

P. Alessandro Polito
WAGNER, VERDI E IL CINEMA

IL LIBRO. Che cosa hanno in comune il teatro di Verdi e la trilogia di *Matrix*? Siete in grado di “leggere” una colonna sonora? Se vi dicessero che il cinema muto non è mai esistito come rispondereste? Sapreste scovare le relazioni tra certe poesie di Pasolini e la *Meglio Gioventù* di Marco Tullio Giordana? E se aggiungessimo che in queste pagine troverete l’unico esame puntuale delle colonne sonore dei film di Luchino Visconti?

Con questo agile volumetto, l’autore mette a vostra disposizione tutto quello che avreste sempre voluto sapere sul rapporto tra musica e film... ma non avete mai osato chiedere!

L'AUTORE. P. Alessandro Polito collabora come critico musicale con la Fondazione Teatro Massimo di Palermo. È diplomato in *Composizione, Pianoforte* e in *Musica corale e Direzione di coro*. Si è perfezionato con Salvatore Sciarrino e poi con Azio Corghi, diplomandosi presso l’*Accademia di Santa Cecilia* di Roma. Ha conseguito la laurea in *Filosofia* e il *Dottorato di Ricerca* in “*Uomo e ambiente*” entrambi con tesi di argomento musicale e sotto la guida di Armando Plebe. È autore di *Pedagogia per la nuova musica* (Armando, Roma), del *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30* (Mnemes, Palermo) e di *Herr Kompositor – Comporre è un gioco da bambini!* (Mnemes, Palermo). Per la sua attività gli è stato conferito un *Premio UNESCO* nel 2004.

WAGNER, VERDI E IL CINEMA

P. Alessandro Polito

P. Alessandro Polito



WAGNER, VERDI E IL CINEMA

PICCOLO MANUALE
PER SOPRAVVIVERE ALLE COLONNE SONORE

7 - CARMEN: DAL PALCOSCENICO AL CINEMA

Che cosa è l'opera lirica? - Che cosa è il *film-opera*? - La *Carmen* di Bizet – La *Carmen* di Rosi – *Callas Forever*: la *Carmen* di Zeffirelli – *L'aura* di Benjamin - Wagner, Verdi e il cinema – Conclusioni

7.1- Che cosa è l'opera lirica?

L'opera lirica o *melodramma* (ossia [rappresent-]azione *cantata*) nasce a causa di un errore di valutazione storica commesso dalla *Camerata de' Bardi*¹ che voleva riportare in vita, in epoca barocca, la tragedia greca: l'equivoco fu il ritenere che la tragedia venisse interamente cantata, da cima a fondo. Il melodramma viene alla luce, quindi, con l'intento di essere copia fedele della tragedia greca e si risolve in un *falso storico*. La prima opera di cui abbiamo testimonianza è una *Dafne* risalente al 1598 (su testo di Ottavio Rinuccini e con musiche di Iacopo Peri e Jacopo Corsi, *rappresentata alla corte dei Medici a Firenze, durante il carnevale*) seguita da due versioni di Euridice entrambe del 1600 (di Rinuccini e Peri, la prima;² con musiche di Giulio Caccini - e sul medesimo testo – la seconda).³ Dapprima, gli autori adoperano esclusivamente un "recitar cantando", parente lontano dei *recitativi*⁴ che ancora oggi possiamo ascoltare – per esempio - nelle opere settecentesche di Mozart;⁵ poi, iniziano a delimitare anche delle zone "ariose" in cui si vuole sottolineare meglio alcuni concetti, l'azione si ferma ed il protagonista-cantante può mettere in bella mostra le proprie doti canore. Ma è nell'ottocento che si sviluppa l'opera così come la conosciamo oggi, abbandonando a poco a poco (sotto l'influenza di Wagner) anche le differenze iniziali tra "recitativo" ed "aria" per costruire un *continuum*

musicale. Grazie all'elaborazione *leit-motivica* wagneriana⁶ ma soprattutto in virtù della teoria del *Wort-Ton-Drama*,⁷ lo sviluppo dell'opera fa presagire l'avvento del cinema, il suo "erede" naturale.

7.2 - Che cos'è il film-opera?

