall'esame delle carte del manoscritto, si evince che quelle del soggiorno praghese sono diverse dalle altre. In particolare, risultano vergate nel mese precedente la prima rappresentazione, le arie del basso, che nell'edizione praghese del *Don Giovanni* sarebbero state eseguite da uno stesso interprete, Giuseppe Lolli, per le parti del Commendatore e di Masetto. Lolli non faceva parte della compagnia del teatro praghese, diretta da Domenico Guardasoni, ben nota, invece, a Mozart, perché aveva realizzato l'allestimento delle *Nozze di Figaro* alcuni mesi prima. Mozart volle probabilmente prima ascoltare il nuovo interprete, osservarne le caratteristiche di voce, per poi scrivere o definire o rifinire le arie che sarebbero state affidate a lui. La musica del banchetto finale è stata probabilmente improvvisata durante le prove. L'ouverture, per certo, è l'ultimo pezzo ad essere stato scritto, praticamente in coincidenza con la prova generale, due giorni prima della rappresentazione o addirittura nel giorno della vigilia.

La prima rappresentazione era stata fissata per il 14 ottobre, ma per quel giorno il lavoro non fu pronto. La rappresentazione doveva coincidere con la presenza a Praga dell'arciduchessa Maria Teresa, in viaggio da Vienna a Dresda, con tappa a Praga; viaggio di nozze, in pratica, perché l'arciduchessa doveva incontrare e conoscere, così, grazie a quel viaggio, il marito, il principe Antonio di Sassonia, sposato per procura a Firenze. Il mancato rispetto di quella data, da parte di Mozart e Da Ponte, nonostante il progetto del sovrintendente Bondini, è dovuto probabilmente a una scelta diplomatica. Ai due artisti sembrava inopportuno presentare all'arciduchessa un soggetto così licenzioso. Né l'incauta intenzione è da attribuire a imperizia di Bondini, che conosceva il libretto, sì, ma in una versione già purgata dagli artisti, per aggirare eventuali censure. In luogo del Don Giovanni fu allestito, invece, convenientemente, il *Figaro*.

Don Giovanni andrà in scena, con grande successo, come apprendiamo dai resoconti dei giornali dell'epoca, il 29 dello stesso mese. L'opera fu ripresa a Vienna nel maggio dell'anno successivo, con alcune varianti, introdotte per scelta di Mozart, forse per renderla più accetta al pubblico viennese, che conosceva bene, e che in quel periodo sembrava

propendere per uno stile d'opera abbastanza trasparente, improntato a un pieno e facile melodismo. Tra gli interventi vi sono alcuni che riguardano arie, sostituite o introdotte in aggiunta all'edizione praghese. E il finale, per cui nell'edizione viennese risulta eliminato il conclusivo sestetto degli antagonisti di Don Giovanni (a suo modo, un lieto fine), e l'opera termina direttamente con lo sprofondamento di Don Giovanni tra le fiamme dell'inferno. Nonostante tutti questi interventi, l'opera, a Vienna, ebbe accoglienze tiepide. Fu destino di Mozart, amaro per lui, di essere poco apprezzato a Vienna, che gli preferiva, invece, altri musicisti. Nel mondo tedesco ebbe, comunque, subito una certa circolazione, a Lipsia, Magonza, Passau, Bonn, Amburgo, Graz, Brno, Berlino. E non mancò di suscitare interesse e grandi apprezzamenti nel pubblico. Dopo la morte dell'autore, l'opera incominciò ad avere diffusione internazionale. In Italia ebbe battesimo nel 1792, a Firenze; nel 1811 poté essere conosciuta dal pubblico romano, nel 1815 da quello milanese, alla Scala. In Francia, fu a Parigi nel 1805; in Inghilterra, a Londra, al Covent Garden, nel 1817; in America, a New York, nel 1826, per gli uffici di Da Ponte, che a New York si era trasferito dal 1805; in Spagna nel 1834.





Approfondimenti Don Giovanni tra teatro e letteratura: dopo Mozart

Mozart si pone al culmine di un processo di interpretazione del mito, avviato da Tirso de Molina, per cui Don Giovanni è personaggio puramente istintuale, colui che incarna la forza eversiva dell'eros. Perciò egli si pone fuori da ogni regola ordinaria, fuori anche da un universo di discorso, realizzandosi come pura azione, gusto del presente, piacere dell'attimo. È energia vitale, che si espande, penetra e trasforma tutto ciò che incontra. Così in Mozart, dove appare certo molto labile l'eredità libertina e razionalista, che vede nel personaggio un terrorista della morale comune, che agisce in punta di pensiero.

Nell'Ottocento, proprio sulla scia di Mozart, nella cui opera si ritrovano molte indicazioni in questo senso, si sottolineano del mito di Don Giovanni i contenuti di liberazione, di abbandono, di scatenamento sensuale. In questa epoca al mito s'avvicina anche la riflessione filosofica, che vede nel personaggio la metafora di un rapporto liberato con la parte istintuale, oscura dell'uomo. E.T.A. Hoffman ha dedicato un breve racconto a Don Giovanni nei *Pezzi fantastici alla maniera di Callot*, del 1813. Qui Don Giovanni appare come un personaggio dotato di straordinari talenti. Il modello di vita borghese entro cui, però, si trova ad agire, e dentro cui è costretto a trovare realizzazione per sé, lo ha frustrato, ha respinto o depotenziato ogni suo tentativo di cambiare le cose. Da ciò il suo ripiegare in una vita licenziosa quanto inutile, che non fa certo premio per le sue doti straordinarie. Sembra che l'amore di una donna possa salvarlo, sottrarlo alla palude in cui si ritrova: una Donna Anna che, nonostante il dolore procuratole da Don Giovanni, con l'uccisione del padre, lo ama, e appare comprendere la grandezza che si cela sotto il suo manto di cinismo. Anche perché ella stessa, sconvolta da lui, ha conosciuto la perdizione, il senso e gli effetti della caduta morale, della sensualità e della distruzione. Non vi sarà salvezza per entrambi.

Nel *Convitato di Pietra* di Puškin, opera del 1830, Anna non è figlia, ma vedova del morto. Ci viene presentata come abbastanza condiscendente rispetto alle profferte di Don Giovanni. Mentre questi sembra attraversato da una sensibilità spiccata per tutto ciò che è malinconico, fragile, caduco, malato. Ricordiamo che il testo di Puškin ha trovato realizzazione in musica, in un'opera di Dargomyžskij, lasciata incompiuta, e ultimata da Cui e Rimskij-Korsakov.

Per quanto riguarda la riflessione filosofica, che vede in Don Giovanni l'esempio di una vita che sa legarsi alle sue sorgenti istintuali, un capitolo importante è stato scritto dal filosofo Søren Kierkegaard, in *Enten-Eller*, opera del 1843. Egli pone la "genialità sensuale" come vertice di una forza finalmente liberata, pienamente creativa. Don Giovanni incarna pienezza di creatività. Tale stato trova espressione elettiva nel linguaggio musicale. Mozart, secondo Kierkegaard, ha capito questo rapporto profondo, che apparenta la musica al mito, dando spazio alla musica negli aspetti che le sono più connaturati, di essere un linguaggio libero dal giudizio, piacere della sensazione, non discorso, ma temporalità e seduzione. Don Giovanni incontra piena redenzione in un'opera di José Zorrilla, *Don Giovanni Tenorio*, del 1844. Il protagonista, come al solito, appare massimamente licenzioso. Non riesce a ottenere la conquista di un'unica donna, che pure gli era stata promessa in sposa, Inés. Il padre di lei, nel frattempo, ha cambiato idea, vista la pessima fama di lui, e la tiene lontana, in convento. Don Giovanni la rapirà, e al padre rivolgerà una preghiera, affinché la lasci con lui: si mostra in certo modo pentito, e ritiene che ella, con la sua virtù, saprà guarirlo dal male che lo possiede. Il padre non cede, perciò Don Giovanni lo ucciderà. Costretto a fuggire da Siviglia, vi tornerà un giorno, molto tempo dopo, e in luogo della sua casa troverà un sepolcro, con le figure di tutte le sue vittime, compresa Inés, che nel frattempo è morta di dolore. Al momento della punizione di Don Giovanni, per opera della Statua, Inés intercederà per lui e otterrà il perdono celeste.

Destino diverso, tutto terreno, quello del Don Giovanni di Nicolaus Lenau, autore del poema drammatico *Don Giovanni*, anche questo del 1844. Don Giovanni è tutto dedito al piacere e alla forza. Così ci appare anche per le sue disquisizioni, sulla vita, che deve essere vissuta secondo i canoni del piacere. Ma intanto, inseguendo un suo ideale di donna, che non trova mai realizzato in nessuna delle sue conquiste, e lo costringe ad una ricerca sempre più affannosa, passa il tempo; diversamente dal personaggio di Mozart, qui Don Giovanni mostra di accorgersi del tempo che avanza, la sua energia non è immune da un tarlo. Che gli dice che il mondo non è il giardino di delizie che s'aspettava in gioventù. Troverà la sua fine per mano del figlio del Commendatore, in un duello. Lo avrebbe vinto quel duello, ma è stanco della vita: abbandona la sua spada e si lascia uccidere. A questo *Don Giovanni* di Lenau è ispirata una composizione musicale, il poema sinfonico *Don Juan* di Richard Strauss, scritto nel 1887-88.

In Lenau il Convitato è scomparso, sostituito dal figlio, che sfida a duello il protagonista. Il mito, nella sua evoluzione, va perdendo, come elemento ormai inutile, poco credibile e privo di risonanza espressiva, lo sbocco ultraterreno. Il che comporta pure una diminuzione del personaggio. Don Giovanni si trova involto in dinamiche tutte terrene, e risulta logorato e vinto da opposizioni meno prestigiose della Statua, come la vecchiaia, o la malattia, o altre situazioni, tuttavia ordinarie. È un uomo qualunque, e la sua lascivia è pur essa comune, ricorre a squallidi espedienti, mentre le donne non lo trovano poi irresistibile; così in autori come Arthur Schnitzler (*Il ritorno di Casanova*) o Karen Blixen (*Ehregard*). In George Bernard Shaw, autore della commedia *Uomo e superuomo*, del 1903, il protagonista maschile appare come vittima: è egli vittima della donna, nonostante i suoi tentativi di ridare ala ai suoi sogni romantici. Sono sogni, null'altro, e la donna, molto più concreta, riuscirà a ottenere ciò che voleva, d'essere sposata. Abbandonarsi all'illusione dell'eros e dell'amore ha significato approdare a una ordinaria vita coniugale.

Siamo nel Novecento. Il libertino e l'erotomane sono solo simulacri di una tradizione che non può essere restaurata. Persa la purezza dell'impulso erotico, caduto ogni senso del soprannaturale, Don Giovanni è solo una maschera, cui egli stesso per primo non crede. Dietro la recita del personaggio, si intravede un soggetto annoiato e angosciato. Tale il Don Giovanni di Edmond Rostand (*La dernière nuit de Don Juan*, 1921), al quale il diavolo ha accordato ulteriori dieci anni di scorribande, a patto che continui la sua azione malefica e aumenti i numeri del catalogo. Alla scadenza dei dieci anni nulla di tutto questo è stato: stanco e privo di qualsiasi ideale, pur negativo, non ha sedotto alcuna donna, a nessuna ha fatto conoscere la vertigine della perdizione. Né prima di questi dieci anni è stato diverso. Il diavolo, per vendicarsi, convoca le sue antiche conquiste. Don Giovanni apprenderà così che nessuna delle sue donne lo ha mai amato. Con freddo calcolo, hanno fatto finta di essere perse per lui, e hanno potuto così catalogarlo tra le loro conquiste, farne mostra. La punizione, per questo personaggio vuoto di qualsiasi valore, sarà di essere trasformato in burattino, e così recitare la storia di Don Giovanni.

Max Frisch (in *Don Giovanni o l'amore per la geometria*, 1953) ci mostra un Don Giovanni costretto dalla sua stessa fama a comportamenti dissoluti, in effetti propenso a tutt'altra vita. Allestirà la sua scomparsa per mano divina, intervento della statua compresa, in modo

che tutto questo, ampiamente tramandato, funzioni da monito per quanti volessero imitarlo. In cambio egli avrà l'anonimato, la possibilità di cominciare una nuova vita. Il suo ideale vero è quello degli studi, di dedicarsi completamente alla amata geometria. Sposa una ex prostituta, con la prospettiva che ella lo mantenga nella sua vita di studioso. La fine sarà, invece, quella di un uomo qualunque, padre di famiglia.

Wystan Hugh Auden ha scritto un libretto per un'opera di Stravinskij, *The Rake's Progress (La carriera di un libertino)*, del 1951, dove il mito costituisce l'impalcatura per una storia che amaramente racconta di un Don Giovanni che non può più credere integralmente a se stesso, e alla fine smette di lottare, vinto dalla follia. La musica di Stravinskij rende straordinariamente tutto questo, proponendo un'opera dove stilemi settecenteschi sono lo scheletro per una partitura che si presenta invece con sonorità aspre e acide, e che proprio per questo strano innesto produce l'idea come dell'impossibilità di un sentimento autentico, di una piena risoluzione del desiderio nei suoi oggetti. Tom Rakewell (alias Don Giovanni) è fidanzato con Anna, una donna molto concreta, che pensa all'amore e alla famiglia in termini borghesi. Il diavolo, Nick Shadow, ci mette lo zampino. Tom ha ricevuto una cospicua eredità. Incitato da Nick va a Londra, dove inizia una vita dissoluta, passando di letto in letto e dilapidando la sua fortuna.

Anna è ormai dimenticata. Alla fine, quando ormai la sua voglia di trasgressione si è molto ridotta, anche perché non ha molto da provare ancora, e quando l'eredità è stata tutta dilapidata, compie un'ultima follia, capace di far inorridire chi lo conosce e tutti i benpensanti: sposa Baba La Turca, una donna mostruosa, tuttavia ricca. Presto si stancherà anche di questa sua bravata, e abbandonerà il campo senza un soldo. Anna è a Londra. Intende salvarlo. Baba le confida che il giovane l'ama ancora, e il suo amore disinteressato, ormai, può salvarlo. Tom è in un cimitero, e qui, secondo i canoni del mito, siamo vicini al momento della punizione. Appare il diavolo, Nick, che reclama la sua anima, e accetta la sfida di giocarsela a carte. Con l'aiuto del pensiero di Anna, Tom riesce a vincere la partita. Il diavolo non può ammettere di essere stato sconfitto, e per vendicarsi rende Tom folle. La fine di Tom sarà in un manicomio. È convinto di essere Adone. Anna, animata dal suo amore puro, lo asseconda in questa rappresentazione della sua mente malata, prendendo le parti di Venere. Il suo canto di una dolce ninna nanna provvederà ad addormentarlo, conducendolo ad una dolce morte.



Approfondimenti Filmografia: il cinema e Don Giovanni

1926: Alan Crosland, *Don Giovanni e Lucrezia* (*Don Juan*, USA, b/n, 111'). Film muto, che racconta le perigliose avventure del mitico, grande seduttore, condotte alla corte dei Borgia. L'ambientazione rafforza l'idea di un Don Giovanni dissoluto, in quanto i Borgia anch'essi, nell'immaginario comune, rappresentano un esempio di vita immorale e senza scrupoli. Ma proprio qui Don Giovanni troverà redenzione, grazie a una giovane che lo farà innamorare, inducendolo a cambiare vita. Il film si segnala anche perché è il primo esempio in cui si prevede un accompagnamento musicale non dal vivo, ma tramite riproduzione da disco.

1942: Dino Falconi, *Don Giovanni* (Italia, b/n, 85'). Il film è basato sulla trama del *Don Giovanni*. Non si tratta di un film-opera, ma di un film dove gli attori recitano, con la musica di Mozart usata come commento musicale. Tra gli interpreti troviamo Paolo Stoppa nei panni di Leporello.

1947: Camillo Mastrocinque, *Il segreto di Don Giovanni* (Italia, b/n, 85'). Si tratta di una libera rivisitazione del mito di Don Giovanni. Questi assume le vesti di un cantante lirico, un baritono, sposato, tuttavia vittima di una incontenibile propensione per gli amori femminili. La moglie, anche lei artista, ne è gelosissima. Ha scoperto la sua ennesima avventura, con una ballerina della compagnia per cui lavora. Lo abbandona, accettando una scrittura per una città lontana. A soffrire della sua vita licenziosa è evidentemente anche la sua voce, che, a un certo punto, proprio quando la moglie se ne è andata, lo abbandona. Senza voce e senza la moglie si sente perso, finito. Perciò assolda dei killer, perché lo facciano fuori. È a questo punto che ritorna la voce, insieme con tutta un'altra considerazione della moglie e del suo amore per lei. È redento, ma i killer intendono portare sino in fondo il loro lavoro. Il fine sarà lieto, con la coppia che si ricongiunge nella romantica Venezia. Le musiche presenti nel film non sono solo di Mozart, ma anche di Donizetti. Nino Rota vi ha effettuato delle elaborazioni. Interpreti Gino Bechi, baritono, e Silvana Pampanini, la moglie.

1956: John Berry, *Il grande seduttore* (*Don Juan*, Francia/Spagna, color., 95'). Nel film assume vesti da protagonista il servitore di Don Giovanni, Sgana-

rello. Questi (interpretato da Fernandel), a causa di una serie di equivoci, si ritrova al posto di Don Giovanni, a insidiare la figlia del governatore di Toledo. Ne nascono varie situazioni comiche e divertenti. Il tono del film è farsesco; duelli si aggiungono alle trovate comiche, per rendere ancor più attraente il film per il grande pubblico. Ricordiamo che Berry era stata allontanato da Hollywood, e aveva trovato ospitalità in Europa. Qui si adattava a girare anche film molto commerciali, come questo.

1960: Ingmar Bergman, *L'occhio del diavolo* (*Diavulus öga*, Svezia, b/n, 87'). Pellicola dedicata alla figura di Don Giovanni, molto personale. Il diavolo vuole macchiare l'anima candida di una ragazza che è in procinto di sposarsi. Allo scopo si serve di un suo emissario, Don Giovanni. Egli ha il compito di sedurla, e quindi perderla. Sarà lui, invece, a perdere se stesso, trovando la via per una sua redenzione morale. Don Giovanni, di fronte a quell'anima candida e gentile, perde la sua capacità di offendere gli altri senza avvertire un qualche senso di colpa, la sua diabolica facoltà di passare di conquista in conquista, di male in male, senza serbare memoria delle malefatte. Si ferma a riflettere su di sé, e s'avvede d'essere un mostro. La gentilezza e il candore della ragazza gli fanno scoprire l'amore. Di fronte a questo evento, il suo passato assume consistenza, diventa il male da cui deve distanziarsi. Il film deriva da una sceneggiatura scritta da Bergman per una commedia radiofonica. Il titolo prende spunto da un proverbio irlandese che dice: "La verginità di una giovane è come un orzaiolo nell'occhio del diavolo".

1962: Philippe de Broca, *Don Giovanni* (*Le Farceur*, Francia, b/n, 88'). Edouard vuole consolarsi di un fallimento d'amore. Finito il ménage coniugale con Hélène, si consolerà correndo dietro ad altre donne. Sembra pago di questa sua vita disinvolta, dove gli amori non sono mai impegnativi, ma un piacevole passatempo. Si tratta di un'allegria di facciata, di un anticonformismo puramente strumentale a ottenere l'attenzione degli altri. Al fondo vi è una condizione di irrisolutezza del carattere, che rende Edouard incapace di agire fuori dalle maschere del personaggio.

1970: Carmelo Bene, *Don Giovanni* (Italia, color. 80'). Opera molto particolare, sperimentale, nello spirito della produzione di Carmelo Bene. Il film è ispirato al racconto *Il più bell'amore di don Giovanni*, dai *Diaboliques* di Barbey D'Aureville. Don

Giovanni, implacabile seduttore, appare stanco della sua vita dissoluta. Tenta un'estrema trasgressione, la quale può essere vista anche come una domanda di redenzione, visto che tange le questioni del sacro e della religione. Tenta di sedurre una fanciulla che vive un'intensa vita mistica. Non riuscirà, nonostante tutti i suoi tentativi, a penetrare l'universo mistico della fanciulla. Cercherà di farlo attraverso doni appropriati, di oggetti sacri, ad esempio, e anche proponendosi nelle vesti del Crocefisso. Ma ogni tentativo sarà vano. Il *Don Giovanni* di Bene esaspera i caratteri di dispersione del personaggio. Qui è ossessionato dall'esigenza del possesso, di agire su ogni territorio. Anche le regioni del sacro sono fatte oggetto di un'azione di conquista. Anzi, il sacro diventa l'estremo approdo di un erotismo che non vuole consumarsi in rapporti e regole comuni, ma misurarsi con l'estremo. Significativamente Bene pone il rapporto tra l'erotismo e il sacro, in quanto, secondo un'impostazione filosofica che può essere fatta risalire ad autori come Bataille e Klossowski, che sono importanti riferimenti per Bene, l'erotismo, quando vuole essere trasgressivo, non è più disteso, normalmente comunicativo, ma si addensa in un tempo rituale, in forme ossessive e ripetitive; in questo senso ha a che fare con il sacro, è parente dell'esperienza mistica, in quanto sfonda la temporalità ordinaria, immette in un tempo che è altro, non ragiona in termini di causa ed effetto, o di comportamenti funzionali e commisurati.

1973: Roger Vadim, *Una donna come me* (*Don Juan*, Francia, color., 87'). Don Giovanni qui ha assunto sembianze femminili. È una donna (Brigitte Bardot, alla sua penultima interpretazione), che conduce una vita dissoluta e licenziosa. Seduttrice senza scrupoli, ha tra le sue mire, addirittura, un sacerdote. Che soccombe. Qualcosa, tuttavia, inizia a muovere la sua coscienza indurita dalla trasgressione. Si pentirà della sua azione. Il finale è tragico.

1979: Joseph Losey, *Don Giovanni* (*Don Giovanni*, Francia, Italia, Germania, color., 185'). È il film analizzato in queste pagine.

1995: Jeremy Leven, *Don Juan De Marco, maestro d'amore* (*Don Juan De Marco*, USA, color., 100'). Jack Mickler (Marlon Brando) è uno psichiatra. Si occupa del caso di un paziente che è convinto di essere Don Juan, il più grande seduttore di tutti i tempi. Il paziente è talmente vulcanico nelle sue invenzioni trasgressive che riuscirà a turbare, coinvolgere il dottore, il quale non riesce più a tenere la necessaria distanza terapeutica rispetto al delirio del paziente. Non riesce a rimanere immune di fronte al dilagare delle sue fantasticherie. Ne viene cambiato. Soprattutto la sua vita coniugale subisce una trasformazione. Positiva, si può dire, se un rapporto ormai stanco e incolore, improvvisamente si ravviva. Di fronte alla vita normale e pigra dello psichiatra, quell'iniezione di follia e fantasia stravolta diventa un lampo di luce, la promessa di una felicità possibile.



Approfondimenti

Filmografia: altri film dedicati a Mozart e ad opere mozartiane

1940: Carmine Gallone, *Melodie eterne* (Italia, b/n, 97'). Il film traccia una biografia di Mozart, dal disvelamento del suo straordinario, precoce talento musicale, attraverso la sua adolescenza e giovinezza, che lo apre all'amore, fino alla sua fine, su cui aleggia un'aria di mistero. Nel film accade anche un incontro tra Mozart e Beethoven. Gino Cervi interpreta Mozart.

1974: Ingmar Bergman, *Il flauto magico* (*Troll flöjten*, Svezia, color., 135'). Film dedicato all'omonima opera di Mozart. L'opera vi appare nel suo svolgimento teatrale, ripresa in un piccolo teatro svedese. È importante anche la scelta di far cantare i cantanti in lingua svedese. L'idea di Bergman è di accostare l'opera in un clima di raccoglimento, intimità, vicinanza alla narrazione.

1978: Giulio Giannini e Emanuele Luzzati, *Il flauto magico* (Italia, color., 54'). Film d'animazione, con i disegni di Emanuele Luzzati. Si tratta di splendidi e fantasiosissimi disegni, in cui Luzzati fa tesoro del lavoro che aveva realizzato in precedenza, in quanto scenografo, nell'edizione teatrale di Franco Enriquez al Festival di Glyndebourne del 1963. La narrazione viene condensata attraverso l'espedito di Papageno, che vi appare come un personaggio in carne e ossa, il quale, in alcuni punti, fa una sintesi narrata degli eventi, crea raccordi, chiarisce l'evoluzione della vicenda. Inoltre, è Papageno a presentare e esplicitare la morale della favola. I due autori utilizzano efficacemente e con grande fantasia vari materiali teatrali ed effetti scenografici e di luci, come sipari, scene ruotanti, burattini, ombre, silhouette, ecc. Diretto soprattutto al pubblico di bambini, l'opera di Giannini e Luzzati rappresenta un capolavoro del disegno animato, che sa porsi in eco rispetto alla fantasiosa, leggera, libera favola mozartiana.