L'opera lirica è oggetto di attenzione già da parte del cinema muto con cui condivide la gestualità sopra le righe che è di evidente matrice melodrammatica.⁸ Ovviamente, trattandosi di cinema muto, la musica commenta le immagini grazie all'orchestra presente in sala oppure tramite composizioni per pianoforte solo o piccoli gruppi da camera. Il *film-opera* è un *ibrido* che nasce da un *match* tra due media, con esiti di volta in volta diversi in rapporto anche agli sviluppi della tecnologia. Ecco un rapido elenco degli *incontri* documentati tra cinema e opera:

Carmen - 1915 di C. B. de Mille; *Carmen* - 1916 di C. Chaplin; *Bohème* - 1926 di K. Vidor; *Carmen* 1926 di J. Feyder; *Figaro e la sua grande giornata* - 1931 di M. Camerini; *Casta diva* - 1935 di C. Gallone; *Bohème* - 1942 di M. L'Herbier; *Carmen* - 1943 di Christian-Jacque; *Figaro qua...Figaro là* - 1950 di C.L. Bragaglia; *Avanti a lui tremava tutta Roma* - 1946 di C. Gallone; *Lucia di Lammermoor* - 1946 di P. Ballerini; *Il barbiere di Siviglia* - 1946 di M. Costa; *Il Rigoletto* - 1946 di C. Gallone; *Il segreto di Don Giovanni* - 1947 di C. Mastrocinque; *Addio Mimì* - 1947 di C. Gallone; *Elisir d'amore* - 1947 di M. Costa; *I Pagliacci Amore tragico* - 1948 di M. Costa; *La leggenda di Faust* - 1948 di C. Gallone; *Cenerentola* - 1948 di F. Cerchio; *Il Trovatore* - 1949 di C. Gallone; *Figaro qua...Figaro là* - 1950 di C.L. Bragaglia; *La forza del destino* - 1950 di C. Gallone; *La favorita* - 1952 di C. Barlacchi; *La sonnambula* - 1952 di C. Barlacchi; *Otello* - 1952 di O. Welles; *Aida* - 1953 di C. Fracassi; *Cavalleria rusticana* - 1953 di C. Gallone; *Carmen Jones* - 1954 di O. Preminger; *Madame Butterfly* - 1954 di C. Gallone; *Figaro il barbiere di Siviglia* - 1955 di C. Mastrocinque; *Andrea Chénier* - 1955 di C. Fracassi; *Tosca* - 1956 di C. Gallone; *Otello* - 1959 di S. I. Jutkevici; *Otello* - 1965 di S. Berge; *Il flauto magico* - 1974 di I. Bergman; *Mosè e*

Aronne - 1974 di J.M. Straub e D. Huillet; *Il flauto magico* - 1978 di G. Giannini e E. Luzzati; *Don Giovanni* - 1979 di J. Losey; *La tragédie de Carmen* - 1983 di P. Brook; *Traviata* - 1983 di F. Zeffirelli; *Carmen Story* - 1983 di C. Saura; *Carmen* - 1984 di F. Rosi; *Otello* - 1986 di F. Zeffirelli; *Bohème* - 1987 di L. Comencini; *M. Butterfly* - 1993 di D. Cronenberg; *Croce e delizia* - 1995 di L. De Crescenzo; *M. Butterfly* - 1995 di F. Mitterand; *Tosca* - 2001 di B. Jacquot; *Addio del passato* - 2002 di M. Bellocchio (La Traviata); *Tosca e le altre due* - 2003 di G. Ferrara.

Come si può facilmente osservare, non solo Carmen è il primo tentativo di *film-opera* ma è anche quello che ha avuto maggiore attenzione da parte dei registi (C.B. De Mille, C. Chaplin, J. Feyder, Christian-Jacque, O. Preminger, P. Brook, C. Saura, F. Rosi) essendo stata portata sullo schermo ben otto volte (anzi nove, contando la parziale messa in scena contenuta in *Callas Forever*).

Le tipologie del rapporto tra cinema e opera lirica variano: l'opera lirica può venir ripresa direttamente in teatro;⁹ può essere narrata per intero oppure sintetizzata attraverso le arie più celebri;¹⁰ oppure, i libretti d'opera possono fornire abbondante materiale per una sceneggiatura.¹¹ Il *film-opera* (inteso per lo più come film che ha come oggetto un'opera lirica) conosce il suo momento di massimo splendore proprio in Italia – patria dell'opera lirica, come abbiamo visto - tra gli anni '30 e 50: il fascismo, infatti, vede nel melodramma l'occasione per una forte promozione della cultura musicale nazionale, che va difesa, coltivata e additata come modello.¹² Dopo la guerra, l'interesse per l'opera lirica muove da pure ragioni di calcolo: non solo la produzione italiana è senza confronti ma il successo al botteghino è clamoroso - soprattutto tra le classi popolari che non possono permettersi il costo del biglietto a teatro. In seguito, anche se il genere viene quasi abbandonato, la sperimentazione dei registi fa passi sempre più in avanti sino a giungere al capolavoro realizzando quello che oggi comunemente si intende

per *autentico film-opera* (e cioè fuori dal palcoscenico e con riprese in esterni) in grado di ingaggiare un duello da pari con l'opera: ovviamente, stiamo parlando del *Don Giovanni* di Losey (1979).¹³ In conclusione, il matrimonio tra opera e cinema rimane storicamente vario: il *match* si conclude in sostanziale pareggio, senza vincitori né vinti.

7.3 - La Carmen di Bizet

Carmen è un *opéra-comique* in quattro atti su libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy (nipote del compositore de *La juive* e cugino della moglie di Bizet), tratto da una novella di Prosper Mérimée. L'*opéra-comique* è un genere d'opera tipicamente francese, mista di dialoghi recitati e canto spiegato, che prende il nome dal teatro parigino (l'*Opera-Comique*, appunto) che la tenne a battesimo. Sorge nel Settecento ed è solitamente caratterizzata da soggetti fantasiosi e leggeri. I dialoghi parlati hanno la stessa funzione del recitativo secco dell'opera buffa italiana: servono, cioè, a portare avanti l'azione. Dopo il 1870, però, l'*opéra-comique* si distingue dagli altri generi solo per la persistenza del parlato pur se ridotto al minimo. La prima rappresentazione di Carmen avvenne all'*Opera-Comique* di Parigi il 3 marzo del 1875. Subito dopo la morte del compositore, i dialoghi vennero musicati da Ernst Guiraud: ed è in veste di opera lirica che Carmen entra a far parte del repertorio dei teatri di tutto il mondo. La sua ri-proposizione con i recitativi parlati è una storia recente dovuta anche al successo del film di Rosi. I personaggi protagonisti dell'opera sono: *Don José* (tenore), *Escamillo* (baritono), *il Dancaïro* (baritono), *il Remendado* (tenore), *Moralés*, brigadiere (baritono), *Zuniga* (basso), *Carmen* (mezzosoprano), *Micaela* (soprano), *Frasquita* (soprano), *Mercédès* (mezzosoprano). Questa la storia, in breve:

I atto. 1820. Su una piazza di Siviglia, mentre sfilano le operaie della manifattura dei tabacchi ed è l'ora del cambio della guardia dei dragoni della vicina caserma, canta e danza impetuosamente Carmen, sensuale gitana. Il brigadiere don José ne è affascinato e si dimentica della giovane Micaela, che è venuta da lontano a portargli il bacio della madre, la quale desidera che egli la prenda in sposa. Un litigio sanguinoso fra una sigaraia e Carmen movimentata la scena: per ordine di Zuniga, il suo capitano, don José conduce Carmen in prigione. Ma grazie alle sue armi di seduzione, questa lo convince a lasciarla fuggire: lo attenderà - per concedersi a lui - alla taverna di Lillas Pastia - dove potrà raggiungerla dopo aver scontato la punizione da parte del suo capitano. *II atto.* La taverna è un ritrovo di contrabbandieri e gitane: qui giunge un giorno il famoso torero Escamillo e prova a corteggiare Carmen ma viene respinto dalla donna che intende rispettare la promessa fatta a don José. Quando don José finalmente si presenta, Carmen prima danza per lui e poi lo irride, perché, pur languendo per lei, non vuole disertare. Dopo un duello col suo capitano, che arriva alla taverna intimando al suo sottoposto il rientro in caserma, don José decide di fuggire con Carmen tra le montagne. *III atto.* Nascosti tra gole deserte, Carmen si stanca presto di don José - che pensa sempre alla sua vecchia vita e alla madre - e sulla loro strada ricompare Escamillo. In un duello notturno con il torero, don José lo risparmia ma guadagna solo il disprezzo di Carmen che si è già invaghita di lui. Micaela, avventuratasi sui monti per strappare don José alla gitana, riesce a fargli sapere che la madre sta morendo: egli, così, la segue ma promette a Carmen, ormai distratta da Escamillo, che tornerà. *IV atto.* Nell'arena di Siviglia si svolge la corrida. Carmen è stata invitata da Escamillo ed arriva con due gitane per ammirare il torero. Don José, però, la attira fuori e le offre ancora il proprio amore. Ogni suo sforzo è vano: mentre Escamillo uccide il toro, don José, accecato dalla gelosia, pugnala Carmen e si consegna alla giustizia.

Molto si è scritto sull'esotismo di maniera in generale e sullo "spagnolismo" di Carmen in particolare ma il discorso meriterebbe una trattazione a parte. Qui basterà dire che Bizet ha solamente cercato di scrivere una musica che sapesse ricreare idealmente i colori della Spagna *per un pubblico francese* e lo ha fatto scrivendo una musica tipicamente francese.¹⁴ Bizet non era mai stato in Spagna ma neanche

Salgari era mai stato in Malesia, eppure...