1984: Miloš Forman, *Amadeus* (*Amadeus*, USA, color., 158'). Film ispirato all'omonima commedia teatrale di Peter Shaffer; il quale ha curato l'adattamento del suo lavoro per questo film. È la storia di Mozart, del suo genio innato, che gli consente di avere un rapporto naturalissimo e fecondo con la sua creatività musicale, di là da un infantilismo di fondo che caratterizza la sua personalità, senza dire di una certa rozzezza di comportamenti. Questo contrasto, tra un'angelica disposizione alla musica e una vita tri-

viale, riesce inspiegabile a Salieri, suo rivale in musica, destinato fatalmente a soccombere nel confronto delle opere. Salieri non può concepire che Dio abbia immesso il suo soffio divino dentro una persona così inadatta a ospitarlo. Mentre egli, dedito a Dio, al lavoro, a una vita fatta di rigore e di studio, risulta destinato a un'opera mediocre. Da qui nasce l'idea di provocare la disgrazia, forse la morte di Mozart; com'egli ci racconta - da qui il dipanarsi del film - ormai vecchio, rinchiuso in un manicomio a Vienna.

1984: Pupi Avati, *Noi tre* (Italia, color., 88'). Siamo a Bologna, nel 1770. Qui si trova Mozart, ospite del conte Pallavicini presso una sua splendida villa. Mozart deve prepararsi per l'esame prossimo, da sostenere all'Accademia Filarmonica di Bologna; se superato, quell'esame gli aprirà le porte dell'Accademia, quale compositore ufficialmente riconosciuto. Ricordiamo che Mozart, al tempo, aveva solo quattordici anni. Il soggiorno diventa occasione per Mozart, oltre che di studio, di un'amena vacanza, vissuta in amicizia con il figlio del conte, Giuseppe. I due frequentano una ragazza, Antonia-Leda, della quale sono innamorati. Contrasta con questi momenti di sereno abbandono, l'ombra della scadenza dell'esame. Arrivato il momento, Mozart volutamente introduce alcuni errori nel compito assegnatogli: ultimo tentativo di mutare il suo destino, ormai segnato, di essere un grande compositore, con tutte le attese, le aspettative, le responsabilità che questo comporta; e di rientrare, invece, entro i binari di una vita comune, con i dolci frutti che questa promette. Ma Padre Martini, capisce tutto, e gli corregge preventivamente il compito, quegli errori, che erano domande di normalità rivolte al padre, ai suoi maestri, e lo riconsegna, così, alle sue responsabilità d'artista.

1984: Slavo Luther, *Dimenticate Mozart* (*Vergesst Mozart*, Germania, color., 87'). Film che si sviluppa come un poliziesco. La morte di Mozart non convince il prefetto Pergen, che indaga per verificare se sia stata procurata, ed eventualmente da chi. L'ipotesi che egli formula è che Mozart sia stato assassinato. Insegue, perciò, una seria di indizi, che lo portano, sulla scia dei tanti pettegolezzi fioriti sulla vita di Mozart, a scoprire un Mozart dalla vita non esemplare. L'inchiesta del prefetto si chiude con l'invito a ricordare Mozart soprattutto per la sua opera, straordinaria e cristallina; a dimenticare, invece, in Mozart gli aspetti meno amabili della sua vita, tra oscure manovre massoniche e imprese sovversive.



Approfondimenti Le opere di Mozart

- 1) *Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi metamorphosis*, intermedio latino per il dramma scolastico *Clementia Croesi* di Rufinus Widl. Libretto di p. Rufinus Widl. Prima rappresentazione: Salisburgo, Università, 13 maggio 1767.
- 2) *La finta semplice*, opera buffa in tre atti. Libretto di Marco Coltellini da Carlo Goldoni. Prima rappresentazione: Salisburgo, Palazzo Arcivescovile, 1 maggio 1768.
- 3) *Bastien und Bastienne*, Singspiel in un atto. Libretto di Friedrich Wilhelm Weiskern e Johann Andreas Schachtner da Jean-Jacques Rousseau. Prima rappresentazione: Vienna, Casa del dottor Franz Anton Mesmer, settembre-ottobre 1768.
- 4) *Mitridate, re di Ponto*, opera seria in tre atti. Libretto di Vittorio Amedeo Cigna-Santi da Jean Racine. Prima rappresentazione: Milano, Regio Ducal Teatro, 26 dicembre 1770.
- 5) *Ascanio in Alba*, serenata teatrale in due atti. Libretto di Giuseppe Parini. Prima rappresentazione: Milano, Regio Ducal Teatro, 17 ottobre 1771.
- 6) *Il sogno di Scipione*, serenata drammatica in un atto. Libretto di Pietro Metastasio. Prima rappresentazione: Salisburgo, Palazzo Arcivescovile, maggio 1772.
- 7) *Lucio Silla*, opera seria in tre atti. Libretto di Giovanni de Gamerra con modifiche di Metastasio. Prima rappresentazione: Milano, Regio Ducal Teatro, 26 dicembre 1772.
- 8) *La finta giardiniera*, opera buffa in tre atti. Libretto di Giuseppe Petrosellini. Prima rappresentazione: Monaco, Teatro di corte, 13 gennaio 1775.
- 9) *Il re pastore*, dramma per musica in due atti. Testo da Pietro Metastasio. Prima rappresentazione: Salisburgo, Palazzo Arcivescovile, 23 aprile 1775.
- 10) *Zaide*, Singspiel in due atti. Libretto di Johann Andreas Schachtner da Joseph von Freibert. Prima rappresentazione (postum) Francoforte sul Meno, Opernhaus, 27 gennaio 1866.
- 11) *Idomeneo, re di Creta ossia Ilia ed Idamante*, opera seria in tre atti. Libretto di Gian Battista Varesco da Antoine Danchet. Prima rappresentazione: Monaco, Teatro di corte, 29 gennaio 1781.
- 12) *Die Entführung aus dem Serail*, Singspiel in tre atti. Libretto di Johann Gottlieb Stephanie jr. da Christoph Friedrich Bretzner. Prima rappresentazione: Vienna, Burgtheater, 16 luglio 1782.
- 13) *L'oca del Cairo*, dramma giocoso in due atti. Libretto di Gian Battista Varesco. Incompiuta (composte parti dell'atto I).
- 14) *Lo sposo deluso, ossia, La rivalità di tre donne per un solo amante*, opera buffa in due atti. Libretto di Lorenzo Da Ponte. Incompiuta (composti solo 4 nn. dell'atto I).
- 15) *Der Schupkildirektor*, Singspiel in un atto. Libretto di Johann Gottlieb Stephanie jr. Prima rappresentazione: Schönbrunn, 7 febbraio 1786.
- 16) *Le nozze di Figaro*, opera buffa in quattro atti. Libretto di Lorenzo Da Ponte da Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Prima rappresentazione: Vienna, Burgtheater, 1 maggio 1786.
- 17) *Il dissoluto punito, ossia, Il Don Giovanni*, dramma giocoso in due atti. Libretto di Lorenzo Da Ponte. Prima rappresentazione: Praga, Teatro nazionale, 29 ottobre 1787.
- 18) *Così fan tutte, ossia, La scuola degli amanti*, opera buffa in 2 atti. Libretto di Lorenzo Da Ponte. Prima rappresentazione: Vienna, Burgtheater, 26 gennaio 1790.
- 19) *Die Zauberflöte*, Singspiel in due atti. Libretto di Emanuel Schikaneder. Prima rappresentazione: Vienna, Theater auf der Wieden, 30 settembre 1791.
- 20) *La clemenza di Tito*, opera seria in due atti. Libretto di Caterino Mazzolà da Pietro Metastasio. Prima rappresentazione: Praga, Teatro nazionale, 6 settembre 1791.



Approfondimenti Palladio e la Rotonda

Andrea Palladio (1508-1580) rappresenta uno dei più grandi architetti del periodo rinascimentale. In lui vive la passione per il mondo classico, che tuttavia recupera con mano molto sensibile, con un gusto che sa sciogliere l'erudizione in un gesto che si espande con libertà e sull'onda di intuizioni concrete, al confronto con i luoghi e i siti dove le sue architetture vanno a prendere corpo, in rapporto con le esigenze costruttive e con le funzioni che l'edificio andrà a tessere nell'ambiente, umano e naturale, in cui si situa.

Egli proveniva da una famiglia modesta, e i suoi inizi furono di scalpellino. Passò molti anni a svolgere lavori di tipo manuale, in botteghe artigianali. Fu l'incontro con un grande umanista vicentino, Giovanni Trissino, a costituire una svolta per lui. Trissino intuì le doti del giovane, e lo avviò a una formazione di tipo umanista. Entrò in contatto, così, con i circoli intellettuali più influenti, e decise di mutare il suo vero nome, Andrea di Pietro dalla Gondola, in Palladio. Al seguito del Trissino, compì numerosi viaggi, soprattutto a Roma, uno dei centri dell'architettura rinascimentale. Qui, inoltre, prese parte a quel gusto, assai diffuso all'epoca, che portava alla scoperta e al recupero delle antichità classiche. Non mancò di conoscere e entrare in relazione anche con quanto maturava in altri centri, nel Nord Italia.

Egli fu attivo soprattutto a Vicenza, come architetto, dove ricevette molti importanti incarichi. Gli incarichi riguardarono committenze a carattere pubblico e privato. Per quanto riguarda la committenza privata, essa riguardò la costruzione di palazzi da collocare entro lo spazio urbano, e molte ville, al centro di vasti possedimenti terrieri. A Venezia Palladio fu architetto di edifici a carattere religioso.

Le ville del Palladio, per lo più collocate nell'entroterra vicentino, definiscono una ricerca votata a definire un linguaggio composto, di classica misura, ordinato. Innanzitutto si tratta di composizioni architettoniche definite, raccolte in forme concluse, in volumi compatti, di chiara definizione. Il tutto si costituisce nella misura ordinata e proporzionale delle parti, secondo un piano che non manca di definire una serie di gerarchie. Egli distingue, entro l'unità abitabile, tra ambienti secondari e spazio principale, per cui i primi, in studiata proporzione tra loro, convergono verso un salone principale.

L'unità abitabile, a sua volta, è in rapporto gerarchicamente rilevato rispetto alle unità secondarie, che sono dedicate alla funzione economica, di fattoria, della villa. È da rilevare come Palladio tenda nelle facciate a pronunciare in senso rappresentativo la villa, arricchendola di rinvii al mondo classico.

Ciò che si ricava nell'insieme di queste architetture è il senso di un linguaggio molto misurato, tentato dall'accesso a una dimensione astratta, tutta geometrica. In sé, la poesia delle architetture palladiane è serena, armoniosa, fatta di gesti misurati, di proporzioni definite. Tuttavia, non manca mai in Palladio l'attenzione alla funzione concreta dell'edificio e alla collocazione che esso viene ad assumere rispetto all'ambiente e alla natura dentro cui interviene. Si ricava in ogni caso l'idea di una presenza discreta, di una mano che vuole intervenire docilmente. La bellezza delle sue composizioni deriva anche da quanto proviene ad esse dall'intorno, dal sito, dalla natura, che raggiunge l'edificio con le sue possibilità formali e di luce, con le suggestioni che sa promuovere.

Un esempio straordinario di villa, che compendia le varie prove compositive messe in atto, rispetto a questo tipo architettonico, e in qualche modo le supera, le trascende, e che riassume in genere tutto il linguaggio del Palladio, è la Rotonda. Essa riunisce, ordina in una struttura unitaria molti elementi basilari del linguaggio architettonico. Troviamo, ad esempio, la cupola e la colonna, importanti elementi dell'architettura classica. E poi, sale grandi, stanze piccole, forma quadrata e forma circolare, porte e finestre in dimensione molto varia. In questo senso, la Rotonda rappresenta anche un'esperienza unica, come l'esperienza della possibilità di comporre in unità forme diverse, in altre situazioni tenute separate.

Uno degli aspetti che subito risaltano ad uno sguardo analitico è la composizione, la messa in stretta relazione, tra la forma circolare e sferica del nucleo centrale, che appare concluso, quasi protetto rispetto all'esterno, e la parte che si trova intorno a questo nucleo, che è quadrangolare, cubica. Il salone circolare, chiuso in alto da una cupola, è avvolto entro un cubo, dove troviamo le stanze per l'abitazione, articolate in dimensioni diverse. Questo salone centrale, sormontato da una cupola, non è semplice disimpegno per le stanze, né svolge mera funzione di rappresentanza e di esaltazione della bellezza, della ricchezza dell'abitazione. Risponde an-

che a una funzione simbolica: vuole definire uno spazio non funzionale, e protetto, risolto in se stesso. È quasi sacralmente connotato nel suo essere sottratto all'esterno, tenuto concluso, come nucleo interno, spazio di massimo raccoglimento.

D'altra parte, dobbiamo considerare che la villa in questione nasce come sottratta alla funzione economica della fattoria, come luogo di ritiro, adatto, magari, per ozi umanistici, per conversari e feste raffinate. Fu ideata e costruita su commissione di Paolo Almerigo, canonico che era vissuto a lungo lontano dalla sua città, e ora, avanti negli anni, aveva deciso di rimpatriare a Vicenza, e di trovare riposo in una villa in campagna, da situare in una delle sue terre. Recenti ricerche d'archivio, e varie induzioni, portano a ritenere che la composizione dell'opera sia da ricondurre a un periodo posto intorno alla metà degli anni '60, e che sia stata rapidamente realizzata, entro il 1569. L'Almerigo era innamorato di un poggio, da cui si poteva godere un panorama bellissimo in tutte le direzioni. Il Palladio prese spunto da questa intuizione, e pensò un edificio che potesse consentire uno sguardo particolare sull'intorno, la possibilità di contemplare la natura, con un dolce, delicato trascorrere dello sguardo intorno a sé. Per questo pensò a un edificio che, non avendo una sola entrata principale, ma quattro importanti accessi, analoghi per forma e funzioni, nel contempo fosse articolato in quattro pronai nelle quattro direzioni principali, come a voler trovare un rapporto dinamico, aperto e integrato con il paesaggio. L'idea di una costruzione che si pone in una posizione dominante è particolare. Diversamente da altre costruzioni simili, che sono poggiate sulla collina, questa si pone proprio sulla sommità del rialzo collinare. Questo fatto, insieme con altri già richiamati, ulteriormente indirizza l'interpretazione di questa composizione come votata a realizzare l'idea della villa-tempio, di una costruzione che vuole, cioè, produrre in chi l'abita, in chi vi arriva,

l'idea di entrare, di ritrovarsi in uno spazio altro, sottratto alla vita quotidiana, quasi sacrale.

Torniamo a considerare la correlazione posta in essere tra sfera e cubo. Al centro della costruzione abbiamo l'elemento dello spazio protetto, circolare, sovrastato da una cupola: spazio di convergenza, di raccoglimento, quindi. Esso induce a pensare alla volontà dell'autore di produrre il senso di uno spazio di contemplazione, quasi sacrale. Lo spazio circolare, tuttavia, in qualche modo centripeto, trova compensazione e equilibrio nella costituzione del cubo, che si pone intorno ad esso, e s'apre poi nei quattro lati, risolto, quindi, verso l'esterno, ad accogliere la natura, e disposto alla contemplazione di essa. La Rotonda, quindi, è spazio sacrale, ma di una sacralità che non esclude il linguaggio della natura, rispetto a cui cerca un rapporto mediato, fatto di cura, attenzione, misura, contemplazione; anche abbandono, ma nessuna sfrenatezza.

Consideriamo anche la condizione di isolamento in cui la costruzione è data, lontana da altre costruzioni, separata da quegli elementi accessori che in genere ritroviamo connessi alla villa-fattoria. Vi si arriva in un percorso di ascesa, vedendola irradiare la sua bellezza, connotare del suo senso il paesaggio intorno. Essendovi finalmente dentro, si entra in rapporto con l'atmosfera che i suoi spazi diffondono. Le quattro entrate, le sue architetture interne, lo spazio centrale circolare, la cupola, i pronai, tutto genera un'atmosfera particolare, che è stata preparata nel percorso di ascesa, e ora, una volta arrivati, espandendosi, colpisce il visitatore.

La possibilità di una vista particolare sull'intorno si ottiene per gradi, è perfettamente preparata, in rapporto con la natura circostante. Il sacro non è una dimensione che si dà per precetti, in architetture rigide. È qualcosa di dinamico, in cui non è esclusa la natura, né risulta escluso lo sguardo umano. È un equilibrio, una misura: vigono gerarchie, ma non assolute, e sempre è necessario un percorso.



regia: Carmine Gallone; **soggetto e sceneggiatura:** Leo Benvenuti, Aldo Bizzarri, Carmine Gallone, Glauco Pellegrini; **musica:** Giacomo Puccini; **fotografia:** Claude Renoir; **suono:** Ugo Rinaldi, Ovidio Del Grande; **montaggio:** Rolando Benedetti; **scenografia:** Gastone Medin; **produzione:** Luigi Rovere; Rizzoli Film; **origine:** Italia, 1952; **durata:** 119' colore

Interpreti: attori: Gabriele Ferzetti, Marta Toren, Nadia Gray, Paolo Stoppa, Miriam Bru; **cantanti:** Gino Sinimberghi, Nelly Corradi, Dino Lo Patto, Dea Koronoff, Antonietta Stella, Rosanna Carteri, Gino Penno, Giulio Neri; la voce di Des Grieux in "Manon", di Rodolfo in "Bohème", di Pinkerton in "Butterfly" è di Beniamino Gigli; **coordinatore della musica:** Carlo Rustichelli; **direzione musicale:** Fernando Previtali e Francesco Molinari-Pradelli.

Sinossi

Siamo a Milano, 1884. Puccini è un giovane squattrinato, ma di belle speranze. I suoi sogni di gloria artistica si infrangono di fronte all'insuccesso che la sua prima opera ottiene a un importante concorso. È deluso, vorrebbe tornare a Lucca, da dove è partito. Lo incoraggia una sua amica, soprano, che è innamorata di lui; anche se non è ricambiata: egli è troppo preso dal suo lavoro; e poi ha lasciato a Lucca una ragazza di cui è innamorato. Anche gli altri amici, un gruppo di artisti che ruota attorno a Puccini, non si danno per vinti. Organizzano di andare a un importante salotto milanese, dove potranno trovare forse qualche aiuto, qualche appoggio.

Puccini va a questa serata, senza troppo sperare. Si scontra con uno degli ospiti, che lo punge sul vivo riferendosi alla sua sconfitta. Allora va al pianoforte e suona parte della sua opera. Ne ottiene un grande successo. Addirittura Arrigo Boito promuove una sottoscrizione per rappresentare l'opera rifiutata al concorso.

Le Villi otterrà così il successo meritato. L'amica soprano è stata messa da parte; non ha partecipato all'opera, e Puccini l'ha trascurata. Se ne va sconsolata.

Puccini torna a Lucca, festeggiato da tutti. Apprende che la ragazza che egli ama, Elvira, è stata promessa a un altro, a un nobile.

Recatosi nei pressi della casa dell'amata, riesce a vederla, a parlarle. Infine la convince a fuggire insieme.

Andranno a vivere a Milano, senza sposarsi. Qui Puccini, sull'onda del precedente successo, è riuscito a far rappresentare la seconda opera, l'*Edgar*. Che è però un insuccesso. A seguito di ciò il consiglio di amministrazione della casa editrice Ricordi toglie il suo appoggio, anche economico, al compositore.

Senza lo stipendio di Ricordi, la coppia è costretta ad andare a vivere in una soffitta. La donna adorna e rassetta come meglio può la nuova casa. Ma Puccini non apprezza quest'impegno; la tratta bruscamente perché ha restituito il pianoforte non potendosi permettere il noleggino. È a questo punto che la donna rivela a Puccini di essere incinta. Puccini si intenerisce alla notizia. Decide di recarsi presso

l'editore Ricordi. Protesta con lui perché non ha mai voluto riceverlo nel frattempo. Afferma che se l'ultima opera è andata male è perché è stato costretto a musicare un libretto che non sentiva. Ha ora in mano una grande storia d'amore, che saprebbe animare tutte le sue corde; è il romanzo *Manon* di Prévost. Ricordi e i suoi collaboratori, i librettisti Illica e Giacosa, non sono entusiasti della proposta. Un'opera su *Manon* c'è già, fatta da Massenet, bellissima, e non vedono perché scriverne un'altra a così breve distanza di tempo. Puccini insiste, rivela come viva in una soffitta e sia imminente l'arrivo di un figlio: ha bisogno di lavorare; se ne va senza avere ottenuto nulla di concreto, solo vaghe promesse. È nato da poco il bimbo, e madre e figlio sono ancora in ospedale, quando Puccini riceve la visita di Ricordi, che si è convinto di dare credito alla sua richiesta di scrivere un'opera sul soggetto di *Manon*. Puccini si mette subito al lavoro. Dimenticherà addirittura di avere moglie e bimbo in ospedale. La moglie fa ritorno da sola a casa, sconfortata. Suona il campanello, bussa alla porta, ma egli non sente, preso dalla sua composizione. Infine aprirà; la moglie non può perdonargli di aver dimenticato addirittura il figlio.

Finita l'opera, si è pronti per rappresentarla. Ricordi vuol fare a Puccini la sorpresa di una nuova voce per la sua opera. Ma la sorpresa non è tale per il compositore, che riconosce subito nel soprano la sua amica degli anni giovanili a Milano. Ha avuto un certo successo all'estero e ora torna in Italia. Anche come persona è cresciuta, non è più la giovane ingenua di una volta.

Manon viene portata in teatro. Vi assiste anche Elvira. È un successo. Il pubblico mondano del teatro vorrebbe conoscere il nuovo autore, di cui si sa poco, se non che è un donnaiolo e che vive con una donna che tiene piuttosto celata a tutti, perché non è regolarmente sposato. Elvira ascolta casualmente questi pettegolezzi e ne soffre enormemente.

Ai camerini assiste, non vista, alla scena di un bacio di Giacomo con la cantante. Giacomo congederà sbrigativamente Elvira, per raggiungere un gruppo di ammiratori.

Puccini ha potuto coronare il sogno di una casa sul lago, a Torre del Lago. Qui sono anche i suoi vecchi amici, appassionati di caccia come lui. Trascura la moglie, passando le serate con gli amici e con la sua amante cantante. La moglie sa, si rifugia in un dignitoso distacco. Puccini, d'altra parte, non sa separarsi dalla moglie, che è per lui un rifugio essenziale.

È il momento di *Bohème*. Questa volta Elvira non è venuta ad assistere all'opera. Dopo il primo atto, tutto sembra stia andando per il meglio. Ma nel camerino i due amanti, la cantante e Puccini, litigano. Lei non sopporta più una relazione semiclandestina. Deve decidersi, o lei o la moglie; che peraltro ella giudica una provincialotta. Puccini è posto alle strette. Gli apprezzamenti dell'amante sulla moglie non gli sono piaciuti. Elvira nel frattempo è venuta a teatro. Puccini se ne avvede. La raggiunge al palco dove si trova. L'incontro è cordiale, piacevole, parlano del figlio. Come sempre, ammiratori lo reclamano, dopo l'opera, che è stata un trionfo, per trascorrere la serata con il musicista. Questa volta Puccini porterà con sé Elvira, annunciandola come sua moglie. Posto di fronte ad una scelta decisa, egli ha scelto il focolare domestico.

Passano gli anni. La sua carriera è una sequenza ininterrotta di successi. La moglie lo attende, paziente. Alleva il figlio, che cresce bene, studioso. È per lei una vita fatta di solitudine e attesa. Che la logora, mentre il tempo passa e la ingrigisce. Alla fine è disfatta. Non può più continuare. Il figlio ha raggiunto l'età per poter andare studiare in un importante collegio. Ora Elvira può pensare di più a se stessa; lascerà quella casa, che per lei è stata anche una prigione, e si separerà dal marito.

Puccini, di ritorno da un viaggio, apprende la decisione della moglie da una lettera. Anche il figlio, che va a trovare nel collegio dove si trova, è abbastanza freddo con lui, e approva la decisione della madre.