7.4 - *La Carmen di Rosi*

Il film di Rosi¹⁵ - fedelissimo per lo più all'opera bizetiana¹⁶ - si apre con una scena efferata: la lunga agonia di un toro ferito a morte su cui sta per essere sferrato il colpo di grazia da parte del torero *Escamillo* (interpretato da Ruggero Raimondi). Le sensazioni che Rosi vuol suggerire al pubblico dovrebbero essere quelle provate dall'animale ferito: da qui la scelta di un *ralenti* estenuante e di un audio parzialmente ovattato (in cui si ode musica del folklore spagnolo che accompagna le voci, le grida e gli applausi della corrida). La scena ha una duplice funzione: da un lato, serve materialmente per i titoli di testa - che in tal modo non coprono la trasposizione filmica vera e propria. Dall'altro, anticipa fortemente il finale dell'opera: in primo luogo, la morte del toro sulla *plaza de toros* prefigura la sorte di *Carmen* (Julia Migenes-Johnson); in secondo luogo, questa corrida - come si intuisce alla fine del film - avviene fuori campo contemporaneamente alla morte di Carmen per mano di *Don José* (Plácido Domingo). Il film, quindi, dovrebbe essere inteso come un lunghissimo *flashback* che riconduce lo spettatore circolarmente al proprio inizio.¹⁷

Rosi si serve della versione originale di Carmen (che alle parti cantate alterna parti recitate senza accompagnamento musicale) e sceglie di separare nettamente i quattro atti - mantenendosi fedele anche in questo caso alla divisione voluta da Bizet - con dei *fermo-immagine* che risolvono su una *dissolvenza a nero*.¹⁸ La Carmen di Rosi è girata in esterni, adottando una dimensione volutamente corale che rafforza la drammaticità dell'affresco bizettiano. Le scelte di Rosi, poi, sottolineano abilmente la dialettica di fondo dell'opera: lo scontro tra l'obbedienza alle regole - e l'incapacità di sottrarvisi, pena la follia - da parte di Don José

(elemento maschile) e la totale libertà e la trasgressione – in una lettura *proto-femminista* - da parte di Carmen (elemento femminile). Ma proviamo ad analizzare qualche dettaglio che ci ha colpito maggiormente.

Come risulta evidente a chi conosce l'opera originale di Bizet, Rosi sceglie di separare i temi iniziali del preludio orchestrale al primo atto di Carmen per commentare dei *tableaux vivants* - la corrida¹⁹ e la processione di Maria Addolorata²⁰ - cui segue finalmente l'ingresso delle sigaraie (punto in cui il sipario a teatro si alzava). Con l'arrivo di Micaela, Rosi si concede pure un "virtuosismo" della macchina da presa che *pare delimitare uno spazio ambiguo*: viene inquadrato un volatile durante il dialogo tra il brigadiere Moralés e Micaela e poi - con una spettacolare *prospettiva verticale* in controcampo - ne viene rivelata l'effettiva posizione all'interno della scena. L'idea è venuta a Rosi leggendo attentamente il libretto.²¹ Gli uccelli e la loro particolare visuale ritorneranno ancora: con un volo di uccello si apre il terzo atto (mentre Micaela procede a cavallo addentrandosi tra le montagne) e con una prospettiva dall'alto – abbiamo visto - si chiude l'opera. Gli uccelli sono un segno di quella libertà che Don José nega a se stesso. Ma non è tutto. Il volo e i volatili sono il simbolo dell'emancipazione di Carmen che proprio nell'*habanera* – la sua aria d'esordio - canta *L'amour est un oiseau rebelle*.

Carmencita compare come un volto tra i tanti in mezzo alla folla delle sigaraie già all'inizio del film mentre Micaela avanza su di un carro.²² Poi, Rosi ce la mostra da lontano assieme alle sigaraie (nella scena della fontana), quindi di spalle ma solo durante l'*habanera* il regista ne svela il carattere e l'intera figura, identificando in lei sensualità e danza, ribellione e femminilità.

Il II atto si apre con la danza di Carmen all'osteria di Lillas Pastia: la scena è ripresa con prospettive dall'alto per fornire uno sguardo d'insieme del *colore locale* e poi dal

basso per far meglio risaltare la *performance* di Carmen che balla sul tavolo.

Come già nel primo atto (all'interno della manifattura di tabacchi), Rosi accentua la sensualità di Carmen – nel duetto in camera con Don José – con pose e movenze in bilico tra il volgare e l'osceno che aumentano la distanza con l'amore più romantico ed esitante di Don José. Interessante pure la scelta registica durante la preghiera in ginocchio di Micaela che, giusto a metà dell'Aria, si alza e riprende il suo viaggio tra le gole mentre il suo canto continua a risuonare, trasformandosi in una sorta di *pensiero-preghiera musicale*.²³ Da un lato, ciò è funzionale perché Micaela raggiungerà in un tempo filmicamente credibile Don José; dall'altro, evita a Rosi (regista del realismo) l'imbarazzo di filmare per intero un'Aria d'opera sganciata dall'azione drammatica.

Nel finale del terzo atto, a teatro, usualmente si ode la voce del torero Escamillo fuori scena; nel film, invece, la macchina da presa lo segue mentre si allontana a cavallo.

Il quarto atto, infine, si apre con un fermo-immagine dell'arena dove si è consumata la morte del toro all'inizio del film e prosegue con un brevissimo ma significativo *montaggio alternato (o cross cutting)*²⁴ che ci racconta una doppia preparazione in vista della corrida: quella del torero e quella del toro.

Ciò che ci fa sorridere è l'accapigliarsi della critica attorno a una questione invero anodina: si tratta di un film realistico? Dalla prospettiva della critica cinematografica si tratta di un problema irrisolvibile: sarebbe vano, infatti, tutto il realismo del quarto atto se Escamillo si mette a cantare – come, del resto, fa - nel bel mezzo della *plaza de toros*! Dalla prospettiva del teatro musicale, invece, il lavoro di Rosi regala all'opera lirica la dilatazione spaziale²⁵ con gli esterni realistici: il cielo, i colori, i profumi i suoni e le voci di una Spagna autentica - che Bizet ha solo fantasticato - sono un valore aggiunto.

7.5 - *Callas Forever: la Carmen di Zeffirelli*

È solo a partire dall'ottocento che i libretti d'opera vengono semplificati adottando una sola storia e - al massimo - un paio di protagonisti. Il film di Zeffirelli, invece, è costruito come se fosse un'opera lirica settecentesca: vi sono più vicende parallele e più personaggi che confluiscono in un gioco a scatole cinesi. Il *Mereghetti* e il *Morandini*, i due dizionari italiani di critica cinematografica, riportano giudizi discordi e comunque non completamente lusinghieri sull'ultima fatica di Zeffirelli.²⁶ Secondo la nostra analisi, *Callas Forever* racconta la storia immaginaria: 1) degli ultimi giorni di Maria Callas (*Fanny Ardant*), reclusa di lusso nella sua casa di Parigi; 2) del produttore Larry Kelly (Jeremy Irons), *alter-ego* di Zeffirelli, manager del gruppo rock *Bad Dreams* ed ex-agente della Callas che propone a Maria di recitare nel progetto "Callas Forever", una serie di film-opera che sfrutterebbero le sue vecchie incisioni; 3) del *making of Carmen*, documentario di un *film-opera* con Maria Callas (l'unico del progetto *Callas Forever* che la Callas accetta di girare) - e che diventa un film didattico sull'arte del doppiaggio; 4) della *Carmen* di Bizet che si sovrappone alla storia personale della Callas. Si tratta di *quattro film in uno*, tenuti in piedi da una sceneggiatura assolutamente convincente (ma non completamente originale: il modello è *Viale del Tramonto - Sunset Boulevard* [1950] di *Billy Wilder*) e che costituisce un quinto livello, quello che racchiude in sé tutti quelli precedenti. Sono stati rimproverati a Zeffirelli e allo sceneggiatore una serie di anacronismi (come l'uso del videoregistratore nel 1977) e una certa forzatura nelle motivazioni (sulle quali torneremo tra poco perché aprono un problema che appartiene alla storia dell'estetica) che convincono la Callas a voler distruggere la copia del film-opera *Carmen* da lei interpretato. A nostro avviso, le accuse non reggono perché mosse da certa critica bacchettona²⁷ che non

frequenta assiduamente il mondo dell'opera, un mondo in cui il "verisimile" accampa più diritti che non il presunto "vero" cinematografico.²⁸

La colonna sonora di *Callas Forever* - diversamente dal *film-opera* di Rosi - si compone di due livelli: un *livello diegetico*²⁹ costituito da incisioni d'epoca³⁰ sulle quali Fanny/Maria finge di cantare in un gioco struggente che *duplica la finzione*;³¹ un *livello extra-diegetico*, il commento musicale vero e proprio di *Alessio Vlad* riservato - apparentemente - ai pensieri più segreti di Maria Callas. Nel finale, però, il tema di Vlad diventa pure il *leit-motiv* di Larry e non si tratta di una svista o di un errore. Lo scontro tra Larry e Maria diventa simbolicamente lo scontro tra *Don José e Carmen*, solo che, come ci si rende conto nelle ultime battute nel film, *Carmen è Larry*: la distruzione³² del *film-opera Carmen* - in cui Larry ha investito il proprio denaro - è la sua stessa distruzione. Un abile accostamento compiuto da Zeffirelli col finale della *Carmen* prodotta da Larry svela il "trucco", fornendoci anche questa possibile chiave di lettura.

Callas Forever ha una *scena madre* che vale tutto il film: quella in cui la Callas canta sulla propria incisione di *Un bel di vedremo* (tratta da *Madama Butterfly* di Puccini) in vestaglia da notte nel segreto della sua casa mentre Larry la spia di nascosto.³³ Tale scena raffigura *ogni film e il cinema tout court*. Zeffirelli ci introduce nel mondo della Callas, la spia sin dentro la sua prigione dorata e ci consegna il ritratto melodrammatico e toccante di una diva sul viale del tramonto. Larry, in quel momento non rappresenta soltanto Zeffirelli, ma noi tutti, avidi *voyeurs* (*che desideriamo guardare senza essere guardati*): e che cos'è il cinema se non la quintessenza del *voyeurismo*?