Puccini decide di lasciare Milano, di andare a Torre del Lago, e qui restare, senza più comporre. Senza la moglie, sente di non avere più forza e voglia di lavorare. Con Ricordi e i librettisti si stava lavorando a *Madama Butterfly*,

ma bisognerà interrompere. Nel viaggio verso Torre del Lago ha un incidente d'auto. In assenza della moglie, è una fanciulla del luogo a prendersi cura di lui. È molto servizievole con il maestro, che, anche grazie a questa presenza amorevole, riprende a scrivere. La ragazza è innamorata di lui. Con una scusa ottiene di restare anche la notte nella casa di Puccini

Ma il padre della ragazza non può ammettere quel *ménage*. Chiede a Puccini che la rimandi a casa dopo il servizio. Puccini in questo caso è in buona fede. È stata la ragazza a ottenere, tramite bugie, il suo consenso a rimanere anche la notte. Per evitare ogni problema, e anche perché egli stesso inizia a sentirsi attratto dalla giovane, la manda via. Lei si suiciderà per questo, facendosi annegare nel lago. Puccini è distrutto, sente che la sua vita è disastrosa. Non ha saputo prendersi cura della sua famiglia, ed è stato causa di questa disgrazia.

Madama Butterfly, la nuova opera, scritta in questo periodo, andrà male. Egli vive l'insuccesso come una giusta punizione. Rientrato in casa, trova, inaspettatamente, la moglie ad attenderlo: ha assistito all'opera, che ha trovato bellissima. Gli dichiara il suo costante amore. Si abbracciano. Puccini può tornare a vivere.

Passati molti anni, Puccini è con un gruppo di amici a festeggiare un'ennesima produzione della sua *Butterfly*, trasmessa per radio. L'opera, dopo il primo tonfo, è diventata un successo internazionale. Si brinda, ma la moglie è triste. A parte, dice al figlio che il padre è malato di un male incurabile. Non dovrà sapere, deve restare sereno sino alla fine.

Frattanto Puccini lavora a *Turandot*. Chiede ai librettisti di lavorare alacremente. Egli sa, sente che il tempo che gli resta a disposizione è poco. Lavora egli stesso duramente, nonostante il male avanzi e lo prostri. Una notte, quando manca poco alla conclusione dell'opera, muore.

Turandot andrà in scena, interrompendosi là dove l'autore poté scrivere l'ultima nota. Il pubblico e gli artisti, a quel punto, s'alzano in piedi, in religioso silenzio, a ricordare il grande artista.

La composizione formale

A

(Prologo)

A (Le Villi). Titoli di testa e didascalia: "Milano 1884". Puccini, disilluso per la sua carriera di compositore, vorrebbe abbandonare il campo, lasciare Milano. Una giovane amica, soprano, lo consola e lo incita a non demordere. Tenta l'ultima carta presso un influente salotto. Qui suona una sua opera al pianoforte. Boito, noto compositore, apre una sottoscrizione perché l'opera, *Le Villi*, venga rappresentata. L'opera sarà un successo. L'amica, trascurata da lui, andrà via da Milano e scomparirà momentaneamente dalla sua vita. Ritorno a Lucca. Tutti festeggiano Puccini. Apprende dal rivale in amore, che la donna per cui entrambi spasimano, Elvira, andrà sposa ad un nobile. Puccini convince la giovane a fuggire insieme.

B

(Ardori giovanili e tensioni)

A (Edgar). Vivono a Milano. Qui la seconda opera di Puccini, *Edgar*, va male. Primi scontri familiari: secondo Puccini, lei vorrebbe un marito in pantofole, senza l'ambizione di essere un artista, un compositore. Intanto è in arrivo un figlio. Puccini propone a Ricordi un'opera su un nuovo soggetto, *Manon*. L'arrivo del figlio sembra poter rafforzare il legame di Puccini con la sua compagna.

B (Manon). Ricordi accetta la proposta di un'opera su *Manon*. Puccini si mette subito al lavoro. La musica lo assorbe tutto: non c'è spazio per la famiglia, per la sua donna, per il figlio appena nato. Incontra la cantante che impersonerà Manon. È l'amica degli anni da studente a Milano, diventata una cantante famosa. *Manon* in teatro è un grande successo. Finita l'opera, Elvira scopre Giacomo e la cantante amanti.

C

(Ritorno all'ordine familiare e crisi coniugale)

A (Bohème). Puccini ha ormai raggiunto il successo. Conduce una vita abbastanza libera, a divertirsi con gli amici, a incontrarsi con l'amante; la moglie a casa ad attenderlo. Viene portata in scena la nuova opera di Puccini, *Bohème*. Si nota l'assenza di Elvira al palco riservato. L'amante approfitta di quell'assenza per affondare un suo colpo: scelga Puccini tra loro due; è stanca di quella situazione non chiara e definita. Frattanto Elvira compare. Puccini non può distaccarsene. La rivaluta: la sente così dolce e paziente, nell'attesa cui egli l'ha costretta; diversa dall'amante, dura, aggressiva. Posto di fronte a una scelta, deciderà per lei.

B (tra Bohème e Butterfly). Si sono sposati ufficialmente. Puccini viaggia per il mondo, a seguire le sue opere. Passa il tempo. In fondo non è cambiato nulla: la moglie lo attende, lui è tutto proiettato verso la sua carriera. Lei invecchia in attesa di un marito sempre lontano, impegnata, da sola, ad allevare il figlio. Decide di lasciarlo.

D

(Transizione dolorosa)

A (verso Butterfly). Puccini, distrutto, vorrebbe abbandonare la composizione, e il lavoro su *Butterfly*, già iniziato. Si rifugia a Torre del Lago; un incidente d'auto lo costringe a letto; è assistito con cura da una ragazza del luogo. Che si invaghisce di lui. Anch'egli se ne sente attratto. Torna a nascere anche la vena compositiva. Lo trattiene la differenza d'età, e quella situazione di crisi in cui si ritrova, solo, abbandonato dalla moglie. Il padre della ragazza lo richiama, con molte cautele, ai suoi doveri. Egli decide, allora, di troncargli sul nascere ogni velleità amorosa. La ragazza ne sarà così delusa che si darà il suicidio nel lago.

B (Butterfly). In teatro, *Butterfly* è un insuccesso totale. Puccini ritiene di meritare quanto gli sta accadendo. Ha procurato solo dolore intorno a sé. Ma di ritorno a casa, trova la moglie che lo attende, intenzionata a tornare con

lui, in quel frangente così doloroso, incapace ella stessa di stare lontano dal suo uomo.

E

(Maturità e fine)

A (Turandot). Con amici e familiari a tavola. Si ascolta *Butterfly* per radio. L'opera è da anni un grande successo internazionale, dopo l'infelice prima uscita. Egli sente di aver realizzato qualcosa, e poi intorno a sé ha le persone che lo amano, a cui è sommamente legato. Ma Puccini è anche gravemente malato. Lui sa, anche se la moglie vorrebbe tenergli nascosta la verità. Lavora alla sua ultima opera, contro il tempo, cercando d'essere più rapido della morte. *Turandot* non sarà terminata. La morte lo raggiunge prima. In teatro verrà realizzata inconclusa, il pubblico e gli artisti in silenzio, di fronte al vuoto lasciato dal maestro.

Lo stile

Carminè Gallone è un regista di grande mestiere, che conosce ampiamente le tecniche cinematografiche, le quali da lui sono adoperate con il fine di realizzare una narrazione sempre fluida, ordinata e funzionale. Entro questa narrazione troviamo una temporalità basata sui valori dell'intreccio, dell'azione conseguente, quindi orientata a raccontare una storia, una vicenda, a definire una trama, ma anche oasi di intenso o tenero lirismo, dove si realizza quasi una sospensione del tempo, un vibrare con le cose intorno, fuori da un ordine perfettamente lineare.

In questo senso, il tema dell'opera lirica, che è ricorrente nella sua produzione, risulta perfettamente corrispondente rispetto a un linguaggio, come il suo, che appare strutturarsi secondo le cadenze che sono proprie del melodramma, con un intreccio che agisce soprattutto a conseguire stati di tensione via via sempre più forti, e poi si dirige

verso un defluire della carica emotiva, sino a una soluzione finale, che non sempre è lieta e serena.

L'intreccio, nell'opera lirica, non muove inesorabile verso le sue tappe, ma apre delle anse, dei luoghi dove lascia il campo alle reazioni emotive dei personaggi, che hanno modo così di espandersi ampiamente. Questo può avvenire nelle arie, luoghi protetti rispetto ad ogni attraversamento da parte dell'azione, della temporalità funzionale, dove il canto si consegna a un lirismo pieno, assoluto, e chiama lo spettatore a un totale abbandono.

A contribuire a rendere teso l'intreccio intervengono alcuni temi sensibili, come quello dell'amore, spesso contrastato o conteso, della malattia, dell'eroica rinuncia, della morte, approdo finale, tragico e amaro, della vicenda. Romanticamente la morte interviene a negare una risoluzione lieta e stabile, a esaltare magari il valore della rinuncia, toccando così il senso della redenzione, oppure si configura come apertura sull'inconcluso, sull'indefinito, domanda e rovello per chi rimane. Questi temi sensibili inarcano l'intreccio, lo tendono, lo irrorano di umori e di ansie emotive; nello stesso tempo sono la ragione prima di una necessità di dare spazio all'espansione emotiva, di deviare la linea del racconto in momentanee curve, di dare aria al racconto, di espanderlo in bolle emotive.

Gallone sembra aver compreso perfettamente la lezione che proviene dal mondo dell'opera lirica, e la innesta sul suo linguaggio. Il fatto, poi, che maneggi storie che hanno a che fare con l'opera lirica è un dato, per certo senso, esterno e occasionale, tuttavia promuove un ulteriore stadio del racconto, per cui l'opera lirica è nello stesso tempo contenuto dell'opera e modo di linguaggio, fattore di stile. In *Puccini* troviamo tutti gli ingredienti dell'opera lirica. Innanzitutto il tema dell'amore contrastato, quello tra il protagonista e la sua donna di sempre, Elvira. La relazione è contrastata all'inizio, in quanto la famiglia di lei ha già organizzato il suo destino, che non è quello di andare in sposa a Puccini. I due devono fuggire. La serenità della coppia è, tuttavia, minata da ragioni più intime, non da fattori esterni. Si tratta della personalità di Puccini, che non

riesce a mostrarsi in una condizione stabile; vede la sua compagna come rifugio, nello stesso tempo non intende risolversi interamente nella vita coniugale, che sente come vampira rispetto alla sua tensione verso l'arte. Egli predilige le situazioni non perfettamente stabili, più aperte e inconcluse, come lo stare, nello stesso tempo, con la moglie e con l'amante, senza decidersi per l'una o per l'altra. Qui Gallone intuisce e realizza una condizione essenziale della figura di Puccini, e dà, attraverso il personaggio, quasi una lettura della sua musica. La caratteristica principale del personaggio disegnato da Gallone è di non mostrare mai gesti recisi, di puntare verso situazioni sospese; non eroicamente improntate, piuttosto ripiegate, invece, e retrattili. Nel film tutto questo è espresso molto bene; sino a mostrarci un Puccini quasi infantile, nella sua ricerca di un alleggerimento del tempo quotidiano, e nella sua considerazione della donna moglie, quale rifugio e culla contro i rumori, le paure e i turbamenti del mondo esterno.

Accanto al tema dell'amore contrastato troviamo quello dell'eroica e dignitosa rinuncia, incarnato da Elvira, che attende un marito che le sfugge sempre, e si dedica totalmente a questa funzione di attesa e ad allevare il figlio. Ha un momento di ribellione, ma poi ritorna al suo domicilio, di figura materna e accogliente.

Oltre a questo, troviamo il tema della donna fatale: l'amante, la cantante, che potrebbe essere fattore di perdizione, ma è infine vinta dalla costanza e dalla determinazione della legittima.

C'è poi il tema della morte, che interviene quale sigillo di una vicenda che ha trovato alcune occasioni di pace e serenità, e tuttavia è rimasta attraversata sempre da un'ombra, da un'inquietudine, in uno stato come di non risoluzione. Quando arriva, si mette di traverso al compimento dell'opera: lascia aperti e inconclusi tutti i discorsi; a chi rimane, il dolore, espresso in una smorfia, e il silenzio.

La narrazione di Gallone usa tutti gli strumenti classici del montaggio ordinato, dotato di una certa stroficità, segnalato dalle cadenze delle dissolvenze, sempre presenti. Anche

le ellissi temporali sono realizzate attraverso strumenti classici, come nella parte B interna a **C**, dove il passare del tempo è segnalato dall'assieparsi delle cartoline inviate dal compositore alla famiglia, da tutto il mondo, così come dei giocattoli e dei ricordi per il figlio; dal mutare dei quaderni del figlio, da quaderni di scuola elementare a quaderni di ginnasio e di liceo; mentre la figura di lei, sempre più stanca, appare invecchiata, soprattutto per l'ingrigirsi dei capelli.

Per quanto riguarda l'arco narrativo, questo può essere visto attraverso due punti di osservazione. Uno è quello della tensione dell'intreccio, che si organizza in varie parti. Un prologo, **A**, dispone sul campo importanti elementi tematici; una seconda parte, **B**, incomincia a annodare i fili, a creare connessioni, e a generare linee di tensione narrativa; una terza parte, **C**, trova subito un culmine, in continuità con la precedente, e defluisce verso uno stato che potrebbe essere anche di serenità, di un ordine trovato: si mostra invece di una tranquillità mortale, soluzione di ristagno e solitudine che invoca un gesto di rottura; tale rottura procura l'aprirsi della quarta parte, **D**, ove troviamo il nostro personaggio in uno stato di crisi, incapace di muoversi autonomamente verso l'aperto, destinato a prendere strade che non portano da nessuna parte, vicoli bui o ciechi, sino all'ennesima tragedia; da cui è salvato per un intervento esterno, un insperato ritorno; una quinta parte, in funzione di epilogo, **E**, in cui la placida maturità, cui il personaggio sembra poter attingere, incontra una negazione nella malattia e nella morte.

Altro punto di osservazione può essere quello delle opere, che vengono seguite in maniera abbastanza ordinata, con perfetta continuità dapprima, realizzando vaste sintesi temporali verso la fine del film. Così, la narrazione si scandisce anche secondo le cadenze di tali opere, a partire da *Le Villi*, attraverso *Edgar*, *Manon* e *Bohème*, infine con *Butterfly* e *Turandot*. Questa duplice articolazione della struttura, lungo un decorso temporale che corrisponde alla cronologia dell'opera di Puccini, e di una storia che si configuri secondo i canoni del *melò*, sembra recare una sua

forza di tenuta. Per cui il film è nello stesso tempo capace di coinvolgere, e mostra alcune intenzioni didascaliche, laddove dà conto dell'evoluzione dell'opera di Puccini. Quello di Gallone, tuttavia, è un didascalismo che non appare mai pesante. Anche il sentimentalismo, in lui, non è dozzinale. Didascalismo e sentimentalismo sono sempre riscattati da un uso sapiente del linguaggio cinematografico, che tende verso soluzioni che si mostrano anche assai poetiche e raffinate nella resa. Si guardi, ad esempio, alla scena del funerale sul lago (in A di **D**). Qui Gallone (con l'aiuto della fotografia di Claude Renoir) realizza un capolavoro, dando l'idea di una situazione drammatica, ma anche sospesa, in un'atmosfera quasi irrealista, dove tutto, ambiente e personaggi, sembrano vibrare in uno stato di stupefazione dilagante; ma non abbandonato, mosso da un'inquietudine tutta interna. L'immagine ci rende il senso di uno stare immoto, lacustre, con sottesi turbamenti, un fondo scuro. Queste sono le atmosfere predilette da Gallone; quindi, non il gioco semplicemente narrativo, il produrre facili emozioni; ma il senso di un certo timbrismo, quasi impressionistico, che ben si realizza in parentesi e brevi quadri narrativi.

I personaggi: Puccini e le figure femminili

La figura di Puccini, nel film di Gallone, appare definita soprattutto in rapporto alle donne che egli ha conosciuto e amato. In parallelo si svolge il filo dello sviluppo della sua produzione operistica; la quale trova un suo centro tematico, molto importante, proprio in una serie di figure femminili e nel rapporto che esse instaurano con i protagonisti maschili; rapporto sempre complesso, dove l'amore appare contrastato, difficilmente votato a soluzione, sicché l'idillio appare sempre rinviato, e presto trova un suo esito tragico.

È molto intelligente questa impostazione del regista, il quale ha certo sottolineato questi aspetti della figura di Puccini per venire incontro alle attese del pubblico, rivolte soprattutto agli apprezzati ingredienti del *melò*, ma nello

stesso tempo ha svolto un tema centrale nell'opera di Puccini, quello del rapporto mai risolto di maschile e femminile, per il quale possiamo ipotizzare anche delle sottili risposdenze con istanze psicologiche e biografiche del musicista.

In Gallone appare molto chiaro il progetto di porre in parallelo biografia e opera, creando un rapporto di rispecchiamento tra l'evoluzione che incontra l'esperienza umana del compositore con l'evoluzione della sua produzione artistica. È una forzatura solo entro certi limiti, e soprattutto riesce funzionale a una formulazione del film secondo una costruzione molto geometrica. Da questo punto di vista il film appare di trasparente lettura, dotato di una sua forza di coesione formale, di un respiro architettonico ampio e ben condotto.

La figura di Puccini si delinea in rapporto a tre modelli di femminilità. C'è innanzitutto la donna con cui egli vive, senza che siano sposati dapprima, poi in regime di matrimonio, Elvira. Ella può essere in parte assegnata a un tipo di femminilità che affascina in quanto docile: dona e richiede stabilità, ed è tutta dedicata al focolare domestico. Al confronto con questo tipo di femminilità, l'uomo trova sicurezza, la possibilità di un conforto. Soprattutto in questi termini si definisce il rapporto di Puccini con Elvira, la donna che ha amato sin da giovanissimo, con cui poi è fuggito a Milano. La quale, tuttavia, mostra di possedere lati che quel modello di femminilità non contempla. Non è semplicemente passiva, infatti, se lo ha seguito sino a Milano, contro il parere della famiglia e nonostante tutte le incognite che una vita con un artista di molte promesse, ma senza un lavoro fisso, le riservava.

Tuttavia Puccini, mostrando in questo caso certa maschia ruvidezza, una personalità egocentrica e giovanilistica propensione al divertimento amoroso, la inquadra in questi termini, e trova validi argomenti per temporaneamente allontanarsene. Gli saranno presto insopportabili i vincoli, certa gravità della vita di coppia, specie se paragonata agli anni trascorsi da *single* nella grande città, anni ebbri di scoperte e di emozioni. La sua arte - ritiene - deve alimen-

tarsi soprattutto a questo tipo di fonte, sorgiva, originaria. Non può certo trovare spinta nella placida, noiosa vita coniugale. L'arrivo del figlio gli prospetta l'assunzione di altre responsabilità. Ma scrivere, comporre, essere creativi significa sospendere il senso della responsabilità, porsi in una condizione di apertura, di fluidità.

D'altra parte egli non può fare a meno di Elvira, proprio in quanto rappresenta il porto dove può sempre ritirarsi, quando i marosi della vita da conquistare si fanno insopportabili. Dopo ogni scappatella, dopo le sortite giocose e goliardiche con gli amici, nei frangenti in cui il lavoro l'opprime, è alla moglie che fa ritorno: tra le braccia di questa donna materna, sempre pronta ad accoglierlo, nonostante tutto. La figura dell'amore coniugale trova declinazione, in Puccini, nella figura della donna-madre: non semplicemente la donna che gestisce il focolare domestico, qualcosa di più umorale, che investe regioni profonde della psiche: pronta alla rinuncia, ma nello stesso tempo morbida di promesse, ansa accogliente per l'uomo, il quale cerca nel rapporto amoroso una regressione a dimensione infantile, al sogno di un grembo materno che ingloba, incapsula, protegge.

Elvira non è pienamente risolta nel ruolo che Puccini intende assegnarle. Quando le responsabilità familiari, cui tuttavia vuole ottemperare, soprattutto rispetto al figlio, da allevare e crescere sino all'età adulta, si allenteranno, lascerà il marito. Questo gesto ci dimostra come ella non sia semplicemente la donna sposa, ma possieda in sé la possibilità di una voce autonoma. Il suo è un gesto che raggiunge Puccini con la gravità di una decisione estrema, che quasi esclude ogni possibilità di riconciliazione. Non è un gesto ricattatorio. Ella ha atteso che il figlio divenisse grande, che grande divenisse la musica di Puccini, oramai raggiunto da un successo assoluto, per dire basta. È un no chiaro, perentorio, che annichilisce lo stesso Puccini. La riconciliazione, quando verrà, muoverà da una decisione unilaterale della donna.

Elvira, quindi, ci appare come la donna della vita di Puccini; colei che meglio ha saputo comprenderlo, che in

certo senso è stata anche levatrice della sua musica. L'altro modello di femminilità, opposto a questo, è quello rappresentato dalla cantante, l'amante, per lunghi anni, di Puccini. Egli l'ha conosciuta giovanissima, quando entrambi vivevano a Milano, alla ricerca di fortuna attraverso la loro arte. È stata sempre innamorata di lui; ma ha presto conosciuto un lato del carattere di Puccini, il suo porre in primo piano sempre e comunque la musica, e in secondo ordine tutto il resto. Ne ha sofferto, sino ad allontanarsi da lui, sino a sparire dalla sua vita.

Puccini non se ne sentiva inizialmente attratto poiché vi avvertiva dei tratti di ingenuità, che non lo intrigavano. Diversamente sarà colpito più tardi, quando la rivede, chiamata dall'editore Ricordi a interpretare *Manon*. È cresciuta, come persona, e anche musicalmente; possiede tutte le qualità, ora, per affascinare Puccini. Diventano amanti. Ma ella non può rassegnarsi a una condizione di amante, cui pure la terrebbe relegata Puccini. Tenterà la carta di imporgli una scelta, quando le sembra che Elvira abbia deciso di abbandonare il campo, e quindi di consegnarle l'uomo conteso. Ma si sbaglia. Elvira ritorna; è una donna decisa, piena di forza. Puccini la conosce bene; sa che ella non è la donna chiusa e provincialotta, con la quale l'amante crede di avere a che fare. Certo, non possiede le accensioni passionali della amante, non ha consuetudine con l'arte; e tuttavia è sensibile, riesce ad accompagnarlo nelle sue scoperte, con discrezione, testimoniandogli un amore che sembra reggere a ogni urto. Egli è conscio della profondità del loro rapporto; dovendo scegliere, avvertito anche da un contrattempo, o un indugio, di Elvira (in *Bohème* il suo palco è per tutta una prima parte vuoto, poi vi compare), che gli suona presago di un abbandono che egli non vuole, non può permettersi, opta per Elvira, e la sposa. Da quel momento l'amante svanisce.

Il rapporto con la dimensione femminile è una costante nella vita e nell'opera di Puccini; elemento imprescindibile, che s'insinua nella sua vita, anche quando sembra che il protagonista voglia, almeno per un po', tenersene lontano. Così, quando la moglie l'ha lasciato, dopo molto tempo,

stanca di una vita dedita soltanto a lui, senza che abbia potuto costruire nulla di suo, di propriamente suo, egli si ritira dal mondo, nella sua villa sul lago. Sente che qualcosa si è rotto. Ma c'è come una segreta alchimia, per cui basta un nulla per animare ciò che lo circonda di vibrazioni erotiche: s'accende la scintilla creativa (per cui riprende a comporre *Butterfly*), e con essa s'anima un rapporto, intanto virtuale, ma carico di implicazioni emotive, con una giovane. È la donna che si prende cura di lui, in assenza della moglie; una giovane del luogo, poco più che una ragazza, piena di sogni semplici, che fatalmente investe la sua voglia di amore e di riscatto nella figura del grande artista. Egli rappresenta, ai suoi occhi, tutto ciò che può sognare una giovane di umili origini, e tesse nella sua mente il progetto di sostituire la moglie anche nel cuore dell'uomo. Il quale sente, avverte questo vibrare intorno a sé, e in qualche modo ne viene colpito. Solo l'esperienza di uomo ormai maturo lo trattiene dal gettarsi in questa nuova avventura, che per lui si mostra ricca dei frutti di un albero giovane, pieno di passione, di voglia di dare e di donarsi. Se ne trattiene, ma è come un differire quanto inesorabilmente mostra di dover accadere. Non fosse per il farsi presente del padre di lei, che lo richiama al senso di responsabilità, egli s'abbandonerebbe pienamente alla china intrapresa. Si ferma, invece; per una volta, a ciò richiamato probabilmente dalla giovane età della vittima designata: tenta una scelta virile, un gesto reciso.

Ma l'effetto che ne deriva non è quello atteso, perché evidentemente l'interruzione è avvenuta in assenza di coerenza, come una decisione esterna, mentre tutt'intorno i segnali erano altri, gli indizi diffusi parlavano di un amore da consumare, differito a lungo, ma da godere; tanto più dolce e sensuale, in quanto a lungo tenuto in una dimensione solo virtuale, di attesa.