Il film di Zeffirelli ci mostra, inoltre, qualcosa che i manuali di regia spesso trascurano: 1) il lavoro del regista inizia ancora prima dell'inizio delle riprese con la ricerca dei finanziamenti che possono condizionare nel bene e nel male

la realizzazione del film; 2) la “componente femminile” del produttore Larry Kelly (che è omosessuale) è una *metafora del lavoro del regista* che è sempre al confine tra la *ricezione* dell’idea (elemento femminile della *poiesis*) e la sua successiva rielaborazione (ossia appropriazione e dominio, quindi elemento maschile).

I lavori di Zeffirelli subiscono certamente il fascino dei film di Cecil B. De Mille, cataloghi di lusso della moda della loro epoca in cui spesso gli attori sfilano davanti alla macchina da presa: è in questo modo che mettono in moto la dialettica spettatore/consumatore. *Ma Callas Forever è un film interamente costruito attorno a una dialettica del desiderio i cui poli in conflitto* potrebbero essere: voce della Callas/pubblico; opera lirica/giovani; soggetto/regista; amore/distruzione. Anzi, proprio questa ultima coppia parrebbe esserne il succo: Don José distrugge Carmen, l’oggetto del suo folle desiderio; Maria Callas distrugge l’opera-film Carmen.³⁴ In sostanza, Maria Callas nel film di Zeffirelli incarnerebbe un *don José* che miete tre vittime: l’opera-film *Carmen*, Larry e infine se stessa.

Il montaggio, gli ambienti e la fotografia delimitano i quattro film che costituiscono l’ossatura di *Callas Forever*: il mondo vorticoso e luminoso del produttore Larry Kelly; il mondo notturno e pieno di fantasmi (girato sempre di notte e in interni) della Callas ritiratasi a vita privata; il *making of Carmen* specialistico e smaccatamente didattico (con la presenza retorica dei giovani, destinatari del film nelle intenzioni di Zeffirelli); la *Carmen* di Bizet, sontuosa ed elegante, sfarzosa e teatrale, come solo la macchina da presa di Zeffirelli avrebbe potuto girarla, con una splendida fotografia che rifugge da ambientazioni iperrealistiche che - come abbiamo visto nella *Carmen* di Rosi - sanno di sudiciume, sudore e altri umori intimi.³⁵ La recitazione del film-opera contenuto in *Callas Forever*, inoltre, è sopra le righe e fa uso di pose e movenze chiaramente teatrali – probabilmente

per rimarcare la distanza tra i livelli di realtà: pensate alla scena in cui *Don José* (Gabrile Garko) viene sedotto da Carmen o a quella in cui il torero Escamillo si vanta dinanzi alla folla e confrontatele con quelle di Rosi. Zeffirelli e Rosi furono allievi di Visconti ed entrambi aiuto-registi nel suo primo film (*La terra trema*, 1948): comunemente, si suole dire che se il primo gli ha “rubato” le ricostruzioni attente e lussuose, il secondo, invece, ha fatto propria l’attenzione per i temi sociali - volti che si presentano inscindibili nella cinematografia viscontiana.

Al contrario della *Carmen* di Rosi - che è un film-opera - *Callas Forever è un film che contiene parti di un film-opera*, girato in interni con primissimi piani e zoomate a volontà, un film che adotta sistematicamente il *montaggio invisibile* (o *découpage classico*) e la *micro-ellissi temporale*. Il primo è un modo di montare le immagini consacrato da Hollywood che non fa avvertire né la macchina da presa né la mano del regista;³⁶ la seconda è una sintesi delle immagini che salva l’essenziale velocizzando il racconto visivo.³⁷

7.6 - *L’aura di Benjamin*

In *Callas Forever*, Maria Callas sceglie di distruggere il film-opera Carmen e di non girarne degli altri poiché si tratterebbe di falsi:

Maria Callas - “[...] quelle spaventose serate in cui sarei voluta sprofondare... persino quelle erano oneste... *Carmen* è una frode! [...]”.

L’uso del playback, cioè, falsifica la rappresentazione teatrale, le sottrae la magia dell’imprevisto e la congela in una ripetizione di se stessa, sempre uguale. La critica si è soffermata sulla questione etichettandola come “pretestuosa” e ha accusato Zeffirelli – che ha partecipato anche alla

stesura della sceneggiatura – di non averla approfondita a sufficienza confezionando dei dialoghi privi di spessore. È chiaro che, secondo l’ottica della critica, ciò potrebbe anche avere fondamento, ma *dal punto di vista teatrale-lyrico la motivazione è più che verisimile* e tanto basta per chiudere coerentemente il film senza mutare la storia autentica della Callas. Noi cercheremo, invece, di affrontare la questione in tutta la sua portata teorica.