Il suo comportamento gli si rivolge contro: quel conato di eroica rinuncia, che sembrava mostrarci un altro Puccini, non ripiegato in se stesso, ma verdianamente eretto di fronte alle cose, non semplicemente è una scelta poco credibile rispetto a lui, ma diventa qualcosa di negativo, che

gli si ribalta contro, e lo raggiunge nei termini di una brutale verità, quella del suicidio della donna, indubbiamente provocato anche per causa sua.

Quando per una volta ha scelto le atmosfere chiare, di una scelta puntuale, ha sbagliato. La sua personalità, che è come dire la sua musica, non ha a che fare con scelte recise, predilige stati sospesi, una certa passività. Questo appare nel film il modo di rapportarsi, da parte del protagonista, rispetto all'elemento femminile. La qual cosa ha una singolare rispondenza con la sua musica; così fragile, fatta di luce, di un dosaggio sottile di esperimenti; nessun gesto eclatante, tutto molto accurato nei particolari. La sua musica possiede una sua forza drammatica, la ricerca di una tenuta strutturale molto forte; nello stesso tempo è fatta di porcellana, di giochi floreali. È musica che vuole rinunciare ad una parola forte; s'inturgidisce, reca primaverili sbocchi, ma presto torna in quella mobilità lacustre, che è il suo stato più tipico: di una fluidità sospesa, fatta di luce più che di movimento.





Approfondimenti

Il regista: Carmine Gallone e l'opera lirica

Quella di Carmine Gallone è una grande carriera di regista di film popolari, che è durata per un arco di trent'anni. Regista di successo negli anni '30, quando il regime fascista aveva prodotto, rispetto alle sue politiche culturali, una decisa svolta nazionalista e autarchica, ha continuato a lavorare anche nel dopoguerra, con un ritmo straordinariamente elevato, che lo ha portato ad essere regista di numerosissimi film. Durante il fascismo, la politica culturale era rivolta a mettere in evidenza tutti quegli aspetti della cultura nazionale che potevano alimentare la retorica di un'orgogliosa rivendicazione della tipicità e della particolarità dell'Italia. Tra questi elementi di italianità c'era il belcanto. L'Italia veniva mostrata come la patria dell'opera lirica, la culla del melodramma, rispetto a cui ha prodotto i più grandi compositori. L'italianità che si esprime nell'opera lirica è merce esportabile, su cui la propaganda può tessere il suo lavoro, volto a far primeggiare l'Italia nel panorama internazionale. Questo il disegno politico, rispetto a un uso della cultura quale fattore di propaganda del regime fascista e di Mussolini.

Le opere di Gallone, nel periodo fascista, rientrano dentro questo disegno, più o meno consapevolmente. Siamo agli esordi del sonoro, e Gallone si orienta soprattutto verso il genere del film musicale, che si riferisce al mondo dell'opera. La sua prima pellicola, in questo senso, è *Casta diva*, del 1935, che narra di Bellini e del successo ottenuto dall'artista con *Norma*. Vi sono tutti gli ingredienti del *melò*: l'artista, la donna amata, un amore contrastato, il successo conquistato a fatica dal compositore, e solo grazie a una romanza, *Casta diva*, dedicata all'amata e tardivamente collocata nel corpo dell'opera. Ma mai felicità può essere immune da ombre: la morte porterà via anzitempo l'amata. Gli ingredienti del genere melodrammatico, per cui vien fatto interagire il tasto dell'amore con quello del dolore e della sofferenza, sono intrecciati strettamente al racconto di alcuni episodi biografici del grande musicista. Si tratta di un film che corrisponde in tutto al progetto di politica culturale promosso dal fascismo. Ha a che fare con l'opera, prodotto culturale eminentemente italo. Racconta una storia secondo i canoni del *melò*, molto amato dal pubblico popolare. È realizzato da un regista di mestiere, in possesso di un grande bagaglio tecnico. Tutti questi aspetti consentono la definizione di un prodotto capace di inserirsi nei mercati internazionali, con una marca molto precisa di italianità. Non a caso il film ottenne la Coppa Mussolini per il miglior film italiano alla III Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel 1935.

Il successivo film di Gallone, sempre dedicato a una biografia d'artista, si rivolge alla vita di Giuseppe Verdi. Il film, *Giuseppe Verdi*, è del 1938. Al soggetto ha lavorato uno scrittore accademico d'Italia, Lucio D'Ambra. Segno anche questo di un investimento da parte delle istituzioni rispetto al film. Che assume, infatti, caratteristiche di un grande, vasto film, per mezzi e per durata. La biografia dell'artista è seguita in quasi tutto il suo arco, dagli inizi, quando lascia Busseto, ai primi esordi, al colpo tremendo della morte della prima moglie e dei due figli, alla crisi successiva, anche artistica, alla svolta, che corrisponde all'incontro con la cantante Strepponi, che diverrà sua nuova compagna, mentre la sua arte si afferma e ottiene un incontrastato successo. Non manca, nel film, una certa enfasi, rispetto a cui è possibile intuire la fonte delle sollecitazioni, nel tratteggiare la figura di un Verdi partecipe dei moti risorgimentali. Il film è scandito formalmente intorno alle tappe della produzione compositiva di Verdi. Rispetto a un florilegio di opere, molto dettagliato e composito, scelto da Tullio Serafin, si definiscono alcuni episodi biografici volti a dare il ritratto di Verdi. Anche questo film ebbe un premio a Venezia, voluto fortemente dal regime, la Coppa del Partito nazionale fascista, per il miglior film italiano, alla VI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, nel 1938.

Gallone tornerà al genere biografico, con un film del '40, dedicato a Mozart, *Melodie eterne*. Vi si impegnerà anche dopo la guerra, nel 1952, con *Puccini*, e nel 1954 con *Casa Ricordi*, film prodotto dall'omonima casa editrice in occasione dei centocinquanta anni dalla fondazione.

La produzione del dopoguerra vede il regista realizzare circa un film l'anno per un decennio. In accordo con una tendenza in atto, che coinvolge anche altri registi, come Mario Costa, Piero Ballerini, Cesare Barlacchi, si rivolge al genere della cineopera, vale a dire del film che riproduce integralmente o quasi un'opera lirica, cantata. In alcuni film viene realizzata un'articolazione di parti recitate e arie.

Nel 1946, subito dopo la guerra, Gallone realizza un *Rigoletto*, girato al Teatro dell'Opera di Roma. Il film è costruito tutto intorno all'opera di Verdi. L'intervento cinematografico è visibile in alcuni giochi di piani più o meno ravvicinati. Più robusto l'intervento del regista nel film dell'anno successivo, *La signora delle camelie*. Qui troviamo un prologo, voluto dal regista, in cui Verdi e Dumas si ritrovano davanti alla tomba della vera "signora delle camelie" nel cimitero di Montmartre. L'incontro è occasione per avviare il racconto della vita di quella donna, che Dumas ha conosciuto essendone stato l'amante: gli sono note le sue vicende, dall'infanzia povera e difficile, alla conquista di Parigi, alla fine dolorosa. Da qui

prende le mosse, quindi, *La Traviata* verdiana, che Gallone ci dà quasi per intero. Gli attori non sono cantanti. Così abbiamo cantanti che danno le voci e attori che prestano il fisico. Solo Gino Mattera, che è Alfredo, recita e canta.

Nel 1948 Gallone gira *La leggenda di Faust*, in cui mescola riporti musicali dal *Faust* di Charles Gounod, dal *Mefistofele* di Arrigo Boito e da *La dannazione di Faust* di Hector Berlioz. Probabilmente l'occasione del film viene dalla ricorrenza del bicentenario della nascita di Goethe. Nel 1949 è la volta di *La forza del destino* di Verdi. Qui Gallone realizza un film-opera con alcuni interventi tesi a rendere più essenziale il racconto e a ridurre la durata. Alcune scene, poste in corrispondenza del preludio, facilitano l'entrata in argomento. Nello stesso anno gira anche *Il trovatore*, sempre di Verdi, film-opera girato negli stabilimenti della Titanus, come il precedente.

Nel 1954, dopo che nel frattempo ha realizzato il film su Puccini, Gallone si dedica a un'opera pucciniana, *Madame Butterfly*. Il film è girato a Cinecittà. Notiamo un prologo danzato dalle ballerine giapponesi della scuola di ballo Takarazuka. Gallone, maestro del *melò*, rileva nella storia di *Butterfly* tutti gli aspetti che la rendono una grande, commovente storia d'amore. La materia è certo soggetta a cadute nella retorica, tuttavia Gallone mostra sempre la sua grande maestria, un mestiere che sa riscattare questi aspetti. C'è in lui come un volersi sottrarre a qualsiasi coinvolgimento d'autore nel trattare una materia così emotivamente connotata, come è quella del melodramma. Pone in essere il meccanismo del *melò*, e lo realizza con grande sapienza artigianale, perfetta conoscenza dei meccanismi e degli effetti. Del 1956 sarà *Tosca*, girata al Teatro dell'Opera di Roma e a Cinecittà. Nel film si dà un ampio uso delle nuove tecniche cinematografiche, come il cinemascope.

In un decennio, dal 1946 al 1956, Gallone ha realizzato un gran numero di film aventi a che fare con l'opera lirica: otto realizzazioni cinematografiche di opere liriche, con in mezzo un film biografico, dedicato a Puccini, e un film, anch'esso biografico, sulla dinastia degli editori Ricordi, il che porta a dieci il computo. Parziale tuttavia. Perché nel 1947 Gallone realizza anche *Addio Mimì*, ispirato alla *Bohème* di Puccini. È un film soprattutto recitato, con inserti di musiche pucciniane: opera in prosa, che appare come un rifacimento del lavoro di Puccini. Sempre al genere dell'opera in prosa appartiene *Cavalleria rusticana* del 1953. Qui usa le musiche di Mascagni come sottofondo, con l'inserzione di una sola aria; così segnalando di volersi riferire soprattutto all'originale verghiano. Non manca tuttavia di indulgere su toni da *melò*. La Sicilia di Gallone non è quella di Verga, realistica, forte, dura, primitiva, ma una Sicilia abbastan-

za oleografica, con l'introduzione di alcune belle cartoline di vita popolare.

Rimanendo al decennio che abbiamo tracciato come ambito da osservare, quindi, siamo a ben dodici lavori nell'arco di dieci anni. Computo parziale anche questo. Vi sono anche i film incentrati su cantanti celebri, attorno ai quali sceneggiatori e regista disegnano una storia, sempre melodrammatica, spunto per realizzare un film in cui il grande cantante lirico, il divo, canterà alcune arie d'opera e canzoni. Nel 1939 Gallone aveva già fatto un film del genere, *Marionette* (realizzando anche una versione tedesca: molti film del genere sono stati girati in due versioni, durante il regime, una italiana e una tedesca, fatto dovuto all'alleanza politica tessuta con la Germania e alla volontà di creare un mercato comune per certi prodotti). Il film era concentrato sulla presenza di Beniamino Gigli, che vi canta arie da varie opere e canzoni. Quando parla, invece, il cantante è doppiato. Dello stesso genere è *Avanti a lui tremava tutta Roma*, del 1946. Qui Gallone attualizza la vicenda che costituisce la trama della *Tosca* di Puccini. C'è l'occupazione nazista di Roma, e due cantanti, fidanzati, che partecipano alla Resistenza. Lui nasconde un paracadutista inglese, ma tiene celato il fatto alla fidanzata. La quale, di fronte ad alcuni indizi, pensa ad un'amante, e si mostra gelosissima. È a causa della gelosia che arriverà a portare un ufficiale nazista sino al nascondiglio. Scoprirà così la verità. L'amante è in pericolo. L'ufficiale tedesco porterà le SS sino al teatro dove i due cantanti lavorano, per arrestare il baritone. Ma questi, aiutato dagli operai del teatro, riuscirà a salvarsi. Nel film la Magnani è Tosca. Per tornare al nostro calcolo statistico siamo quindi a tredici film in dieci anni dal 1946 al 1956.

Gallone, nel dopoguerra, continua con la sua produzione di film melodrammatici, concentrandosi su vicende che sono ricavate dall'opera lirica. Si propone ancora una volta come regista funzionale alle richieste che gli provengono dal mondo della produzione. La cinematografia italiana nel dopoguerra punta anche al film-opera per trovare un suo spazio di specificità, e quindi una capacità di penetrazione del mercato nazionale e dei mercati esteri. Gallone coglie al volo questa esigenza e intensifica il suo lavoro in questa direzione. Si tratta di impegnarsi intorno a un genere che egli ha già ampiamente praticato nell'anteguerra, quando i film sull'opera costituivano merce di esportazione dell'italianità, con tutto l'apparato retorico che questo mito autarchico e fascista metteva in moto. Ora, Gallone diventa funzionale a un progetto che non si riferisce più a obiettivi politici, ma di natura produttiva ed economica. Tuttavia, il suo mestiere saldo, e fondato su una lunga pratica del genere, resta spendibile anche nella nuova situazione.



Approfondimenti **Considerazioni sulla filmografia italiana,** **legata all'opera lirica, nel dopoguerra**

La cinematografia italiana, nel dopoguerra, soffriva il dilagare di quella statunitense nel nostro paese. Dopo anni di autarchia, la cinematografia americana costituiva una grande curiosità. Era questa una cinematografia con una grande tradizione, composta da opere di grande mestiere, dotata della capacità di cogliere il gusto del pubblico più vasto e di trovare modi e luoghi di innesto nelle nazioni di esportazione. Era una cinematografia che nasceva già all'origine come internazionale. Inoltre, presentava modelli ritenuti vincenti, che costituivano un forte richiamo per il pubblico. È il combinato di tutto questo, di caratteri di quella cinematografia, di contingenze storiche e politiche e di modi di evoluzione della società, che consente il grande sviluppo della cinematografia statunitense in Europa.

La cinematografia italiana presentava anch'essa una sua importante e lusinghiera tradizione. Nel dopoguerra, di fronte alla presenza statunitense, capisce che, per non soccombere, deve ritagliarsi spazi suoi propri, dove quella presenza non riesca a competere. L'opera lirica rappresenta un prodotto propriamente italiano, su cui la mano statunitense non può avere agevolmente presa. Ecco, allora, che la produzione cinematografica italiana si impegna molto su questo genere.

Non accade una vera e propria svolta. Anche negli anni del regime il genere era stato praticato. In quel caso l'interesse per i film sull'opera era promosso da una politica culturale che mirava a promuovere tutto ciò che poteva rinforzare l'idea di una specificità nazionale. Da qui l'attenzione per l'opera, che poteva essere propagandata come una forma d'arte propriamente italiana. La filmografia sull'opera rientrava entro questo progetto, eminentemente politico, teso a compattare, all'interno, il consenso intorno ai valori nazionalistici propagandati dal regime, e a promuovere, all'estero, l'immagine di un'Italia orgogliosa delle sue tradizioni storiche, pronta a rivendicare un suo primato culturale.

È comunque un dato di fatto che, nel dopoguerra, la produzione di film che riguardano l'opera lirica cresce enormemente. La ragione politica non c'è più. Ciò che assicura la sopravvivenza, e anzi l'incremento produttivo del genere, è una strategia economica, volta a individuare nicchie di mercato.

Questo genere di film costituisce uno spazio di mercato in cui la produzione filmografica italiana può giocare ancora molte carte.

Il pubblico mostra interesse e passione per il genere. Accade un fatto singolare. Se i film sull'opera nelle sale di prima visione e in città non reggono per molto tempo e non fanno il pieno di pubblico, nelle sale di seconda visione, di periferia, delle piccole città di provincia, dei paesini, invece, spopolano. È qui, in questi luoghi e in questi ambiti sociali, che si realizza il grande successo commerciale dei film di questo genere. Che cosa significa questo? Che i film effettivamente rappresentano come un surrogato dell'opera al teatro. Per molte persone, per ovvie difficoltà della loro condizione, di isolamento rispetto ai grandi centri, oppure di limiti delle possibilità economiche, questo diventa uno dei modi per avvicinare il mondo dell'opera, con le sue arie e le sue melodie già ampiamente note, con le trame, proprie del melodramma, sempre improntate a grandi storie d'amore contrastate, che si concludono spesso con la morte dell'eroina. Tipici ingredienti del *feuilleton*, che sempre hanno attratto le masse popolari. Il pubblico del secolo precedente li ritrovava nel romanzo popolare e nell'opera. Col venire del cinema, li frequenta anche attraverso una produzione cinematografica che riprende, nel nuovo linguaggio, tutti i caratteri che nel secolo precedente erano stati del romanzo d'appendice e dell'opera. Sicché si può parlare di un transito di concezioni tra romanzo popolare ottocentesco, opera lirica e alcuni grandi e importanti filoni del cinema, con tutta una serie di ricostituzioni del *melò* al contatto con i vari linguaggi e le loro tipiche proprietà.

I numeri sono notevoli. Nel decennio dal 1946 al 1956 si producono ben diciotto film che costituiscono una ripresa, in termini cinematografici, di un'opera lirica, integrale o quasi, soprattutto cantata; senza contare, poi, i film che si ispirano variamente al mondo dell'opera, o quelli che tessono una trama, puramente d'occasione, intorno al protagonista, che è un grande cantante. I numeri suddetti ci dicono che furono prodotti, in un decennio, quasi due film, ogni anno, strettamente connessi con il repertorio lirico.

Poi ci sono film ispirati liberamente a trame dell'opera, soprattutto recitati, mentre la musica è posta a commento; vi può essere anche qualche rara parentesi di una romanza cantata. Nello stesso decennio



Approfondimenti Le opere di Puccini

- 1.a) *Le Willis*, leggenda drammatica in un atto e due quadri. Libretto di Ferdinando Fontana da Alphonse Karr. Prima esecuzione: Milano, Teatro Dal Verme, 31 maggio 1884.
- 1.b) *Le Villi*, opera-ballo in due atti. Prima esecuzione: Torino, Teatro Regio, 26 dicembre 1884. Seconda versione, ulteriormente perfezionata in corrispondenza di varie riprese.
- 2.a) *Edgar*, dramma lirico in quattro atti. Libretto di Ferdinando Fontana da Alfred De Musset. Prima esecuzione: Milano, Teatro alla Scala, 21 aprile 1889.
- 2.b) *Edgar*, dramma lirico in tre atti. Prima esecuzione: Ferrara, Teatro Comunale, 28 gennaio 1892. Seconda versione: prevede alcuni tagli, correzioni e aggiunte.
- 2.c) *Edgar*, dramma lirico in tre atti. Prima esecuzione: Buenos Aires, Teatro de la Opera, 8 luglio 1905. Terza versione.
- 3) *Manon Lescaut*, dramma lirico in quattro atti. Libretto anonimo, a cui collaborarono Ruggero Leoncavallo, Marco Praga, Domenico Oliva, Luigi Illica, Giuseppe Giacosa, Giacomo Puccini, Giulio Ricordi, da François-Antoine Prévost. Prima esecuzione: Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1893.
- 4) *La bohème*, scene liriche in quattro quadri. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica da Henri Murger. Prima rappresentazione: Torino, Teatro Regio, 1 febbraio 1896.
- 5) *Tosca*, melodramma in tre atti. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica da Victorien Sardou. Prima esecuzione: Roma, Teatro Costanzi, 14 gennaio 1900.
- 6.a) *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti. Libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica da David Belasco. Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 17 febbraio 1904.
- 6.b) *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti. Prima rappresentazione: Brescia, Teatro Grande, 28 maggio 1904. La seconda versione presenta una nuova divisione in due parti del secondo atto, alcuni tagli, aggiunte, e rifacimenti in alcune melodie.
- 6.c) *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti. Prima rappresentazione: Londra, Covent Garden, 10 luglio 1905. Questa versione prova ulteriori tagli.
- 6.d) *Madama Butterfly*, tragedia giapponese in due atti. Prima rappresentazione: Parigi, Opéra comique, 28 dicembre 1906. La quarta versione interviene con tagli nel primo atto, aggiunte nel secondo atto, e modifiche nel finale.
- 7) *La fanciulla del West*, opera in tre atti. Libretto di Guelfo Civinini e Carlo Zangarini da David Belasco. Prima rappresentazione: New York, Metropolitan Theatre, 10 dicembre 1910.
- 8.a) *La rondine*, commedia lirica in tre atti. Libretto di Giuseppe Adami da uno scenario di Alfred Maria Willner e Heinrich Reichert. Prima rappresentazione: Monte Carlo, Théâtre de l'Opéra, 27 marzo 1917.
- 8.b) *La rondine*, commedia lirica in tre atti. Prima esecuzione: Palermo, Teatro Massimo, 10 aprile 1920. Seconda versione, con alcune varianti nella trama e sostanziali modifiche musicali.
- 9) *Il tritico*. Prima esecuzione: New York, Metropolitan Theatre, 14 dicembre 1918. Contiene: *Il Tabarro*, opera in un atto. Libretto di Giovanni Adami con interventi di Ferdinando Martini e Dario Nicodemi da Didier Gold; *Suor Angelica*, opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano; *Gianni Schicchi*, opera in un atto. Libretto di Giovacchino Forzano dal Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV.
- 10) *Turandot*, dramma lirico in tre atti. Libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni da Carlo Gozzi. Prima esecuzione: Milano, Teatro alla Scala, 26 aprile 1926. L'opera è rimasta incompiuta: Puccini morì prima di poterla ultimare. Mancavano un duetto e la scena finale. L'opera fu ultimata, per le parti mancanti, da Franco Alfano.

ARIA

Aria - Film a episodi



regia: Nicolas Roeg, Charles Sturridge, Jean-Luc Godard, Julien Temple, Bruce Beresford, Robert Altman, Franc Roddam, Ken Russell, Derek Jarman, Bill Bryden; **musi-**
che: Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi, Jean-Baptiste Lully, Erich Korngold, Richard Wagner, Jean-Philippe Rameau, Gustave Charpentier, Ruggero Leoncavallo; **produ-**
zione: Don Boyd; Lightyear Entertainment, L.P., Virgin Vision; **origine:** Gran Bretagna, 1987; **durata:** 90' colore e b/n.

- 1° Episodio **UN BALLO IN MASCHERA. Regia e sceneggiatura:** Nicolas Roeg; **musiche:** "Un ballo in maschera" (estratti) di Giuseppe Verdi. **Interpreti: attori:** Theresa Russell; **voci cantanti:** Leontyne Price, Carlo Bergonzi, Robert Merrill, Shirley Verret; **direzione musicale:** Orchestra e Coro della RCA diretti da Erich Leinsdorf. (Colore).
- 2° Episodio **LA VIRGINE DEGLI ANGELI. Regia e sceneggiatura:** Charles Sturridge; **musiche:** "La Virgine degli Angeli" da "La forza del destino" di Giuseppe Verdi. **Interpreti: attori:** Nicolas Swain, Jack Kyle, Marianne McLoughlin; **voci cantanti:** Leontyne Price; **direzione musicale:** Orchestra e Coro della RCA diretti da Thomas Schippers. (b/n.).
- 3° Episodio **ARMIDE. Regia:** Jean-Luc Godard; **musiche:** "Armide" (estratti) di Jean-Baptiste Lully. **Interpreti: attori:** Marion Peterson, Valérie Allain; **voci cantanti:** Rachel Yakar, Zeger Vandersteene, Danièle Borst; **direzione musicale:** Ensemble Vocal et Instrumental de la Chappelle Royale, diretto da Philippe Herreweghe. (Colore).
- 4° Episodio **RIGOLETTO. Regia e sceneggiatura:** Julien Temple; **musiche:** "Rigoletto" (estratti) di Giuseppe Verdi. **Interpreti: attori:** Buck Henry, Beverly D'Angelo, Garry Kasper, Anita Morris; **voci cantanti:** Robert Merrill, Anna Moffo, Alfredo Kraus; **direzione musicale:** Orchestra della RCA diretta da George Solti. (Colore).
- 5° Episodio **DIE TOTE STADT. Regia e sceneggiatura:** Bruce Beresford; **Credits: musiche:** "Glück, das mir verblieb" da "Die Tote Stadt" di Erich Korngold. **Interpreti: attori:** Elisabeth Hurley, Peter Birch; **voci cantanti:** Karol Neblett, René Kollo; **direzione musicale:** Munich Radio Orchestra, diretta da Erich Leinsdorf. (Colore).
- 6° Episodio **LES BORÉADES. Regia e sceneggiatura:** Robert Altman; **musiche:** "Suite des vents", "Lieux désolés", "Jouisson, jouissons!", da "Les Boréades" di Jean-Philippe Rameau. **Interpreti: attori:** Julie Hagerty,

- Geneviève Page, Cris Campion; **voci cantanti:** Jennifer Smith, Anne-Marie Rode, Philip Langridge; **direzione musicale:** Monteverdi Choir and English Baroque Soloists, diretti da John Eliot Gardiner. (Colore).
- 7° Episodio **LIEBESTOD. Regia e sceneggiatura:** Franc Roddam; **musiche:** "Liebestod" ["Mild und leise"], da "Tristan und Isolde" di Richard Wagner. **Interpreti: attori:** Bridget Fonda, James Mathers; **voci cantanti:** Leontyne Price; **direzione musicale:** Philharmonia Orchestra diretta da Henry Lewis. (Colore).
- 8° Episodio **NESSUN DORMA. Regia e sceneggiatura:** Ken Russell; **musiche:** "Nessun dorma", da "Turandot" di Giacomo Puccini. **Interpreti: attori:** Lindsay Drew; **voci cantanti:** Jussi Bjoerling; **direzione musicale:** Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma, diretta da Erich Leinsdorf. (Colore).
- 9° Episodio **DEPUIS LE JOUR. Regia e sceneggiatura:** Derek Jarman; **musiche:** "Depuis le jour", da "Louise" di Gustave Charpentier. **Interpreti: attori:** Amy Johnson, Tilda Swinton, Spencer Leigh; **voci cantanti:** Leontyne Price; **direzione musicale:** Orchestra della RCA, diretta da Francesco Molinari-Pradelli. (Colore, con sequenze in b/n).
- 10° Episodio **I PAGLIACCI. Regia e sceneggiatura:** Bill Bryden; **musiche:** "Vesti la giubba", da "I Pagliacci" di Ruggero Leoncavallo. **Interpreti: attori:** John Hurt, Sophie Ward; **voci cantanti:** Enrico Caruso. (Colore).

Composizione formale e sinossi

Episodio 1: Roeg-Verdi

Le immagini leggono e interpretano alcuni estratti da *Un ballo in maschera* di Verdi. Su quella musica, traendo ispirazione anche dalla trama dell'opera, il video di Nicolas Roeg svolge la vicenda di re Zoeg d'Albania, in visita a Vienna, per ragioni di stato e per incontrare la donna che ama. Contro di lui alcuni cospiratori intendono compiere un attentato. L'occasione sarà una festa mascherata presso un teatro, dove il re si reca, per assistere allo

spettacolo e vedere la donna. Il re ha avuto, poco prima di uscire, il presentimento che alla festa possa accadere qualcosa di grave. Si è armato. All'uscita dal teatro viene fatto oggetto di diversi colpi di arma da fuoco. Un alto ufficiale è colpito, ma il re riesce a rispondere al fuoco e a colpire gli attentatori. Finiti gli spari può abbracciare la donna che ama, frattanto discesa anche lei in strada.

Episodio 2: Sturridge-Verdi

L'episodio girato da Charles Sturridge racconta lo squalore di una periferia metropolitana, povera e abbandonata, attraverso gli occhi di tre ragazzi che la abitano. Troviamo subito, all'uscita di una scuola, un'adolescente, un po' più cresciuta rispetto agli altri scolari. È seria e triste nella folla di ragazzi vocianti e urlanti. Presto si unirà a lei un bimbo e un'altra ragazza. Passeggiano nelle strade deserte della città. Rubano una macchina. Il regista incrocia a queste immagini quelle di una loro visita in chiesa, davanti all'altare della Madonna. Da una parte il loro sfidare la legge, interrompere così il vuoto cui sono costretti, fatto anche di miseria e di abbandono; dall'altra una domanda di ascolto e di pace, una preghiera rivolta alla Vergine degli angeli. (Ricordiamo che l'episodio interpreta per immagini l'aria "La Vergine degli angeli" da *La forza del destino* di Verdi). Un altro ambiente s'articola con questi; quello di una povera stanza in cui i ragazzi si ritrovano, davanti a un televisore. Il film ponte in relazione questi tre ambiti, del domicilio, dell'esterno in città, del riparo divino. Tutto precipita quando, dopo aver rubato la macchina, vengono inseguiti dalla polizia. Per sfuggire alla cattura andranno a sbattere a tutta velocità e la macchina si incendierà.

Episodio 3: Godard-Lully

Jean-Luc Godard ambienta il suo episodio in una palestra. Qui due ragazze delle pulizie tentano di attrarre l'attenzione di alcuni uomini, culturisti, che effettuano i loro allenamenti ai pesi. Gli uomini sono belli, hanno un corpo scultoreo. Le ragazze tentano di incrociare le loro atten-

zioni. Ma gli uomini non reagiscono in alcun modo. Continuano con i loro esercizi, impassibili. Metafora della difficoltà di rapporto tra i due sessi; soprattutto gli uomini appaiono rinchiusi dentro un loro impenetrabile narcisismo. L'ambientazione in una palestra trova anche rapporto con la musica di Jean-Baptiste Lully (Godard interpreta estratti da l'*Armida*), autore di opere con ampia presenza di balletti, di una musica quindi votata al gesto e al movimento del corpo.

Episodio 4: Temple-Verdi

Il *Rigoletto* di Verdi è occasione per Julien Temple per disegnare un gustoso episodio, attorno a una coppia in cerca di avventure. Marito e moglie, lui produttore cinematografico, lei ex attrice ora moglie a tempo pieno, cercano distrazione in un'avventura extraconiugale. Inventano ciascuno una scusa, l'uno di un viaggio di lavoro, l'altra d'essere malata e quindi di non poterlo seguire, per raggiungere, invece, i rispettivi amanti. Si tratta di amanti di una sera. Marito e moglie sceglieranno lo stesso albergo per portarvi gli amanti, un albergo di quelli propriamente dedicati per avventure piccanti di questo tipo; con stanze a tema e la possibilità anche di videoregistrare le proprie performance amorose. Per ciascuno dei due l'avventura non sarà per nulla esaltante; l'uno stralunato per abuso di ecstasy; l'altra con un amante che si addormenta sul più bello. Sono sempre sul punto di incrociarsi, ma questo non avviene. Alla fine, lasceranno l'albergo. Ma un incauto dipendente dell'albergo provocherà uno scambio delle videocassette, bottino della notte trasgressiva. Così, una volta a casa, ciascuno vedrà, davanti a un suo televisore, le imprese... dell'altro.

Episodio 5: Beresford-Korngold

Bruce Beresford incentra l'episodio intorno all'incontro tra i due protagonisti dell'opera *Die tote Stadt* di Erich Wolfgang Korngold. Se gli altri registi hanno scelto di correlarsi all'opera cui si sono dedicati, dandone una lettura per immagini, in alcuni casi svincolata da qualsiasi trama, o

ponendo la vicenda molto sullo sfondo, qui Beresford resta ancorato all'opera, per cui riprende i protagonisti mentre cantano. La vicenda ci mostra l'incontro d'amore dell'uomo con la donna. È utile sapere che il protagonista, Paul, è così innamorato della fidanzata morta, che la rivede in una ballerina, di cui si invaghisce. Alcune immagini dell'esterno disegnano una città che respira la morte, dove tutto sembra essere sul punto di degenerare, aggredito da muffe.

Episodio 6: Altman-Rameau

Robert Altman, per rappresentare cinematograficamente la musica di Jean-Philippe Rameau, ha scelto l'ambientazione di un teatro d'opera cui partecipano, come pubblico e spettatori, una volta tanto, dei folli. Era consuetudine consentire, nel '700, ai malati di mente di assistere a uno spettacolo operistico. Così Altman sceglie Rameau (estratti da *Les Boréades*), come sottofondo per una rappresentazione variopinta, rumorosa, ondivaga e fluttuante, della dispersione di sé.

Episodio 7: Roddam-Wagner

Due giovani arrivano, dal deserto, a Las Vegas, in macchina, quando inizia a fare buio. Alla sera la città si illumina di mille luci, si anima di vita notturna, contiene una miriade di vite, storie, esperienze, traffici, illusioni. La attraversano curiosi, osservandola e beandosi di quel paese dei balocchi. La loro meta è un albergo, dove iniziano a fare l'amore. Ma l'apoteosi dell'amplesso, dell'amore corrisponderà per loro al suicidio, scelto da entrambi. Amore e morte, nella rappresentazione di Franc Roddam, come nel *Tristano e Isotta* di Richard Wagner, in particolare nell'aria finale, qui a motivo del video. Una città deserta, all'alba, silente, dopo la notte ingorda di luci e rumori, fa da sipario alla morte degli amanti. E un'auto si allontana nel deserto, a circolare ripresa dell'inizio della sequenza.



Episodio 8: Russell-Puccini

Per un incidente d'auto una donna lotta tra la vita e la morte. In questo stato, su questa soglia si consegna a un

flusso di coscienza, a uno stato onirico, a un incubo. Una popolazione d'un altro tempo, antico o del futuro, decora il suo corpo con gioielli, vetri, cristalli. Il corpo si riempie di queste applicazioni, diviene un esperimento decorativo. Sembra votato come a un rito sacrificale, che reclama anche il marchio del fuoco, della carne che brucia. La stessa donna ci appare sul luogo dell'incidente, quando le si stanno prestando i primi soccorsi, ferita, il corpo tumefatto. Viene trasportata in ospedale, e fatta entrare in sala operatoria. Qui i ferri che intervengono sul corpo, ne fanno oggetto da ricostruire, richiamano il sogno del corpo adornato, della vittima preparata alla festa, e del sacrificio. Il cuore sembra cedere. Viene salvata per l'estremo intervento dei medici. Si riprende; un sorriso suggella il ritorno in sé: il ritorno alla vita, al di qua di quella soglia cui è stata pericolosamente sospesa. Il rapporto con Puccini, con *Turandot* (la sequenza si basa sull'aria "Nessun dorma" dalla *Turandot* di Puccini), questa donna, principessa, fredda, che non conosce amore, inesorabile nell'imporre la legge dell'orrore e della morte, è nel clima generale della sequenza di Ken Russell, freddo, teso, tagliente, duro; in una esposizione del tema del corpo in termini non pacificati.



Episodio 9: Jarman-Charpentier

Dolce, nostalgico Jarman, in questa lettura della *Louise* di Gustave Charpentier, di cui viene presentata l'aria "Depuis le jour". Louise, la donna appassionata, giovane, vitale, pronta all'amore e a battersi per gli altri, si ritrova vecchia. Derek Jarman ce la mostra come una gloria del palcoscenico, oramai in avanti negli anni, in un'ultima recita, celebrata dal pubblico, in un rito di commiato. In questa situazione, di congedo e di saluto rispetto al mondo, ricorda la sua gioventù, libera e piena di aspettative. Giorni irripetibili, irrecuperabili, se non nella memoria, in un ultimo atto, per cui essa attinge a sequenze ormai stinte dal tempo. Una pioggia di foglie morte e petali saluta l'uscita di scena, tra luci di tramonto e colori d'autunno.

Episodio 10: Bryden-Leoncavallo

A Bill Bryden è stato affidato il compito dell'ultimo episodio. Questo episodio, che si riferisce a *I pagliacci* di Ruggero Leoncavallo, e in particolare all'aria "Vesti la giubba", non si esaurisce in quest'ultima sequenza. Tra un episodio e l'altro c'è sempre l'inserimento di una porzione di questa sequenza, così che ogni inserto si ricollega all'altro disegnando, a cadenza periodica, l'evoluzione di una storia. V'è anche un inserto a preludio del primo episodio. Alla fine, il decimo episodio, quello affidato a Bryden, costituisce il seguito della storia data in frammenti nel corso del film. L'episodio di Bryden funziona, quindi, da cornice, posto ad inizio e fine, e da elemento di articolazione. Inseguendo così il racconto, attraverso tutto il film, si ha la vicenda di un cantante che arriva in teatro, un teatro che egli conosce, dove ha cantato innumerevoli volte; si trucca da pagliaccio per cantare la parte nell'opera di Leoncavallo, e quando è pronto esce sulla scena. Una donna nel palco reale, di fronte, assiste, dolcemente partecipe. L'artista canta la sua aria disperata; infine crolla a terra, vinto dal dolore, e muore sul palcoscenico. Ricordiamo che il canto riproduce una vecchia incisione di Enrico Caruso.

Lo stile

La particolarità di *Aria* consiste, innanzitutto, nel mettere insieme dieci interventi diversi, a cura di altrettanti registi, dedicati all'interpretazione, tramite immagini, di dieci opere musicali importanti, tratte da un repertorio che copre un arco che va dal XVII al XX secolo. Si tratta di un esperimento particolare, che si pone in rapporto con l'opera secondo modalità nuove, inedite. Con *Aria* si sperimenta la possibilità di un riferimento molto allargato rispetto all'opera, dove a fare da guida non è la stretta adesione al soggetto originario, ma una interpretazione della musica per immagini.

Ciò che vi agisce è la logica del videoclip. Si tratta di realizzare, in un tempo piuttosto limitato, un'architettura di

immagini, che trovi nella musica una storia parallela, stimoli, agganci, coaguli di senso. Una cornice unitaria, rispetto alle dieci sequenze che così emergono, è offerta dagli interventi di Bryden. Egli ha realizzato l'ultimo episodio, quello sull'aria "Vesti la giubba" da *Pagliacci*. Nello stesso tempo, ha curato una serie di inserti, che sono collocati tra sequenza e sequenza, e uno anche in funzione di premessa, i quali sono in collegamento reciproco, allo scadere di ogni sequenza, e infine sfociano nell'ultimo episodio. L'attenzione dello spettatore appare massimamente concentrata laddove l'episodio va definendosi come singolare apertura di senso, per immagini, sull'opera, da parte di un regista; quindi incontra questi inserti, che sono piuttosto neutri, anche se progressivamente definiscono una microstoria.

La forma prevede una cornice/esordio, su cui s'hanno i titoli di testa, mentre la musica ci raggiunge con un brano molto noto, il "Preludio" orchestrale dalla *Traviata*. Sui titoli di coda, non da subito, ma nel mezzo dei titoli, troviamo prima la tipica colonna sonora di un'orchestra che si prepara a intervenire, applausi del pubblico, e poi ancora una volta questo brano. Abbiamo così una struttura che, al suo interno, organizza dieci sequenze. Queste sono tenute in rapporto da alcuni interventi, che chiameremo di 'ricordo', i quali sono in relazione tra loro, e si connotano per essere piuttosto neutri, fatti di poco: in effetti hanno lo scopo, innanzitutto, di far transitare la percezione da un episodio all'altro senza soverchiarla. Dall'esterno, poi, si dà un'ulteriore cornice (definita dal "Preludio" dalla *Traviata*), che tutto tiene entro una struttura ampia e circolare.

Rispetto alle varie scelte registiche, si possono individuare alcune tipologie di intervento. Vi sono interventi d'impronta apparentemente tradizionale, che si riferiscono a un'aria d'opera, prevedendo l'azione di attori cantanti: così in Beresford (gli attori cantano, ma non in teatro) e Bryden (il protagonista canta in teatro, ma in situazione, vedremo, molto particolare). Vi sono interventi che si riferiscono sempre all'opera attraverso un'importante e signifi-

ficativa aria in essa contenuta, ma la rendono attraverso un gioco di immagini che non prevede la presenza di attori cantanti, piuttosto un costituirsi delle immagini in rapporto di complessa risonanza con la musica e con l'opera da cui il brano risulta tratto: così in Sturridge, in Roddam, in Russell, in Jarman. Altman accosta l'opera prescelta ad immagini che hanno a che fare con il tempo storico in cui essa è stata composta; allestisce il tutto addirittura in un teatro, ma anziché la scena osserva il pubblico; un pubblico che ci sorprenderà per quanto è eccentrico, diverso dal solito. Vi sono interventi, poi, che si definiscono in relazione all'opera, che troviamo data in estratti, elaborando una sequenza di immagini che riproduce, in modo fortemente sintetico, magari anche notevolmente traslato (con rilettura attraverso una vicenda analoga, ma diversa), la struttura della trama originaria, enucleando i motivi chiave dell'opera: così in Roeg e in Temple. Godard si rapporta all'opera, anche in questo caso presente in estratti, riferendosi ad un solo motivo profondo, che ricava dall'opera, e quello usa come leva per la creatività registica, allontanandosi molto e decisamente dall'originale operistico.

Nicolas Roeg elabora il suo episodio intorno ad alcuni temi, che ricava dall'opera cui si riferisce, *Un ballo in maschera*. Motivi importanti sono quello dell'amore; e quello del tradimento e del complotto, rivolto contro il protagonista, sul quale incombe il fantasma di una morte violenta. Il video racconta una sua storia, che reca analogie strutturali con quella dell'opera, ma è altra. Re Zoeg d'Albania è in visita a Vienna, dove intende incontrarsi con una donna da lui amata. Alcuni fuoriusciti progettano di colpirlo a morte, approfittando dell'occasione di una festa in maschera, dove il re si recherà. Roeg, in funzione di questa struttura narrativa, elabora innanzitutto due spazi di opposta polarità. Da una parte lo spazio esterno, occupato dai congiurati, aperto, netto, deciso, connotato da un bianco diffuso di un paesaggio coperto di neve; dall'altro lo spazio interno, piuttosto scuro e ombroso, occupato dal sovrano, al quale non è data possibilità di abbandoni e rilassamenti, ma solo una continua sorveglianza di

sé. Egli ci appare sempre compreso nel suo ruolo; nello stesso tempo chiuso in se stesso, piuttosto introverso, con tracce di ambiguità, per un suo aspetto troppo giovane, efebico. Un ardito gioco di ombre e luci, e certe prospettive, disegnano sul volto del re, e nello spazio che egli occupa, il senso di un destino oscuro, enigmatico. Un altro interno è quello occupato dalla donna; ma è diversamente disegnato, caldo della presenza di bimbi, di altre figure femminili, eccitato, animato, disposto all'illusione e al sogno. Diversi spazi, a fronteggiarsi, occuperanno il sovrano e la donna, senza ancora incontrarsi, all'interno del teatro dove si dà la festa in maschera. Verso la fine della sequenza tutti questi universi troveranno un incrocio drammatico. Il ritmo del montaggio, in corrispondenza della battaglia che si accende all'uscita del teatro, con scambio di colpi di pistola, si fa serrato, secondo uno studiato rapporto delle durate, teso a raccorciare sempre più i piani. All'interno del teatro, intanto, la festa impazza, si fa più animata; trova una corrispondenza con ciò che va avvenendo di fuori. A risolvere la tensione è, alla fine della battaglia, vittoriosa per il re, l'abbraccio dei due amanti. Già il bianco e nero scelto da **Sturridge** risulta significativo di una sua particolare lettura dell'aria "La Vergine degli angeli" da *La forza del destino*. Protagonisti del suo video sono tre ragazzi, che vivono in uno stato di relativo abbandono, in una periferia emarginata. In questo paesaggio difficile, che non contempla la morbidezza del colore, ma solo l'essenzialità del bianco e nero, essi muovono i loro passi. Il regista li mostra all'esterno, nella loro vita randagia; oppure all'interno di una stanza, ma di fronte a un televisore, in cerca, così, di consolazione e forse di stordimento. Unico possibile conforto pare essere nel luogo riservato, silenzioso, di una chiesa vuota, dove essi si recano, curiosi, forse per rivolgere una preghiera di fronte all'altare della Vergine. Da un certo punto in poi tutto precipita. Rubano un'auto, una macchina della polizia li intercetta; iniziano una fuga che si conclude con un rovinoso incidente e l'incendio dell'auto. Nel suo montaggio, che esula da un percorso narrativo lineare, e tuttavia è molto

controllato, a realizzare il disegno come di un arco, di un unico respiro formale, Sturridge, in un'intensa relazione con la musica, evoca il senso di una preghiera fortemente interiorizzata, tesa e composta nello stesso tempo.

Godard elabora un video in cui trova rappresentazione il tema del difficile rapporto di maschile e femminile. Culturisti, in una palestra, si allenano ai pesi, indifferenti al richiamo della bellezza di due ragazze che lavorano all'interno della palestra, e che vorrebbero essere fatte oggetto di attenzione. Lully, nella sua *Armida*, mostra Rinaldo, l'eroe maschile, vittima della malìa della donna-maga, Armida; poi il rinsavimento di lui, per cui egli recupera la sua dimensione virile e militaresca, e mette distanza tra sé e la donna. Godard attualizza tutto questo e lo legge nei termini di una distanza tra i sessi, di un dialogo impossibile, di una separazione resasi quasi insanabile. Il culto di sé assume in Godard significati anche più vasti, riferendosi a quell'individualismo, che è del nostro tempo, tipico di una società divenuta nevrotica e inutilmente competitiva. Proprio della poetica di Godard è il trattamento della musica, che in rapporto stratificato si unisce ai forti rumori che provengono dalla scena della palestra e degli uomini in piena azione, agli allenamenti. I rumori non sono celati, ma massimamente esplicitati, dissuonano con la musica di Lully, la coprono, la frantumano. Spesso la musica è tagliata bruscamente, senza effetti di dissolvimento. È proprio di Godard il rendere massimamente palesi gli interventi di montaggio, evitando nascondimenti nell'allestimento dell'opera: l'autore richiede, così, un'attenzione vigile, un vaglio critico, tutto in punta di coscienza, dell'immagine filmica. È da evidenziare, nel video, una studiata, molto calcolata impostazione delle scene, che spesso si danno in articolazione molto simmetrizzata, geometrica. A distogliere da ogni voglia di abbandono, interviene a volte, anche, l'elemento della ripetizione: una scena viene ridata, riappare, dopo un suo seguito, costringendo a un'interruzione, a un balzo indietro. Si perde, così, l'elemento della continuità, e appare in evidenza l'intervento di montaggio, il gioco geometrico su cui esso si

basa. Qui il film, come vuole Godard, mostra senza infingimenti, e senza consolatorie sfumature, se stesso e il lavoro che lo produce.

Julian Temple ricava da *Rigoletto* lo spunto per tratteggiare, con molta ironia, certi modi odierni di vivere l'eroticismo, come passatempo, come rito separato dall'amore. Il libertino duca di Mantova diventa un ricco produttore cinematografico, annoiato della vita coniugale, come la moglie. Entrambi cercano sollievo in una scappatella. Temple ricava dall'opera anche l'idea dell'equivoco, che qui sembra poter esplodere in ogni momento, con il reciproco riconoscimento nell'albergo in cui entrambi si sono recati a consumare il tradimento, ognuno all'insaputa dell'altro. L'equivoco trova apoteosi alla fine, con lo scambio casuale di videocassette, che ritraggono le performance erotiche svolte dai due nell'albergo; scambio che procura il riconoscimento del reciproco tradimento. Nell'opera di Verdi, il disinganno, più tragicamente, avviene con la scoperta, da parte di Rigoletto, che nel sacco dove avrebbe dovuto trovare il cadavere del libertino duca di Mantova, del quale aveva commissionato l'assassinio, è il cadavere, invece, di Gilda, la figlia, che si è sacrificata in luogo del duca, che ella ancora ama, nonostante sia stata da lui sedotta e poi abbandonata. Si noterà l'ampio uso del piano sequenza, tanto più virtuosistico laddove deve trattare due storie parallele senza servirsi di stacchi, ma di segmentazioni implicite, ottenute con elementi tutti interni alla scena che si va progressivamente disegnando. In questo, Temple appare straordinariamente capace, e la sua scelta non è mirata a un puro effetto virtuosistico: perseguita con radicale ostinazione, esalta vieppiù il senso di essere sul bilico del riconoscimento. Un quasi nulla separa i due, che vivono la loro storia in perfetta e assoluta simmetria. In alcuni casi - qui un'ulteriore carica ironica - sembrano ostinatamente non volersi riconoscere.

Malinconico l'avvio della sequenza di **Beresford**, con immagini di una città vista da acque immote. Immobilizzata è anche la città, vuota e silente, le strade, le piazze, le scale antiche che l'attraversano prive di presenza umana: una

città morta, di cui restano vestigia aggredite dal tempo. Il paesaggio di questa città si alternerà, nel corso del video, alla ripresa del canto di amore di Paul e Mariette in *Die Tote Stadt*, opera di Korngold. Essi cantano e si amano in una stanza che ci appare avvolta di una luce che filtra attraverso una vetrata, morbida e un po' pulviscolare. Uno spirito di sogno aleggia sulla scena. Nel secondo intervento del tema della città, come una screziatura in un tempo comunque fisso, fermo, interviene qualche raro volo di uccello. I muri diventano una presenza incerta, sgretolandosi nel riflesso dell'acqua, insieme ad alberi nudi. Tutto rinvia a significati di perdita, ripiegamento della vita, freddo. Anche i due protagonisti, nella successiva articolazione della scena, scompaiono, si fanno evanescenti, rivelando la loro natura di presenze fantasmatiche. Ritroviamo la città ancora una volta, infinitamente malinconica, vivere magari solo nel gocciare inerte di una fontana. La città ci mostra solo il suo passato: statue, monumenti, simboli politici e religiosi, che ci parlano di una gloria che fu, ora minacciata da muffe e muschi. La neve inizia a cadere, fitta. È l'unico moto che ci è concesso, questo consolatorio vibrare di un'atmosfera, che intanto ci ha interrogato coi suoi spazi vuoti, con le sue presenze/assenze.