È stato Walter Benjamin per primo a sostenere una *perdita dell’aura nelle pratiche artistiche in cui intervengono processi industriali* nel celebre saggio *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità* [1936] – contenuto oggi in una raccolta che reca il medesimo nome. Secondo Benjamin, prima dell’avvento dell’epoca della riproducibilità, l’opera artistica possedeva due proprietà: *unicità* ed *autenticità*. Ad esempio, un quadro è un pezzo unico ed autentico non solo perché non viene prodotto in serie – e copiandolo si ricava un *falso* – ma anche perché è destinato ad un godimento estetico esclusivo nel luogo in cui si trova. Il quadro possiede, in sostanza, un *hic et nunc* (ossia un *qui e ora*): è originale, unico, autentico, irripetibile, esclude un consumo di massa e pretende *contemplazione* solitaria – come nel *culto*.³⁸ Tutto ciò viene condensato da Benjamin in una formuletta: *aura*. Diversamente, l’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica è sottoposta ad un processo di *decadenza dell’aura*: *tanto un quadro è unico e autentico tanto una foto è replicabile e indistinguibile dall’originale, tanto il cinema esclude la contemplazione (dei fotogrammi) causando uno shock fisico*.³⁹

Ma ciò è un bene? Se il godimento dell’aura di un’opera d’arte è una prerogativa – per così dire – aristocratica, l’opera d’arte riprodotta in serie, invece, parrebbe destinata alle masse. Il testo di Benjamin su questo punto rischia di farsi ambiguo. Nella *Premessa*, infatti, Benjamin si propone di *ri-formulare* i concetti coevi della teoria dell’arte uni-

formandoli alle “esigenze rivoluzionarie” del materialismo storico di stampo marxista. Ma se le masse bramano l’accesso al godimento estetico ciò mal si accorda col processo di “decadenza” di una esperienza estetica priva di “aura”. Se il marxismo si presenta come il *riscatto politico* degli oppressi, non dovrebbe l’estetica marxista fornire anche una *redenzione estetica*? Secondo Paolo Pullega,

[...] il saggio sviluppa un profilo teorico ben definito, nel quale la teoria marxista, più ancora che apparire in forma incompiuta, risulta sostanzialmente estraniata [...].⁴⁰

ossia sostanzialmente elusa. Che vuol dire? Benjamin, cioè, perverrebbe a delle conclusioni che non rispettano le sue stesse premesse: il suo discorso non è rigoroso e persino il riferimento al comunismo è deviante e

[...] più simile ad un’enunciazione di principio che ad una conseguenza logica.⁴¹

In sostanza, per Pullega, quella di Benjamin è una teoria dell’arte non marxista a dispetto delle intenzioni del suo autore⁴² e che segnala la possibilità di una nuova forma di fruizione: è

[...] una guerra al luogo comune passatista, che vede nell’aura dell’opera autentica unicamente un valore, e nell’*esponibilità estesa*⁴³ unicamente una forma di alienazione. Il suo discorso si instaura sulla ricerca del nuovo, ne pone le condizioni d’indagine e lascia il lettore nella disposizione dell’ulteriore elaborazione[...].⁴⁴

Quindi, *mentre la nozione di aura è perfettamente definita e non nasconde una tentazione aristocratico-nostalgica, i modi di fruizione dell’opera d’arte riprodotta in serie, all’epoca in cui Benjamin scrive, invece non trovano una sua approvazione incondizionata* e lasciano al lettore la libertà di approfondire la questione.

Benjamin, secondo noi, ha individuato uno iato tra “popolare” e “commerciale” consegnandoci un testo aporetico. *Se un’arte commerciale è una contraddizione in termini, viceversa, un’arte popolare è sempre possibile* anche se ha vita difficile.

Prima di tirare delle conclusioni non è il caso di verificare se l’opera lirica ha qualche influenza sul cinema di oggi?

7.7 - Wagner, Verdi e il cinema

Dicevamo all’inizio che, grazie a Wagner, il cinema si presenta come l’erede (illegittimo) dell’opera lirica. Il pensiero teatrale di Wagner, in realtà, conduce in poco tempo alla “estinzione” del teatro d’opera e alla sua progressiva sostituzione con un evento cinematografico. Come mai? La concezione leitmotivica della musica congela personaggi e situazioni entro schemi rigidi ma che ne facilitano l’individuazione e il riconoscimento. Di tale tecnica, si approprierà il cinema, perfezionandola a tal punto da rendere il canto inutile e la lirica obsoleta: primario diverrà il racconto attraverso le immagini (commentate da temi musicali). La riforma wagneriana, infatti, pur intendendo salvare il teatro dai numeri chiusi, dai ritornelli, dai tempi morti e volendo abolire le differenze inverosimili tra aria e recitativo, ha trasformato la musica in un flusso indistinto senza contrasti e il canto in un declamato continuo (rendendolo, così, puramente accessorio): storicamente, tale operazione segna l’inizio della fine dell’opera lirica. I compositori della lirica di ieri si sono tramutati nei migliori compositori sinfonici delle colonne sonore di oggi (fatte le debite differenze, ovvio).

Wagner e Verdi, pur muovendo dallo stesso presupposto, la preminenza del dramma – che per Verdi è “parola scenica” - su tutto il resto, pervengono a soluzioni teatrali differenti. In fondo, il testamento spirituale di Wagner è la sua regia del *Parsifal*, vera e propria liturgia sacra (e statica),

con personaggi mitici pressoché immobili: è chiaro che, al confronto, il cinema avrebbe potuto fare (e farà) di più - aggirando il problema delle lunghe durate con la varietà delle inquadrature e del montaggio - senza gravare sulla pazienza del pubblico. Facciamo degli esempi? Il secondo atto de *Il Vascello Fantasma* di Wagner: i due protagonisti (*Senta* e *L’Olandese*) si guardano in silenzio - immobili - rivelando una esigenza espressiva nuova ma anche una lacuna che solo il cinema – con l’uso di *primi piani* contrapposti al *totale* – potrà colmare. Il pensiero di Wagner è già cinematografico ante-litteram. Esaminiamo, invece, il *Falstaff* di Verdi: trionfo della *parola scenica*, puro teatro musicale, privo di elaborazioni leitmotiviche (per consentire lo sviluppo della psicologia dei personaggi) e ancora oggi competitivo con il cinema poiché possiede tempi che sono peculiari e che Verdi, consumato uomo di teatro, dimostra di conoscere come nessun altro. Non è tutto.



Il cinema fantastico odierno pare avere come riferimento il teatro d’opera all’italiana piuttosto che il *Musikdrama wagneriano* (recepito come *modello* per un uso smalzato di temi conduttori, presentati, però, per contrasto - e non più come unico *flusso* con passaggi inavvertibili dall’uno all’altro). Tipica dell’opera tradizionale è la *discontinuità temporale*. Pensate, ad esempio, alla scena terza della prima parte del *Trovatore* di Verdi: *Manrico* e il *Conte di Luna*

intendono duellare ma invece di incrociare le spade cantano “Seguimi”, “Andiam” (e così via), restando immobili sulla scena per qualche minuto. *La continuità temporale viene infranta* (ci si aspetterebbe di vedere il duello, che inizierà subito dopo, proseguendo, non visto, dietro le quinte) *da un approfondimento psicologico affidato all’aria. Il recitativo conduce avanti l’azione; l’aria la blocca svelandoci il personaggio da un altro punto di vista, più intimo.*



Il cinema dei fratelli Wachowsky, gli ideatori della trilogia di *Matrix*, adoperando la tecnologia del *bullet-time* (letteralmente: *tempo-pallottola*), *presenta inquadrature* “impossibili” di personaggi in sospensione a mezz’aria (mentre la telecamera gira vorticosamente, mutando angolo di ripresa) *che infrangono la continuità spazio-temporale, rallentandola (o accelerandola) a piacimento.* Una tecnica mutuata dai cartoni animati, non c’è dubbio. Prima di *Matrix*, la continuità temporale veniva dissolta, ad esempio, dall’uso del *flashback* o dalla *iterazione ossessiva* di una medesima scena variando, però, l’angolo d’inquadratura. Da *Matrix* in poi è possibile *rompere la continuità dall’interno*: l’azione (ad esempio, un combattimento a colpi di *kung fu*) si ferma per un istante interminabile, *Neo* (il protagonista) ragiona sul da farsi e colpisce meglio il *Sig. Smith* (la sua nemesi).

Quello che dovrebbe avvenire in una frazione di secondo, ci viene presentato con impressionante quantità di dettagli, inquadrature e particolari: l’azione in corso viene “sospesa” (ma *non* si tratta di un fermo immagine: il movimento continua su *un altro piano della realtà*, che dovrebbe essere *inaccessibile* - perché *intimo*: è la visione “rallentata” del nostro mondo che possiede Neo - ma di cui siamo comunque spettatori) per poi riprendere come se nulla fosse accaduto. Questa, a mio avviso, non è altro che la *trasformazione tecnologica del concetto di discontinuità narrativa* connaturata al teatro d’opera “all’italiana”.⁴⁵

La generazione di *Matrix* possiede, dunque, gli strumenti per capire meglio e amare ancora Verdi.

7.8 - Conclusioni

Il cinema surreale dei *Fratelli Marx* distrugge l’opera lirica (cfr. *Una notte all’opera* [1935] - regia di Sam Wood) sovrapponendole un tipo di spettacolo più recente - il *vaudeville*, avvertito dai Marx come più vicino alla loro sensibilità e a quella americana - e suggerendo, surrettiziamente, il cinema stesso di genere (il *musical*) come suo erede. Il cinema italiano comico degli anni ’70 (*Il secondo tragico Fantozzi* [1976] - regia di Luciano