Altman ha optato per Rameau, un autore che concepisce la musica come linguaggio razionale, dotato di un ordine complesso, ma compiuto, in cui agiscono funzioni riconoscibili. E sceglie, probabilmente con l'intenzione che già il connubio faccia problema, e muova tutta una serie di significati sprigionati da un accostamento inatteso, ma ricco di implicazioni, di dare rappresentazione, nel suo video, a un'abitudine che, a quanto pare, era diffusa nel Settecento, per cui agli ospiti degli spazi dove vivevano reclusi i folli veniva offerta la possibilità, una volta l'anno, di assistere, in teatro, a una vera e propria opera. Altman associa il campione del razionalismo in musica a questa rappresentazione, di uno dei rari momenti in cui i folli potevano agire secondo la finzione di essere in qualche modo persone normali, un normale pubblico di un teatro. Questo gioco di opposizioni e ribaltamenti è studiato da Altman in

tutti i possibili risvolti di stile e di linguaggio. Non a caso egli rivolge la sua attenzione esclusivamente al pubblico, con la sua composizione colorata, bizzarra e rumorosa, e mai alla scena. Intanto l'opera prosegue, con estratti da *Les Boréades*, ma la macchina da presa è sul palcoscenico, e rivolge il suo sguardo sul pubblico. Ne ricava microstorie, trascorre sulle file, da sinistra a destra, in moto inverso, sale sui palchi, si sofferma in qualche punto, riprende a girare. Un'energia polimorfa si irradia verso di noi, provengono dal mondo di fronte. La musica di Rameau vi si accosta, cerca di abbordare quella marea montante di forza vitale, quel pullulare di vicende, che s'intrecciano e si lasciano in tutta gratuità, con un suono che monta a onde, muove le sue figure come al seguito di correnti atmosferiche. Fuori campo, la musica trova rappresentazione di sé in quella complessità che non cerca alcuna composizione, che vuol essere in questo stato piuttosto effervescente e informale, contenuta ma non esaurita nello spazio concluso del teatro, il quale appare sempre minacciato di sconfinamenti, che tutto inizi, a un certo punto, a sbordare. La musica di Rameau, d'altra parte, è razionale, certo, e in questo senso è trattata dall'autore, come occasione per mettere in campo studiate geometrie. Tuttavia è anche spazio per attraversamenti di sogno, escursioni nel mito, navigazioni esotiche. Folate boreali ci raggiungono, estasiati e golosi effetti sonori: e la ragione trova un suo risvolto di sensualità, di materialità.

Morbido, trasognato, lento, rallentato, silente il mondo immaginato da **Roddam** per accompagnare l'aria conclusiva, di Isotta, nel *Tristano e Isotta* di Wagner. Un flashback ci mostra l'arrivo, attraverso il deserto, di due giovani ragazzi, lui e lei, a Las Vegas, città di divertimenti, luci al neon, dove tutti sono disposti a sospendere per una notte la loro composta e seria attenzione al lavoro, per concedersi una pausa di gioco, divertimento, illusione, azzardo. La vedono così i due giovani, dall'interno della macchina, attraversandola, come uno spettacolo che li sorprende continuamente, una favola innocua e fragile, un ninnolo da guardare con simpatia. Quel mondo, di cui non sono partecipi,

osservato tuttavia senza severità, semmai con un sorriso divertito, è di là, un'alterità di leggerezza che li sfiora, ma non li riguarda. Arrivano in albergo; da qui è partito il flashback. Si amano. La musica accompagna questo flusso emotivo, passione sempre più intensa, sino a una sua fioritura, a uno sboccio, che è la scelta, condivisa, di trovare la morte, per propria mano, nell'estasi dell'amore: trovarsi riuniti così, oltre ogni confine fisso, in uno spazio liquido, informe, notturno; proprio quanto suggerisce la musica di Wagner e l'episodio finale del *Tristano*.

Tagliente, duro, pietroso, scabroso, in alcuni casi, il **Ken Russell** che legge *Turandot* di Puccini, l'aria "Nessun dorma". Troviamo una donna come in un mondo di fantascienza, enigmatico, esoterico. Muove le braccia come se volasse nell'aria o nuotasse. Altri particolari ci rivelano un volto con applicazioni varie, diamanti, vetri o gioielli: decorazioni dure e brillanti. Il fondo si apre verso un azzurro celeste, e nuvole, evidentemente finto, un cielo altro, visto da una soglia diversa che la terra. La donna è approdata in un altro mondo. È fatta oggetto di strani riti, agiti da un sacerdote di pelle nera, e donne che le si fanno intorno per adornarle il corpo. La pelle, la carne della donna divengono luogo di un'opera, territorio di un linguaggio, che ci raggiunge in un suo aspetto intransitivo, enigmatico, puro brillio di forme. Un'asta, simbolo di potere, reca in cima una lente che al suo passaggio tutto deforma, liquefa, allarga, stringe, dilata. È un mondo onirico, che incomincia a trovare qualche elemento di raccordo con elementi di realtà; come quando mani femminili 'operano' con attrezzi (da chirurgo? da orefice?) per maneggiare pietre, vetri. O presenze femminili, con il volto velato da una garza (elementi arabeggianti, egizi nell'allestimento; ma anche qualcosa che richiama l'uso ospedaliero di riparare la bocca, il naso, per evitare contaminazioni degli spazi asettici). Si procede a lungo così, ma il regista ha disposto una serie di segnali votati infine a trovare soluzione, con un incremento di valori drammatici, quando il sacerdote solleva il braccio, imbraccia un arnese, con all'estremità una forma di anello di pietre dure e brillanti, che è come

un arnese per marcare i corpi a fuoco. Lei teme, respira affrettatamente, ansima, ha chiuso gli occhi, pronta a ricevere il colpo; controcampo rapidissimo, che inquadra altra figura maschile, nuova, mai vista; serie di controcampi con questa nuova presenza, reintervento dell'arnese che colpisce le labbra di lei; dettagli ulteriori; il fuoco arrivato a destinazione; il bacio di lui (il nuovo) chinato su di lei; e lei che ci appare con il volto gonfio e tumefatto, stravolto di ferite. È incorso così, in questo culmine che annoda storie diverse, il passaggio da una soglia, che ha portato la donna indietro dal mondo verso cui s'era trovata proiettata, in un di qua dove riacquista il senso di realtà, ritrovandosi vittima di un grave incidente; ora viene soccorsa, l'uomo che l'ha baciata è il suo uomo; viene trasportata con un'ambulanza. Il corpo è livido, sanguinante. Nulla ci viene risparmiato. In ospedale combatte tra vita e morte, viene salvata per miracolo, con terapie d'estrema emergenza. Il rapporto con l'opera di Puccini si istituisce, in un senso generale, nel segno di Russell, che è freddo, tagliente, a volte brutale. La femminilità di Turandot ci colpisce, già in Puccini, perché è declinata di là da ogni sentimentalismo, raggelata in una bellezza astratta, che ha orrore della contaminazione con l'altro, ed è tutta autoriferita. Ella appare lontana, oggetto inarrivabile, crudele, essere che abita un altro mondo. Russell la spedisce letteralmente in un altrove, che ci appare enigmatico, di difficile lettura, in cui ella è vittima e protagonista insieme. Un bacio la sveglierà dalla sua condizione ibernata, bruciandole l'anima, facendole riconoscere la vita e l'amore.

Jarman riesce a attivare il senso di un nostalgico rivolgersi, essendo pronti a prendere congedo dal mondo, verso il tempo che fu, della giovinezza, della spensieratezza di quando tutto appariva ricco di promesse. La protagonista dell'opera di Charpentier, Louise, è per Jarman una donna ricca della voglia di vivere, di aprirsi al mondo. Così ci appare nel video, che si lega all'aria "Depuis le jour" (dall'opera *Louise*). Vecchia, ma ricca di una vita che è stata densa, autentica, generosamente aperta al mondo, ci appare, vista da giovane, sorridente, fiduciosa, pronta a liberar-

si, fuori dalle convenzioni. All'inizio, ancora con i titoli di testa, piovono petali, lenti, in una luce che è diretta verso i toni del blu. Appare e scompare, per un gioco di luce, una presenza femminile, avanzata negli anni, tuttavia ancora bella. Sotto un cono di luce, si china a ringraziare. La immaginiamo su un palco, sotto la pioggia di petali, a ringraziare il pubblico in una delle sue ultime apparizioni, forse l'ultima. Un braccio a salutare, e tutto da blu vira in direzione del rosso-marrone, verso colori autunnali, di natura morta. Caducità e rallentamento della vita; dolcezza di gesti rotondi, maturi. Poi un flashback, verso gli anni giovanili, lontani, segnalati così anche dal bianco e nero. Diversi flashback recuperano immagini lontane in bianco e nero, come documenti non ufficiali, qualcosa di amatoriale. Ma il bianco e nero non è fermo, trova lievi trasfigurazioni, un trascorrere di gradazioni e acquisti di qualche lieve colore. Si alternano le immagini di lei vecchia sul palco, di lei giovane, gioviale, pronta all'amore. Con il suo uomo è al mare, sulla spiaggia, a osservare un tramonto, voli di gabbiani. Bianco e nero e colori: Jarman evita una rigida distinzione che attraverso questi segnali scandisca una struttura temporale. Tutto finisce con una pioggia di soli petali e foglie, foglie morte, lenta, ancor più lenta, triste, di colori autunnali. Il video di Jarman è ricco di sfumature, studiati rallentando. Egli concepisce un'attenta gestione dei materiali a coordinarli rispetto a un senso generale, che è quello di significare il momento del disappear, del congedo. Il suo video è come un epilogo grandemente dilatato, a divenire l'unico senso in campo; una cadenza finale allargata nei suoi passi, così da apparirci come un'architettura sospesa, entro cui, a loro volta, eventi galleggiano, bolle di ricordi. È un video sulla memoria, sulla dolcezza della vecchiaia, sulla possibilità di vivere l'estremo abbandono, il congedo, non come un colpo materiale, ma come un respiro; un respiro in senso inverso. Nella cornice/esordio e nei 'raccordi' ha agito, per mano di **Bryden**, il racconto di un cantante che raggiunge un teatro, indossa un costume di scena, quello di Pagliaccio in *Pagliacci* di Leoncavallo, e procede verso il palcosce-

nico. Qui intona l'aria "Vesti la giubba", di fronte a una donna che lo osserva triste e compiaciuta. Non v'è pubblico nel teatro, ed egli canta su una vecchia registrazione. Anche qui coagula il senso di un tempo che fu ed è inattingibile. Il teatro vuoto, la dissociazione tra il corpo sulla scena e il suono, che è di una vecchia incisione di Caruso, che ci raggiunge con tutta l'erosione del tempo, lo stesso testo della musica e dell'opera, tutto tende a renderci l'idea di una tragica finzione: di un vuoto che si è impadronito dell'uomo, lo ha scavato da dentro, e ora ce lo mostra in un mero vestito di scena; che cade e s'affloscia, infine, e, ripreso dall'alto, ci appare come un lenzuolo bianco deposto per terra.



Approfondimenti **Alcune indicazioni sul lessico** **e sulle forme dell'opera**

Aria - L'aria, nell'opera, occupa uno spazio suo proprio. È un luogo privilegiato, in cui l'azione assiste come a una sua sospensione, per consentire a uno dei personaggi principali di esprimere il suo modo di vivere, risentire, interiormente elaborare gli eventi che vanno disegnandosi sulla scena. L'aria, in questo senso, e per ciò che concerne la configurazione musicale, è il luogo in cui più pienamente si libera il canto solistico, il quale, se pur continua, secondo modalità molto filtrate e metaforizzate, a rispondere al senso drammatico della rappresentazione, nello stesso tempo muove da esigenze, che sono propriamente musicali, di distensione, espansione della melodia, e di costruzione di un'architettura che delinea l'aria come un pezzo chiuso.

L'aria, quindi, deve apparire come uno spazio pienamente lirico, protetto rispetto all'evoluzione degli eventi, che dà modo al personaggio di esprimere i suoi sentimenti. Se l'opera delle origini, nei primi anni del Seicento, non definisce in maniera distinta luoghi del recitativo e spazio dell'aria, accade molto presto che prenda a configurarsi la possibilità di un canto più liberato, spesso soggetto a colorature virtuosistiche. È in corrispondenza di alcune situazioni particolari, che risultano abbastanza ricche di spunti drammatici, evocative o suggestive, come la produzione di un incantesimo, o un'apparizione d'oltretomba, o il lamento di amore e di morte, che l'aria chiede e ottiene di farsi presente, reclamando, per sé, inoltre, un diverso trattamento poetico. I versi, in altri momenti liberi, qui si organizzano in strofe, si strutturano in catene di ricorrenze ordinate; nello stesso tempo la musica si articola secondo un respiro fraseologico ad alto gradiente di simmetria. La melodia si staglia sull'accompagnamento, si svolge in archi compiuti, ormai libera da ogni riferimento al declamato, si mostra come pura cantabilità.

Dapprima più semplice, in due parti, con la fine del Seicento l'aria d'opera italiana appare ormai definita, in una struttura tipica, in tre parti, con l'ultima parte che riprende la prima, così che si parla di "aria col da capo". La costruzione è strofica. Una prima sezione mette in musica una prima strofa; questa strofa può essere anche ripetuta, con alcune varianti. Quella di mezzo appare come una sezione relativamente contrastante, per metro e tonalità. L'ultima

strofa riprende sostanzialmente la prima, anche se nel da capo il cantante darà sfoggio di virtuosismi, a volte improvvisati.

In Francia l'opera rimane immune all'influsso italiano. Rifiuta l'idea che unità essenziale, dal punto di vista del significato musicale e della struttura drammatica, diventi l'aria. Lully, principale autore francese nel XVII secolo, ritiene il recitativo accompagnato come l'elemento portante dell'opera, per cui la vocalità resta intrecciata al declamato e conserva il senso della funzione dello sviluppo drammatico.

Ritornando all'opera di gusto italiano, che sarà dominante, comunque, in Europa, nel Settecento, con Metastasio l'aria assume a una sua forma molto chiaramente definita, autonoma rispetto ad altre strutture dell'opera. È posta dal poeta, in genere, alla fine della scena, e appare costruita in due brevi strofe, di versi non lunghi, in genere settenari. Questa disposizione, in conclusione di scena, è funzionale ad esaltare massimamente il momento dell'aria, consentendo al cantante un'esibizione posta al momento culminante del decorso scenico. Dopo di che egli riceverà l'applauso del pubblico e potrà uscire di scena. L'aria è diventata, ormai, l'unità essenziale dell'articolazione della struttura dell'opera. Il libretto si formula anche, e soprattutto, rispetto alle arie che si intende introdurre nell'opera, alle tipologie vocali che, attraverso l'opera, verranno poste in luce, ai cantanti che si hanno a disposizione. D'altra parte l'opera è diventata un genere di spettacolo pubblico, che abbisogna del favore di grandi numeri per essere sostenuto e per poter essere remunerativo. Si cerca il favore del pubblico, producendo spettacoli di grande richiamo, per la presenza di divi cantanti, per la possibilità di vedere stupefacenti effetti scenici. I cantanti potranno esibire tutte le loro qualità vocali, la tecnica virtuosistica in loro possesso, se avranno a disposizione dei pezzi chiusi, arie, che concedano ampio spazio al canto solistico, e siano adatte alla loro voce, modellate su di essa. Il libretto, pur essendo sempre steso con grande perizia tecnica, diventa una struttura funzionale, quasi modulare, rispetto al combinato di arie che va necessariamente realizzato. Le arie, a loro volta, si identificano secondo tipologie ricorrenti; in relazione al contenuto e alla situazione drammatica che contribuiscono a definire, ad esempio, per cui assumono il nome di aria "infuriata", "di pazzia", "del sonno"; o anche rispetto al carattere lirico-musicale prevalente, per cui si parla di aria "di

sentimento", "agitata", ecc.; o riguardo al tipo tecnico di vocalità interessata: aria "di agilità", "cantabile", "declamata", "spianata", "di portamento", ecc.. Questo dà la misura di come l'opera, a un certo punto, sia diventata un genere molto convenzionale, concentrato tutto intorno alla composizione delle arie, per cui l'architettura globale diventa quasi un prodotto derivato della scansione delle varie arie e dei collegamenti che le tengono insieme.

L'aria, comunque, sottoposta a grande attenzione da parte dei compositori, ottiene, nel contempo, un certo sviluppo, diventa terreno di sperimentazioni. Per fare spazio ai virtuosismi dei cantanti, si allarga nelle dimensioni, si estende, si arricchisce di spunti tematici. Se l'opera deperisce rispetto a una visione teatrale unitaria, compiuta, l'aria appare molto ricca dal punto di vista musicale. A volte è latrice di un virtuosismo solo esibito, ma sarebbe semplicistico ricondurre a questo carattere l'intera produzione del periodo, che presenta, invece, straordinari valori musicali, per una ricerca assai approfondita, volta a trovare nuove possibilità espressive, a sondare nuovi possibili territori per la vocalità, per la musica connessa.

È da considerare, a questo punto, quanto parallelamente va accadendo nell'opera buffa, dove è messa in mora certa tendenza, propria dell'opera seria italiana, a pensare l'opera come sequela di effetti, luogo di stupefazione per gli spettatori. Qui tutto appare più vero, naturale. Perciò si rifiuta un'idea dell'aria come belcanto virtuosistico, e anche le strutture musicali sembrano più integrate e teatralmente funzionali. Inoltre, i personaggi vengono trattati non come astratte pedine dell'intreccio, ma come funzioni vive, psicologicamente caratterizzate, dotate di una loro pronuncia, di un loro sguardo sulle cose, presenti all'azione, decisi a improntare di sé la scena. L'aria si fa più articolata, si realizza in forme diverse, anche in pezzi di assieme, si costruisce in varie sezioni, prevede a volte brevi interregni di recitativi.

Una forte reazione agli eccessi dell'opera barocca, a partire dalla seconda metà del Settecento, produce diversi movimenti di riforma, tesi a cambiare le cose, a pensare l'opera non più solo come un'occasione per ascoltare belle arie e i virtuosismi stupefacenti dei cantanti, ma come uno spettacolo teatrale complesso, la cui bellezza non si identifica con una via di fuga nel sogno, nella mitologia, ma con la capacità di trattare vicende umane, e di perseguir-

re un ideale di naturalezza e di semplicità. Questo appare in perfetto accordo con quanto è andato emergendo dal versante dell'opera buffa, spettacolo evidentemente connotato nel senso degli ideali borghesi, che richiedono intrecci verosimili, la naturale espressione dei sentimenti umani, una certa libertà formale.

Alla fine del Settecento sembra acquisita, ormai, un'idea altra dell'opera, non come sequela di effetti vocali, ma come unità teatrale e drammatica, che si misura secondo il riferimento alla scena come elemento strutturale fondamentale, mentre l'aria ne è un elemento articolatorio tra altri. L'aria, non più unico e solo centro di interesse, perde anche il suo aspetto di formula convenzionale, basata su una poetica che la elegga a forma autonoma, separata dal complesso dello spettacolo. Perde, soprattutto, l'idea che essa debba rappresentare il momento dell'esibizione del cantante e di tutte le sue capacità virtuosistiche. Se resiste come pezzo chiuso, soprattutto nell'opera italiana, tuttavia tende a risolversi, pur in questa condizione di relativa autonomia, nel collegamento con il procedere drammatico. E perciò il canto solistico non si richiude più in una forma chiusa e a sé stante, ma si collega ad altre forme d'intervento musicale, si pone in rapporto con il coro, dialoga con l'orchestra.

Nell'Ottocento l'aria tende a cercare una sua relazione non fittizia, ma fortemente integrata con il progredire dell'azione scenica. Il canto ha ormai rinunciato al gravare delle ornamentazioni, alle fioriture, agli abbellimenti, al vocalizzare gratuito. Con Rossini abbiamo, sì, ancora il piacere per una vocalità fantasiosa, spesso lanciata in gesti di grande virtuosismo, ma il compositore ha tutto scritto, nulla lasciando all'improvvisazione degli interpreti. Egli usa l'ornamento, il virtuosismo, l'ammicciare all'improvvisazione non come effetti gratuiti, ma come lo sfocio di tensioni formali attentamente prodotte e gestite, che trovano anche queste vie di risoluzione e di fioritura.

Una variante ottocentesca dell'aria è l'aria seguita da caballetta. Questa forma si compone di due sezioni, in cui la prima è in tempo moderato, e ha carattere introspettivo, mentre la seconda sezione, che è la vera e propria caballetta, è contrastante rispetto alla prima, si presenta in tempo vivace e appare estremamente vitale. A volte tra prima e seconda sezione è posto un intervento estraneo, di un personaggio o del coro, che produce come uno

scarto, inducendo nel personaggio un atteggiamento mutato. Nella caballetta questi si risolveva dallo stato ripiegato in cui era in un primo momento, e si espande in un canto di bravura.

C'è da dire, anche, che nell'Ottocento in Europa si tenta di mettere in crisi il predominio dell'opera italiana, e nelle varie nazioni si cerca una via autonoma, propria per il teatro musicale. Questa ricerca, in genere, vuole rianimare il senso di un legame con la tradizione culturale e con la lingua del paese. Invece, perciò, molti aspetti, dalla scelta dei soggetti, al trattamento poetico, alla composizione musicale. Una diversa attenzione per le storie e per la parola, che è espressa nella lingua nazionale, porta a un atteggiamento particolare rispetto alla vocalità, che deve accompagnare la parola senza annegarla in vocalizzi e virtuosismi. Si tende verso un declamato che sappia contemperare le esigenze di comprensione dello sviluppo del dramma con una certa continuità e scorrevolezza musicali. Non si rinuncia al senso della cantabilità, nello stesso tempo si tenta un innesto di questo valore rispetto a quanto irradia come possibilità di canto, di ritmo, di clima espressivo, di atmosfere, di visione delle cose, dalla propria lingua e dal mondo culturale di appartenenza. Passando al Novecento, l'opera in questo periodo è stata sottoposta a un lavoro di radicale messa in discussione. Si è continuato a praticare il genere, che però è stato ampiamente riformulato, secondo nuove idee del teatro musicale. Si è ripudiato ogni monumentalismo; inoltre si è rigettata l'idea del melodramma incentrata sulla preminenza delle arie, di una vocalità chiusa intorno al valore supremo della cantabilità e del fluire melodico. Il canto, nel teatro musicale del Novecento, è per lo più sillabico, declamato, si fa contaminare dal parlato, si risolve, a volte in una recitazione ritmica o in parlato puro. Tiene a certa distanza il canto tradizionalmente melodico, ritenuto, evidentemente, qualcosa di edulcorato, che allontana da quelle regioni dell'oscuro, dell'inesplorato, della dissonanza, del rumore che costituiscono una tentazione, a volte una necessità per le avanguardie del secolo.

Baritono - Tra le voci maschili, è quella che occupa una posizione di mezzo, tra tenore e basso. Se il tenore, delle voci maschili, è quella più acuta, più alta, recando questo carattere per l'estensione coperta e per la qualità timbrica, e se il basso, viceversa è quella più grave, più bassa, per estensione e timbro,

il baritono è nel mezzo tra le due, per cui partecipa dei caratteri dei due tipi di voce e di vocalità, in ciò sfruttata musicalmente. Rispetto al carattere di cui si colora questo tipo di vocalità, si riconosce una distinzione tra baritono "cantabile", baritono "verdiano", baritono "drammatico", baritono "basso" (che è più esteso del solito). È soprattutto nell'Ottocento che trova spazio nell'opera la voce di baritono. Donizetti ha usato la voce di baritono, in stesure che ricordano abbastanza la voce di basso. Il baritono donizettiano è il cosiddetto basso "cantante", una voce di basso a sfondo baritonale, in cui i tratti di una voce e dell'altra risultano abbastanza compresenti. Le parti di basso "cantante" riguardano, in Donizetti, l'antagonista del tenore, per cui il basso "cantante" interpreta una vocalità aggressiva, rivolta contro il tenore, che è l'eroe positivo. Il basso "cantante", nel contrasto tra malvagità e bontà, che è ingrediente essenziale dell'opera romantica, è funzionale a definire vocalmente le figure del male. Nell'Ottocento romantico il baritono caratterizza la vocalità di personaggi maturi, mentre il tenore è la vocalità dell'esuberanza giovanile. Il basso, a sua volta, sarà vocalità di personaggi che hanno ormai raggiunto la tarda età, e si propongono con una visione che si è fatta posata, saggia. La voce di baritono è stata usata molto da Verdi (ad esempio in opere come *Trovatore* e *La forza del destino*), attratto dalle implicazioni di una vocalità di questo tipo, che appare fortemente capace di connotare il senso di un'umanità non trascesa, rappresentata in tutta la sua concretezza.

Basso - Tra le voci maschili è quella più grave. Copre un'estensione che, in relazione alle altre voci maschili, ha escursioni maggiori nel basso. Naturalmente è più limitata verso l'alto, rispetto al baritono e al tenore. Anche la qualità timbrica della voce provvede a diversamente identificare la voce del basso. Che è in genere possente, maestosa, risonante, e in questo senso è usata molto dal punto di vista musicale. Anche il basso, come le altre voci, possiede definizioni ulteriori, rispetto a una differente caratterizzazione della vocalità. Si parla di basso "cantante", basso "nobile", basso "profondo" (nelle opere di autori russi).

Nel Seicento, dove domina un ideale molto stilizzato di opera e di canto, le voci maschili non hanno molta fortuna, in quanto costituiscono un richiamo netto e forte a situazioni di realtà, a un che di mate-

riale, di concreto. Vengono preferiti, anche per ruoli maschili, i castrati. Nelle opere del Seicento, la voce del basso incarna personaggi vegliardi, saggi, oppure demoniaci. Nel Settecento il basso trova un suo uso nell'opera buffa, dove svolge un tipo di canto assai lontano dall'ideale barocco, poco infiorato, sostanzialmente sillabico. Il basso "buffo" è un importante elemento connotativo dell'opera buffa e del suo piacere per una rappresentazione realistica e burlesca. Nell'Ottocento l'opera tende a rinnovare o superare l'idea del belcanto. Soprattutto le voci maschili assistono a un processo di riduzione, teso a realizzare un rapporto di rinvio a sensazioni di un certo realismo scenico. In Donizetti, come in Verdi, il basso appare impiegato per ricoprire funzioni sceniche legate a personaggi che sono nell'età della vecchiaia, e rappresentano la voce della saggezza, del giudizio ponderato, dell'espressione maestosa e solenne.

Belcanto - Termine che raccoglie il senso di una poetica che considera l'opera come uno spettacolo astratto, molto stilizzato e sostanzialmente antirealistico. Riguarda innanzitutto la vocalità, riferendosi a un tipo di canto che si svincola da ogni rapporto con il declamato, e si libera in melodia pura. Spesso accede a un profilo molto ornato, ricco di fioriture. Il belcantismo è, tuttavia, questione che investe anche altri aspetti, oltre quelli più propri del canto. È, appunto, una poetica, che pensa l'opera come qualcosa di favolistico, di irrealista. In questo senso, investe i soggetti, il linguaggio dei libretti, le scelte musicali e compositive. L'opera delle origini, a fine Cinquecento, primi anni del Seicento, pensa il canto, nelle sue prime realizzazioni, come strettamente connesso al declamato: un canto che è a mezza via tra la voce cantata, "sospesa e lenta", e la voce parlata, "spedita e veloce", e vuole seguire da vicino lo sviluppo del dramma, trovarvi motivi di adesione, di rispecchiamento, nel senso della verità drammatica. Quella del belcanto è poetica che si sviluppa nel periodo barocco, in accordo con un'idea dell'opera, quale si configura nell'opera di gusto italiano, come spettacolo astratto, svincolato da ogni riferimento di realtà, che produce nel pubblico una percezione stupefatta, l'abbandono al sogno di un mondo altro, totalmente trasceso. Con caratteri via via diversi, il belcantismo resiste sino ai primi anni dell'Ottocento, quando appare un'idea di canto e di opera affatto diversa, meno levigata ed astratta, più

coinvolta rispetto allo screziato, ruvido, a volte contraddittorio e frantumato mondo dei sentimenti umani. Il belcanto resiste ancora nell'opera belliniana, in Rossini, ma, attraverso Verdi, risulta messo in crisi. Infatti Verdi ha un'idea diversa dell'opera, per cui la temporalità drammatica incede secondo una misura non continua, omogenea, astratta, bensì sull'onda degli eventi, per cui ha improvvise accensioni, s'inturgida, esplode, si rilassa, s'apre al sogno, al ricordo, secondo un ritmo che chiama lo spettatore a un coinvolgimento vissuto tutto nel segno dell'umano, di una passionalità intensamente sentita. Anche la vocalità, allora, si piega alle esigenze del ritmo drammatico, e non appare più come un'entità svincolata, vigente in una dimensione tutta sua, riservata, sospesa e astratta.

Castrato (Voce di) - La voce di castrato si sviluppa soprattutto a partire dal Seicento. Impiegata dapprima nei cori ecclesiastici, in sostituzione della voce dei falsettisti, al confronto dotata di qualità diversa (ritenuta più rigida, meno aggraziata e meno capace di virtuosismi), viene presto fatta propria dall'opera. L'opera barocca concepisce le parti da protagonista per la voce di castrato. Il primo uomo, spesso, nell'opera, un eroe, un semidio o un dio, è un castrato. L'opera barocca non fa questione di verosimiglianza. È spettacolo astratto, dove vige la regola del dominio dell'immaginazione, per cui tutti gli elementi in gioco, dalla musica, alla vocalità, alle scene, ai costumi, alle macchine teatrali, devono indurre uno stato come di sospensione dello stato di realtà. La poetica del belcanto affonda le radici proprio in quest'idea dell'opera, come pura esperienza estetica, astratta e fortemente stilizzata. La voce di castrato non appartiene all'ambito delle possibilità ordinarie, è prodotto di un artificio estremo. Possiede una radice originaria nel maschile, ma poi si proietta in una dimensione altra, opposta; appare, perciò, come una trasfigurazione profonda del reale, e, per via dei suoi caratteri, viene concepita come qualcosa di spirituale, di totalmente disincarnato, lontano, ormai, da ogni vincolo materiale, da ogni legame con la sessualità, con il corpo. La castrazione, praticata prima dell'avvento della pubertà, procurava, tra i suoi effetti, l'arresto o il notevole ritardo dello sviluppo della laringe, con la conseguenza che la voce bianca da fanciullo era destinata a persistere entro un corpo che procedeva a crescere come corpo di adulto. Anche questo, d'altra parte,

sviluppa diversamente, assumendo alcune caratteristiche proprie del corpo femminile. Il combinato di queste condizioni particolari produceva come effetto una voce particolare, potente, risonante, e tuttavia acuta, duttile, agilissima, capace di molte sfumature. Si distinguevano, a seconda dell'estensione, voci di castrato soprano e voci di castrato contralto. Rispetto ai caratteri e alle potenzialità della voce di castrato, agiva, poi, un'accuratissima istruzione musicale, indirizzata all'acquisizione di un'eccezionale tecnica vocale, ma anche di conoscenze vaste, sì da formare un musicista completo. La voce di castrato incomincia a decadere con la seconda parte del Settecento e scompare quasi del tutto con l'Ottocento. L'opera non se ne serve più. Il gusto muove verso altre direzioni, verso storie più coinvolte dal punto di vista umano.

Contralto - Tra le voci femminili è la più grave. Copre un'estensione che, in relazione alle altre, tocca una serie di note più basse. È più limitata verso l'alto, rispetto al mezzosoprano, e, ancor più, rispetto al soprano. Si parla di contralto quasi mezzosoprano, quando l'estensione si fa duttile nella zona acuta; di contralto "grave", quando la duttilità riguarda le zone più gravi. L'opera degli inizi, nel Seicento, non prevede una precisa classificazione delle voci femminili. È nella seconda metà del secolo che si inizia a distinguere tra contralti e soprani. I contralti possono svolgere parti di carattere, un po' buffe, oppure di amoroze, o di antagoniste. Nel Settecento, quando nell'opera seria declina il fenomeno dei castrati, emerge un maggiore interesse per le voci femminili, anche di contralto. L'opera buffa, sempre nel Settecento, ricerca un tipo nuovo di vocalità, maggiormente coinvolto rispetto alle situazioni reali, e quindi non più stilizzato e molto meno ornato. Ciò riguarda, nell'opera buffa, un po' tutte le voci. Con l'inizio dell'Ottocento si ha la sanzione definitiva della scomparsa della voce dei castrati. La parte di primo amoroso viene sostituita o con un tenore, o con una donna "in travesti", in genere un contralto. Così accade spesso in Rossini, anche se non manca la soluzione del tenore. In Rossini si distingue tra contralto "profondo" (in opere come *La donna del lago*, *Semiramide*) e contralto "acuto" o "mezzocontralto" (in *Barbiere*, in *Cenerentola*). Il contralto è usato da Verdi nel senso di un certo realismo, legato a figure di donne di tarda età.

Falsetto - Emissione particolare, che, facendo risuonare diversamente i muscoli delle corde vocali, ottiene un'estensione della voce più acuta, in genere un'ottava sopra rispetto a quella abituale, così simulando la voce bianca o quella femminile, le quali, tuttavia, restano alla percezione di qualità diversa. Questo tipo di vocalità è stato ampiamente usato con la polifonia rinascimentale sacra, la quale, rispettosa del divieto cattolico, per cui le donne non potevano prendere la parola (e quindi anche cantare) in Chiesa, escludeva le donne dai cori ecclesiastici. In luogo delle donne, uomini particolarmente adusi alla tecnica del falsetto, cantavano le parti acute nel tessuto polifonico. Venivano perciò chiamati falsettisti. Nella Cappella Pontificia i falsettisti erano per lo più di origine spagnola, e per questo si prese a definirli anche come 'spagnoletti'. La qualità vocale del canto dei falsettisti non era del tutto appagante, perché risultava un po' rigida, e quest'aspetto risultava ancora di più sottolineato quando essi dovevano fiorire il loro canto. Diversa apparve subito, al confronto, la qualità del canto dei castrati, che in pochi decenni scalfirono il primato dei falsettisti all'interno del coro della Cappella Pontificia. Presto la vocalità dei castrati divenne dominante nel gusto dell'epoca barocca, e portò un contributo determinante alla definizione del carattere, delle tendenze, del gusto, dell'identità dell'opera seria nel periodo barocco.

Mezzosoprano - Tra le voci femminili, quella di mezzosoprano è posta nel mezzo tra soprano e contralto. Ciò per estensione e per qualità del timbro. Si parla di mezzosoprano tendente a soprano drammatico, quando l'estensione e il tipo di vocalità tendono a farsi quasi di un soprano dai toni scuri; di mezzosoprano contralteggiante quando si rivolge verso le regioni di estensione e di colore del contralto. La voce di mezzosoprano, come quella di baritono, viene fatta oggetto di attenzione soprattutto dal melodramma romantico. Contro l'ideale astratto del belcanto, nell'Ottocento si cerca un tipo di vocalità capace di intrecciarsi con il mondo della realtà. Baritono e mezzosoprano si mostrano, assai più di altri tipi vocali, capaci di instaurare questo ponte verso un'umanità che non si vuole più rappresentare in termini stilizzati. Con Rossini si parla di mezzosoprano, riferendosi a una "seconda donna". Il melodramma romantico utilizza la voce di mezzosoprano, concependola come una voce di sopra-

no dal carattere un po' diverso, limitata nelle escursioni in zona acuta. Inoltre, nell'economia delle funzioni sceniche dei personaggi, viene a riguardare un soggetto antagonista rispetto al personaggio femminile principale, che è un soprano. Nel *grand-opéra* francese, un tipo di soprano intrecciato ai caratteri del mezzosoprano, è il soprano "Falcon". Donizetti attribuì un'identità autonoma alla voce di mezzosoprano, rifacendosi al tipo di voce del soprano "Falcon", utilizzato in un'estensione un poco più bassa. Parti di protagonista per il mezzosoprano sono nelle sue opere *Favorita* e *Dom Sébastien*. Verdi usa la voce di mezzosoprano in una funzione scenica antagonista rispetto al personaggio principale, incarnato dalla voce di soprano. Le tessiture sono piuttosto alte e realizzano una vocalità tesa e intensa.

Recitativo - Il recitativo, in rapporto all'aria, è il momento in cui l'azione si definisce, va avanti, realizza gli intrecci essenziali. Se l'aria è il luogo in cui l'azione si sospende e i personaggi principali hanno modo di espandere se stessi, il proprio modo di sentire, rivelando le loro passioni più intime, il recitativo è il momento in cui l'azione riprende a correre, procurando lo sviluppo del discorso drammatico. Alle origini l'opera non distingueva effettivamente tra aria e recitativi. L'opera delle origini, che nasce a fine Cinquecento, inizi Seicento, poiché muove come esperimento erudito, di recupero dell'antica tragedia greca, appare strettamente connessa con il teatro parlato. L'impostazione filologica prevalente in epoca rinascimentale riteneva che la tragedia greca prevedesse un tipo di recitazione dotata di sottolineature enfatiche che l'avvicinavano a una recitazione quasi intonata. Anche i cori, si riteneva avessero una connotazione di tipo musicale. L'opera nasce come tentativo di riproporre in chiave moderna la tragedia greca, attraverso un declamato che, proprio nel suo unire canto e recitazione, nel suo stare a mezzo, tra intonazione e parlato, permette di unire verità drammatica e l'esigenza di dare traduzione agli affetti dell'animo umano. L'opera, alle origini, quindi è una forma di "recitar cantando". Già nei primi decenni del Seicento, tuttavia, si inizia a mettere in discussione un'impostazione che ad alcuni appare troppo radicale, impedendo al canto di liberarsi. Alcuni autori tendono a proporre momenti in cui il canto assuma maggior rilievo, distaccandosi dallo stile recitativo. Nasce così l'aria, in rapporto al recitativo. Aria e recitativo diverranno

forme distinte, entrambi elementi essenziali per la struttura dell'opera. Assisteremo a uno sviluppo vario e complesso di queste due forme nel corso dell'evoluzione dell'opera. Esse costituiranno una diade essenziale, rispetto a cui si definirà la cura costruttiva e realizzativa di compositori e librettisti.

Recitativo secco - È un termine che indica il recitativo semplice, in cui la voce è accompagnata dal solo "continuo", vale a dire dal clavicembalo, che si pone sotto la voce con uno sfondo discreto, fatto soprattutto di strutture accordali, variamente date. In questa fase dell'opera il personaggio o i personaggi sulla scena sono attivi rispetto al procedere dell'opera, sviluppano l'intreccio, muovono gli eventi, producono nuovi fatti. Soprattutto questa forma di recitativo appare come distante dall'aria, e tuttavia è molto funzionale rispetto all'economia globale dell'opera. Dopo le accensioni emotive dell'aria, l'azione riprende il suo corso. Anche dal punto di vista musicale, il tempo prende a correre diversamente. Disegna profili circoscritti, non si apre in archi e volute tesi e rigonfi, si fa un ricamo minuzioso di formule molto precise. In alcuni momenti trascorre con un che di neutro, in altri risente quanto il testo dice, afferma, vuole come azione, descrive. Non è quindi assente, non è meramente convenzionale, trova un diverso rapporto con il testo, vissuto attraverso un segno molto minuto, calligrafico. Verso la fine del Seicento il recitativo semplice o secco assume una sua forma tipica. In quattro tempi, presenta un canto di ambito molto limitato, con profili dalle curve molto semplici e naturali, con rari salti. In questo senso vuole darsi come immagine del parlato, realizzata attraverso una forma propriamente musicale, in cui si dà rilievo alla parola, affinché sia facilmente compresa dal pubblico. Nel Settecento prosegue ad essere presente, ma dà spazio anche alla variante del recitativo accompagnato, che appare più emotivamente pregno, e trova echi negli interventi strumentali e dell'orchestra. Con l'Ottocento il recitativo secco declina decisamente. L'opera si ispira a un ideale diverso, di maggiore continuità musicale e scenica, per cui sembra impropria l'idea di una distinzione netta tra forme chiuse in se stesse, come il recitativo secco e l'aria. Resiste, invece, il recitativo accompagnato, il quale può adattarsi del tutto naturalmente a un'idea di teatro musicale in cui le forme, pur permanendo, sono disposte ad aprirsi reciprocamente, su sollecitazione dello sviluppo

drammatico. In Verdi, ad esempio, l'opera quasi smarrisce il senso di una separazione netta tra la discorsività dell'aria e quella del recitativo, in nome di un declamato che si compone dei caratteri dell'una e dell'altra forma, per cui aderisce al procedere drammatico, ma è anche emotivamente carico di significati, pronto a curvarsi, ridefinirsi a seconda di quanto promana dalla scena, di quanto le parole rivelano.

Recitativo accompagnato - Questa definizione si riferisce a un tipo di recitativo che assume il colore dell'accompagnamento orchestrale. Anche la voce, sollecitata da un contesto che è diverso, rispetto al recitativo "semplice", o "secco", si anima, pronuncia parole tese dall'emotività della situazione. Qui non si svolgono semplici fatti, quei fatti trovano il risentimento del personaggio, che inarca il proprio canto, mentre anche l'orchestra non resta immune a quanto avviene, e sente di dover agire, di essere presente. Lo stesso senso hanno anche altre definizioni analoghe, come recitativo "obbligato", o "strumentato" o "concertato". Il recitativo accompagnato diventa ricorrente nell'opera seria soprattutto nel Settecento, e via via nel secolo, sempre più a scapito di quello semplice o secco. Librettisti e compositori prevedono almeno una scena in cui si dia il recitativo accompagnato. Il quale è sempre associato a situazioni di una certa tensione, che recano un carattere scuro, malinconico, e sono realizzate musicalmente attraverso un canto a forte gradiente di patetismo. L'orchestra partecipa, con un accompagnamento che, attraverso un uso accorto dell'armonia e della figurazione musicale, crea un contesto che definisce e precisa di più questo clima di tesa malinconia. Metastasio suggerisce un uso accorto del recitativo accompagnato, in modo che non sia troppo sfruttato nell'opera. Immagina un numero intorno a quattro recitativi accompagnati per ogni opera. Al musicista chiede un'attenzione e una cura rivolte alla gestione delle dinamiche e dei modi d'attacco, con una partitura sbalzata, tra piani e forti, legati e staccati, in modo che il risultato globale sia un che di teso, di ansioso, sollecitato come da un rigurgito continuo di pensieri, trepide attese. Così scrive, in una lettera al compositore Adolf Hasse, descrivendo il suo ideale di recitativo accompagnato, rispetto a cui chiede adesione al musicista, con il quale sta collaborando per l'opera *Attilio Regolo*: nel recitativo accompagnato bisognerà particolarmente curare "i piani, i forti, i rinforzi, le botte, ora staccate, ora

congiunte, le ostinazioni or sollecite or lente, gli arpeggi, i tremuli, le tenute, e soprattutto quelle pellegrine modulazioni delle quali sapete voi solo le recondite miniere".

Nell'Ottocento il recitativo accompagnato muta, nel senso che da forma in sé separata e definita, diviene un modo di linguaggio che troviamo diffuso in tutta l'opera. In Verdi il canto si lega molto alla parola, diventa un declamato che, pur distendendosi in archi musicali di pregnante contabilità, non perde mai il riferimento al testo e all'evoluzione drammatica. Le varie esperienze che si vanno compiendo in Europa, di trovare la via di un teatro musicale d'impronta nazionale, svincolato dalla tradizione instaurata dall'opera italiana, porta, nel secolo, a una massima attenzione alle lingue nazionali, e quindi al testo, alla parola. Il canto dell'aria, libero e vocalizzante, viene trattato con vigile attenzione, ricondotto entro i limiti di un declamato che attende ai valori musicali come a quelli della parola, la quale deve essere sempre comprensibile, e in certo modo guidare la definizione del canto e della melodia.

Il Novecento spinge fortemente verso la direzione di un canto che si confronta con la parola, che si costruisce nella suggestione del ritmo e del suono della intonazione della parola e del discorso verbale. Il canto rompe, così, ogni residua protezione per sé, disperde la tradizione del belcanto, e prova nuove strade, che in molti casi consistono nel tentare una nuova contaminazione rispetto al parlato; quale quella sperimentata da Schönberg prima, e poi da Berg, dello *Sprechgesang*, vale a dire di una recitazione in qualche modo intonata, e anche musicalmente misurata, consegnata alla duttilità dell'interprete-cantante; un modulo espressivo di forte valenza drammatica, nel suo essere straniato sia rispetto al parlato che al canto.

Soprano - Tra le voci femminili è quella più acuta. Copre un'estensione che, in relazione alle altre voci femminili, raggiunge una zona più acuta. È più limitata verso il basso, rispetto al mezzosoprano, e, ancor più, rispetto al contralto. Anche la qualità timbrica della voce provvede a diversamente identificare la voce del soprano. Che è in genere naturalmente portata a esibire un profilo agile, o a liberarsi in un canto ampio e melodioso. Anche il soprano, come le altre voci, possiede definizioni ulteriori, rispetto a una differente caratterizzazione della vocalità. Si parla di soprano "leggero", di soprano di

"coloratura" (o di "agilità"), rispetto a una voce che appare molto duttile verso la zona alta, e timbricamente votata a virtuosismi e agilità; di soprano "lirico", di soprano "drammatico", quando la voce si fa timbricamente più densa, si scurisce, e risponde bene a passi di lirismo intenso, di cantabilità tesa.

Nel Seicento, il soprano svolge parti di amorosa o di antagonista. Ricordiamo che i veri divi dell'opera barocca sono i castrati. Nel Settecento la ricerca musicale, rispetto all'opera e all'aria, tende a scoprire nuove possibilità per la scrittura vocale, che trovano compendio nella forma articolata e estesa dell'"aria col da capo". È una ricerca che ricade, con i suoi effetti, su tutti i tipi di voce, da quella di castrato alle voci femminili e maschili. Con il declino del canto dei castrati, che appare evidente già alla seconda metà del secolo, prende corso un maggior interesse dei compositori per le voci femminili. A partire dagli inizi del Settecento, l'opera buffa porta un suo contributo, di indirizzo verso un'attenzione realistica al trattamento vocale e dei personaggi. Il canto delle primedonne buffe si colora, poi, di accenti teneri e affettuosi in autori come Piccinni, Cimarosa, Paisiello. In ciò richiamando quanto accade, a partire dalla seconda metà del secolo, nell'ambito dell'opera seria, con l'opera detta "larmoyante", anch'essa ispirata a una idea di vocalità rivolta verso i caratteri di una cantabilità tenue, elegiaca.

L'Ottocento promuove un'attenzione nuova, diversa, verso i valori della verità drammatica. Si tratta di non rispondere più solo e soprattutto alle esigenze di ordine e bellezza musicale e vocale, ma anche alla domanda di una interazione piena, organica tra i vari elementi che costituiscono il linguaggio scenico-musicale. Tutto questo trova un suo momento di piena e matura definizione in Verdi, che trascende il belcanto in una vocalità molto articolata, complessa, che sa rispondere a quanto sollecita e impone il ritmo drammatico; per cui il fraseggio viene misurato non più secondo un ordine solamente musicale, ma insieme musicale e drammatico. In particolare, in Verdi si fa strada la vocalità del soprano "drammatico", il cui canto risulta sempre essenziale, mai compiaciuto, e mosso da una viva tensione espressiva.

Tenore - Tra le voci maschili è quella più acuta. Copre un'estensione che, in relazione alle altre voci maschili, raggiunge note comprese in una zona più acuta. In compenso, più del tenore si estendono nel grave il baritono, e, soprattutto, il basso. Il tenore, a

seconda del carattere della voce e delle potenzialità timbriche, si distingue ulteriormente in: tenore "leggero", particolarmente a suo agio nelle regioni acute, recante un volume timbrico lieve, adatto a passi leggeri o elegiaci, a pronunce sfumate; tenore "lirico", tenore "drammatico", più adatti a pronunce tese, eroiche. Nell'opera barocca dominano le voci dei castrati. Le voci maschili vengono ritenute rozze, inadatte a realizzare il tipo di cantabilità cui si tende: un canto melodioso, soave, oppure liberato in grandi virtuosismi e ornamenti. L'opera barocca è antirealistica, per cui non ha remore a affidare le parti di "primo uomo" ai castrati. Al tenore verranno date parti secondarie, caricaturali, oppure di antagonista malvagio, negativo, rispetto all'eroe. Nel Settecento, la scrittura vocale si fa in genere più articolata, tentata dal gioco ornamentale e da strutture più estese. La seconda metà del secolo vede il decadere del predominio dei castrati e il subentrare di una diversa attenzione per le altre voci, per cui anche la voce di tenore incomincia ad essere rivalutata. L'opera buffa usa il tenore in tessiture un po' basse, baritonaleggianti, con un canto che reca caratteri di semplicità e naturalezza. Nella sua evoluzione, l'opera buffa, nella seconda metà del secolo, incontra la figura del tenore "buffo di mezzo carattere", in cui la propensione per le caratterizzazioni umoristiche si unisce a una vocalità che prende anche accenti elegiaci, affettuosi.

L'Ottocento prevede un ulteriore scarto rispetto agli ideali stilizzati del belcanto. Resta Rossini, certo, a baluardo di questi ideali, tuttavia il movimento e la tendenza sono molto riconoscibili, verso una vocalità che rechi in sé echi e riporti dalla realtà. Soprattutto per quanto riguarda le voci maschili, si assiste a un essenzializzarsi del canto, rispetto a un procedere vocalizzante. È un processo graduale, ma sempre più il canto si fa sillabico, si carica di tensioni, a volte assume toni declamatori, mentre l'accompagnamento orchestrale si rende presente e dialoga con la scena. Nell'Ottocento il tenore incontra un grande interesse. In genere la parte di protagonista viene affidata al tenore, che diventa la voce del protagonista, dell'eroe positivo. In Verdi il tenore esprime i valori dell'esuberanza, della forza, della lealtà, della gioventù, dell'eroismo disinteressato. Svolge questa funzione scenica, con una vocalità che si caratterizza per un timbro chiaro, pulito e penetrante negli acuti, nonché molto duttile nella resa delle sfumature.



Approfondimenti Le opere in Aria

Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera*. Melodramma in tre atti; libretto di Antonio Somma, dal dramma *Gustave III, ou le bal masqué* di Eugène Scribe; prima rappresentazione Teatro Apollo, Roma, 17 febbraio 1859. La vicenda è ambientata a Boston, alla fine del '600. Protagonisti sono Riccardo, governatore del Massachusetts, Amelia, e il di lei marito, Renato, che è amico di Riccardo, nonché suo segretario. Riccardo è innamorato di Amelia; pure lei è mossa da passione per lui, ma intende scacciare questo sentimento che ritiene impuro e ingiusto verso il marito. Anche Riccardo non vuole contravvenire alle leggi dell'amicizia e dell'onore. I due si dichiarano, in un posto isolato, fuori città. In quel mentre, arriva Renato, a rivelare a Riccardo un'imminente congiura contro di lui. Riccardo scappa via, non prima di essersi fatto promettere da Renato che egli riaccompagnerà in città la donna che era con lui, intanto velatasi, senza rivolgerle parola. Per una serie di circostanze, Renato scoprirà chi si cela sotto il velo, e perciò deciderà di vendicarsi, unendosi ai congiurati. L'occasione della vendetta è un ballo in maschera. Renato pugnalerà l'amico; Riccardo, prima di morire, rivela come la moglie non l'abbia tradito, e gli consegna quanto aveva già preparato: una promozione per lui, con un ordine di rimpatrio, affinché egli, con la moglie, possa recarsi a vivere in Inghilterra.

Giuseppe Verdi, *La forza del destino*. Opera in quattro atti; libretto di Francesco Maria Piave, dal dramma *Don Álvaro o la fuerza del sino* di Á. de Saavedra; prima rappresentazione Teatro Imperiale, Pietroburgo, 10 novembre 1862. La vicenda è ambientata tra Spagna e Italia, verso la metà del '700. Don Alvaro è innamorato di Leonora, ed è da lei riamato. Ella è figlia del marchese di Calatrava, che si oppone alla relazione. Son quasi decisi a fuggire insieme, quando si interpone il padre. Accidentalmente Don Alvaro lo uccide. Don Alvaro e Leonora prendono vie diverse e separate. Ciascuno pensa che l'altro sia morto: Leonora va a vivere da eremita in una grotta nei pressi di un monastero, confidando nell'aiuto della Vergine degli Angeli; Don Alvaro si arruola nell'esercito ispano-italico. Lo ritroviamo a Velletri. Qui incontra Don Carlo, fratello di Leonora, anche lui arruolato. Don Carlo si è ripromesso di vendicare il padre, uccidendo la sorella e il suo amante. Ma non conosce Don Alvaro. Accade che Don Alvaro salvi la vita a Don Carlo, per cui i due

diventano amici. Per una serie di circostanze, tuttavia, Don Carlo riesce a ricostruire che chi ha di fronte è l'uccisore del padre. Ingaggia un duello con Don Alvaro, che non vorrebbe battersi. Vengono divisi da una pattuglia di ronda. Don Alvaro decide di lasciare le armi e votarsi a Dio. Si rinchiude in un monastero, in Spagna, dove diventa padre Raffaele. Il destino vuole che egli sia nel monastero, dedicato alla Vergine degli Angeli, nei pressi del quale vive, da eremita, lontana da tutto e da tutti, Leonora. Passati alcuni anni, Don Carlo ritrova Alvaro. Lo offende pesantemente; Alvaro, nonostante l'abito, reagisce, e lo ferisce a morte. Chiama l'eremita - il duello è avvenuto non distante dalla grotta - perché porti i conforti religiosi all'uomo che sta morendo per sua mano. Alvaro e Eleonora si riconoscono. Anche Don Carlo, morente, riconosce la sorella, e la uccide, con le ultime forze rimastegli, per vendicare così l'onore offeso della famiglia. Lei, mentre muore, invoca il perdono per Don Alvaro.

Jean-Baptiste Lully, *Armide*. "Tragédie en musique" in 1 prologo e 5 atti; libretto di Philippe Quinault, dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (Canti IV, V, X, XIV, XV, XVI), con varianti e aggiunte; prima rappresentazione Académie Royale de Musique, Parigi, 15 febbraio 1686.

Il dramma è ambientato in vari luoghi, secondo l'evoluzione della vicenda: in un palazzo, a Damasco, in un paesaggio campestre, in un deserto, nel palazzo incantato di Armida. Armida è una maga che ha ammalato, per poi imprigionarli, tutti i cavalieri crociati. Solo Rinaldo le ha resistito. Questi riesce a liberare i suoi compagni. È sulla sponda di un fiume, quando cade addormentato e viene raggiunto da demoni evocati dalle arti magiche di Armida. Sopraggiunge anche lei, per ucciderlo. Invece, viste le sue fascinoso sembianze, se ne innamora. Armida è vinta dall'amore. Invoca l'Odio, che la guarisca, ma poi, all'ultimo momento, chiede che esso non compia alcun intervento. I due amanti vivono nel palazzo incantato di Armida, dediti a piaceri molli. Rinaldo rinsavisce quando due cavalieri, postisi sulle sue tracce, lo ritrovano, e con uno specchio gli rinviano l'immagine di un uomo che non reca più i segni della distinzione dell'eroe. È così che egli ritrova la ragione, e lascia il palazzo, abbandonando Armida.

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*. Opera in tre atti; libretto di Francesco Maria Piave, dal dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo; prima rappresentazione Teatro La Fenice,

Venezia, 11 marzo 1851. La vicenda è ambientata a Mantova, nel '500. Il duca di Mantova conduce una vita libertina. Gli sono accanto una schiera di cortigiani, e Rigoletto, buffone di corte, che, con la sua lingua tagliente, è pronto a dileggiare chiunque, anche le vittime del duca. Rigoletto ha una figlia, Gilda, che tiene segreta, lontano dalle mire del duca e dei cortigiani, per conservarla pura e innocente. Ella, invece, è innamorata proprio del duca, che le si presenta nelle vesti di uno studente. I cortigiani, per vendicarsi di Rigoletto, che mette in ridicolo tutti, gli rapiscono quella che pensano sia una sua amante segreta; mentre è la figlia. La conducono al palazzo del duca, mettendola a disposizione del duca. Il quale presto la seduce, per poi abbandonarla. Essa ne resta innamorata. Rigoletto decide di vendicarsi. Chiederà i servigi di un sicario, Sparafucile, che dovrà consegnargli il cadavere del duca in un sacco. Il duca ha tra le mire anche la sorella di questi, Maddalena. La quale non è insensibile al suo fascino. Ottiene un accordo dal fratello: che egli ucciderà il primo che bussi, a un certo momento, alla porta. Gilda, che ha potuto ascoltare il dialogo dei due, busserà alla porta per evitare la morte dell'amato. Rigoletto scoprirà infine nel sacco la figlia morente.

Erich Wolfgang Korngold, *Die Tote Stadt*. Opera in tre atti; libretto di Paul Schott (pseudonimo per il compositore e il di lui padre Julius), dal dramma *Le mirage* di Georges Rodenbach, a sua volta ricavato dal romanzo *Bruges-la-Morte*, dello stesso autore; prima rappresentazione Stadttheater, Colonia, 4 dicembre 1920; Stadttheater, Amburgo, stessa data. La vicenda è ambientata a Bruges alla fine dell'800. Paul ha perso la moglie, Marie. Vive nel culto del suo ricordo, quando incontra, nella città dall'aria decadente, una ballerina, Mariette, che presenta una somiglianza straordinaria con la moglie. La moglie gli appare, per ammonirlo intorno alla santità della loro unione. Paul, un giorno, dichiara a Mariette il suo interesse per lei, a causa di quella singolare coincidenza dei tratti. Mariette vuole sedurlo. Trascorrono insieme una notte nella casa di lui. Il mattino successivo, di fronte a una processione, l'uomo si genuflette. Ella lo schernisce; da uno scrigno prende i capelli della moglie, che egli conserva così, come oggetti preziosi o reliquie sante. Avendo osato ciò, egli la strangola con gli stessi capelli. Si sveglia: si è trattato di un sogno. Ma Mariette è esistita davvero, se la governante annuncia all'uomo la venuta della donna che gli ha fatto visita, perché deve recuperare rose e ombrello dimenticati. I due non si

reincontrano. L'uomo ora vuole lasciare Bruges, la città morta.

Jean-Philippe Rameau, *Abaris ou Les Boréades*. "Tragédie lyrique" in cinque atti; libretto di Louis de Cahusac; anno di composizione 1763; prima rappresentazione Festival International, Aix-en-Provence, 1982. Alphise, regina di Battriana, è innamorata di Abaris, un giovane dalle oscure origini. Il dio dei venti del Nord, Borée, le ingiunge di trovare uno sposo tra i principi boreadi. Ella non vuole decidersi, e invoca l'intervento di Apollo. Non apparirà Apollo, bensì Amore, il quale consegna alla principessa una freccia magica, proclamando che re di Battriana sarà un Boreade. Di fronte a questa dichiarazione, Alphise abdica, consegnando, però, la freccia magica all'amato Abaris. Interviene il dio Borée; a causa di questo affronto, devasta la terra e rapisce la principessa. Ella è nel regno sotterraneo del dio, quando sopraggiunge Abaris per salvarla dal supplizio. L'impresa riuscirà grazie alla freccia magica di Amore. Appare a questo punto Apollo, che rivela d'essere padre di Abaris. Nulla ostacola ora il matrimonio tra il giovane e la principessa.

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Opera in tre atti; libretto dello stesso compositore; prima rappresentazione Hoftheater, Monaco, 10 giugno 1865. La vicenda si svolge sulla nave di Tristano, in un castello in Cornovaglia, in un castello in Bretagna, in un'epoca assai remota. Tristano conduce la principessa Isotta, irlandese, allo zio, re Marke di Cornovaglia, perché ne faccia la sua sposa. Ella è furente con Tristano, e medita di ucciderlo con un filtro di morte. Al momento del brindisi, un impulso le ordina di bere anch'ella la stessa bevanda. Ma quello che per magia li raggiunge è amore. L'ancella di lei ha sostituito il filtro di morte con uno di amore. Entrambi sono animati da una passione totale, l'uno per l'altro. Nel castello in Cornovaglia, durante una notte, quando si ritrovano finalmente abbracciati, vengono scoperti dal re e da Melot, amico di Tristano, che ha procurato la trappola in cui i due ora si ritrovano, perché anch'egli è innamorato di Isotta. Tristano invita Isotta a seguirlo in esilio nella terra dei suoi avi. Provoca, infine, a duello Melot, e gli si offre inerme: Melot lo trafigge. Troviamo Tristano, nel suo castello in Bretagna, morente. Tristano è animato da un desiderio vivo di morte, di disperdersi nella notte originaria dove regna l'oblio. E vorrebbe Isotta con lui. Una nave la conduce. Quando si incontrano, finalmente, Tristano può spirare tra le sue braccia. Anch'ella

vuole morire, seguirlo. Appare trasfigurata in quest'ultimo passaggio oltre il diaframma della vita. Muore, mentre sopraggiunge re Marke, con armati. Ha saputo del filtro, intende perdonare, e salvare Tristano e Isotta.

Giacomo Puccini, *Turandot*. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri; libretto di Giuseppe Adami e Renato Simoni, dall'omonima fiaba scenica di Carlo Gozzi; prima rappresentazione Teatro alla Scala, Milano, 25 aprile 1926. La vicenda è ambientata a Pechino, in un tempo immaginario. La principessa Turandot ha imposto una condizione ad una sua eventuale unione con un uomo. Il pretendente dovrà risolvere tre enigmi; e chi non riesca nell'impresa è destinato a morire per mano del boia. Innumerevoli teste cadono a causa del gioco degli enigmi. Ultimo un principe persiano, per il quale la folla vorrebbe la grazia, mandato, invece, a morte dall'implacabile principessa. Tra la folla è Calaf, principe tartaro, a Pechino in incognito; è anche il vecchio Timur, re deponso di Tartaria, che scopre così, per caso, che il figlio, Calaf, non è morto in battaglia, come credeva, ma è vivo; e una giovane schiava che si prende cura del vecchio re, Liù. Calaf, vedendo Turandot, colpito dalla figura di lei, decide di provare la sfida degli enigmi; inutilmente Liù, segretamente innamorata di lui, il vecchio Timur, e tre cortigiani tentano di dissuaderlo. Ma Calaf scioglierà gli enigmi, ponendo così Turandot di fronte alle conseguenze di quanto ella stessa ha disposto. Le propone un patto: se scoprirà prima dell'alba chi egli sia, è disposto a considerarla sciolta dal suo voto, e egli sarà pronto al supplizio. Turandot emana un editto: tutta Pechino si impegni, nella notte, a scoprire chi sia lo straniero. Timur e Liù, che sono stati visti parlare con Calaf, vengono condotti in catene davanti a Turandot, perché confessino. Liù protegge il vecchio dicendo di essere lei sola la depositaria del segreto; riuscirà a tacere sino in fondo, a costo della sua vita. Turandot è incapace di compassione: nulla la tocca. Calaf sente che un bacio potrà vincere lo scudo di gelo che la circonda. La bacia, e una nuova luce penetra nell'animo sino ad allora risentito e contratto di Turandot, che così ha finalmente potuto conoscere l'amore.

Gustave Charpentier, *Louise*. "Roman musical" in quattro atti e cinque quadri; libretto dello stesso compositore; prima rappresentazione Opéra-Comique, Parigi, 2 febbraio 1900. Luisa è una giovane sartina, innamorata di un poeta, Giuliano, che la corteggia. I genitori di lei non vedono di buon occhio la relazione

con un giovane dal futuro incerto. La ragazza sembra in un primo tempo intenzionata a seguire l'ammonimento a essere prudente, anche se la lontananza da Giuliano la rattrista profondamente. Ma Giuliano non desiste: tenta di convincerla a fuggire insieme. Lei è fortemente contrastata, tra il suo desiderio di seguirlo e il rispetto che sente di dovere ai genitori. Alla fine decide che non può impedirsi di amare Giuliano; e lo segue a Montmartre, dove assaporerà il gusto *bohémien* della vita. La madre la raggiunge qui per comunicarle che il padre è in punto di morte e ha bisogno di vederla. Ella va, per incontrare il padre, il quale però va ristabilendosi. I due genitori non intendono riconsegnarla a Giuliano. Luisa non vorrebbe ferire i genitori; ma preme in lei la passione per Giuliano e la nostalgia per Montmartre. Dopo un litigio con il padre, riesce a farsi scacciare da casa. Così ella può tornare libera, autonoma, come aveva potuto essere nell'inebriante clima di Montmartre.

Ruggero Leoncavallo, *I pagliacci*. Dramma in due atti; libretto dello stesso compositore; prima rappresentazione Teatro Dal Verme, Milano, 21 maggio 1892. La vicenda si svolge a Montalto, in Calabria, in un periodo tra il 1865 e il 1870, nel giorno della festa di Mezz'agosto. In un prologo si chiarisce che la vicenda contempla la presenza di maschere; le quali vanno intese come metafore per descrivere vicende e sentimenti vivi, attuali. In un paese si allestisce un teatro da fiera. Fanno parte della compagnia Canio, che è un pagliaccio sulla scena, Nedda, la sua fidanzata, Colombina in teatro. Innamorato di lei, ma respinto, è Tonio. Canio è fortemente geloso della donna, che ha scoperto amareggiare con qualcuno: è Silvio, il suo amante. È tutto pronto per la recita. Sulla scena del teatro di fiera, Colombina si scambia tenere effusioni con l'amante, Arlecchino. Taddeo, un servo, vorrebbe corteggiarla, ma Colombina lo scaccia, per poter restare sola con l'amante. Arriva Pagliaccio, marito di Colombina, che ode un dialogo d'amore, anche se non riesce a sorprendere gli amanti. Sulla scena sta accadendo quanto già accaduto nella realtà. Pagliaccio è sconvolto dalle coincidenze che gli si palesano davanti. La donna cui ha dedicato tutto se stesso è indegna del suo amore, e la gelosia lo spinge a reclamare la verità, a non più rinviare la resa dei conti. Tutto va avvenendo sulla scena, come se si trattasse di una trama studiata. E invece è un reale precipitare degli eventi. Esploderà, così, il dramma, per cui egli ucciderà, durante la recita, Colombina e il suo amante.



Approfondimenti I registi di *Aria*: filmografia

Nicolas Roeg

Sadismo (1970); L'inizio del cammino (1971); A Venezia...un dicembre rosso shocking (1973); L'uomo che cadde sulla terra (1976); Il lenzuolo viola (1980); Eureka (1982); La signora in bianco (1985); Castaway, la ragazza Venerdì (1987); Un ballo in maschera [*Aria*] (1987); Mille pezzi di un delirio (1988); Oscuri presagi (1992)

Charles Sturridge

La forza del destino [*Aria*] (1987); Il matrimonio di Lady Brenda (1988); Monteriano - Dove gli angeli non osano mettere piede (1991)

Jean-Luc Godard

Fino all'ultimo respiro (1960); Le petit soldat (1960); La donna è donna (1961); I sette peccati capitali (1961); Questa è la mia vita (1962); I carabinieri (1963); Il disprezzo (1963); Ro.Go.Pa.G. (1963); Una donna sposata (1964); Agente Lemmy Caution, Missione Alphaville (1965); Il bandito alle undici (1965); Due o tre cose che so di lei (1966); Il maschio e la femmina (1966); Una storia americana (1966); L'amore attraverso i secoli (1967); La cinese (1967); Lontano dal Vietnam (1967); Week-end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica (1967); La gaia scienza (1968); Amore e rabbia (1969); Vento dell'est (1969); Crepa padrone, tutto va bene (1972); Si salvi chi può (La vita) (1980); Passione (1982); Prénom Carmen (1983); Je vous salue, Marie (1984); Detective (1985); Cura la tua destra... (1987); Re Lear (1987); Il risveglio di Rinaldo [*Aria*] (1987); Nouvelle Vague (1990)

Julien Temple

La grande truffa del rock'n'roll (1980); Absolute Beginners (1986); Rigoletto [*Aria*] (1987); Le ragazze della Terra sono facili (1989); Bullet (1995)

Bruce Beresford

La festa (1976); Il sapore della saggezza (1977); Squadra speciale 44 magnum (La morte fa l'appello) (1978); Breaker Morant (1979); Il club

(1979); Tender Mercies - Un tenero ringraziamento (1983); King David (1985); Crimini del cuore (1986); La città morta [*Aria*] (1987); Alibi seducente (1989); A spasso con Daisy (1989); Mister Johnson (1990); Il manto nero (1991); Alla ricerca dello stregone (1913); Cambiar vita (1993); Rosso d'autunno (1994); Difesa a oltranza (1996)

Robert Altman

La storia di James Dean (1957); Conto alla rovescia (1968); Quel freddo giorno nel parco (1969); Anche gli uccelli uccidono (1970); I comparì (1971); Images (1972); Il lungo addio (1973); California Poker (1974); Gang (1974); Nashville (1975); Buffalo Bill e gli indiani (1976); Tre donne (1977); Un matrimonio (1978); Quintet (1978); Una coppia perfetta (1979); Popeye - Braccio di ferro (1980); Jimmy Dean, Jimmy Dean (1982); Streamers (1983); Follia d'amore (1985); Non giocate con il cactus (1987); Terapia di gruppo (1987); Les Boréades [*Aria*] (1987); Vincent e Theo (1990); I protagonisti (1992); America oggi (1993); Prêt-à-porter (1994); Kansas City (1996)

Franc Roddam

Quadrophenia (1979); Cavalli di razza (1983); La sposa promessa (1985); Tristano e Isotta [*Aria*] (1987); K2 l'ultima sfida (1992)

Ken Russell

Il cervello da un miliardo di dollari (1967); Donne in amore (1969); I diavoli (1970); L'altra faccia dell'amore (1971); Il boyfriend (1971); Il messia selvaggio (1972); La perdizione (1974); Lisztomania (1975); Tommy (1975); Valentino (1977); Stati di allucinazione (1980); China blue (1984); Gothic (1986); Turandot [*Aria*] (1987); L'ultima Salomé (1988); The Rainbow (1989); Whore (Puttana) (1991); Oltre la mente (1995)

Derek Jarman

Sebastian (1976); Caravaggio (1986); The Last of England (1987); Louise [*Aria*] (1987); Edoardo II (1991); Blue (1993); Wittgenstein (1993)

Bill Bryden

I Pagliacci [*Aria*] (1987)

**Alcune
indicazioni
bibliografiche**

a) Parte generale

- Francesco Casetti, Federico di Chio, *Analisi del film*, Bompiani, Milano, 1990.
- Gianni Rondolino, Dario Tomasi, *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, Utet, Torino, 1995.
- Réné Leibowitz, *Storia dell'opera*, Garzanti, Milano, 1966.
- Gioacchino Lanza Tomasi (cur.), *Guida all'opera: da Monteverdi a Henze*, Mondadori, Milano, 1971.
- Gianfranco Casadio, *Opera e cinema: la musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Longo, Ravenna, 1995.

b) I film, le opere

- Andrée Corbiau, *Farinelli voce regina*, Guanda, Parma, 1995.
- John Rosselli, *Il cantante d'opera: storia di una professione (1600-1990)*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- Sandro Cappelletto, *La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*, EDT, Torino, 1995.
- Hubert Ortkemper, *Angeli controvolgia: i castrati e la musica*, a cura di Arianna Ghilardotti, Paravia, Torino, 2001.
- Paolo Vecchi, *Il film: cosa c'è di loseyano*, in: "Cineforum", A. 20, n. 193 (apr. 1980), pp. 180-184.
- Roberto Escobar, *Il mito: un uomo in rivolta*, in: "Cineforum", A. 20, n. 193 (apr. 1980), pp. 184-190.
- Ermanno Comuzio, *La musica: la sostanza tragica di Mozart*, in: "Cineforum", A. 20, n. 193 (apr. 1980), pp. 190-194.
- Loredana Lipperini, *Introduzione al Don Giovanni*, Editori Riuniti, Roma, 1987.
- AA.VV., *Andrea Palladio: la Rotonda*, Electa, Milano, 1990.
- Jean Rousset, *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche, Parma, 1990.

- Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, nuova ed. Adelphi, Milano, 1991.
- Angelica Forti-Lewis, *Maschere, libretti e libertini: il mito di don Giovanni nel teatro europeo*, Bulzoni, Roma, 1992.
- Fabrizio Liberti, *Il Veneto di Losey*, in: "Cineforum", A. 30, n. 296 (lug.-ago. 1990), pp. 67-70.
- Angelo Moscariello, *Invito al cinema di Joseph Losey*, Mursia, Milano, 1998.
- James Sloss Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino, 2000.
- Daniele Martino, *Catastrofi sentimentali: Puccini e la sindrome pucciniana*, EDT, Torino, 1993.
- Michele Girardi, *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia, 1995.
- Lino Micciché, *L'incubo americano: il cinema di Robert Altman*, Marsilio, Venezia, 1984.
- Flavio De Bernardinis, *Robert Altman*, Il Castoro, Milano, 1995.
- Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano, 1981.
- Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, Il Castoro, Milano, 1996.
- Rino Mele, *Ken Russell*, La Nuova Italia, Firenze, 1975.
- Gianmarco Del Re, *Derek Jarman*, Il Castoro, Milano, 1997.

Finito di stampare nel mese di luglio 2002
Nuove Arti Grafiche - Trento

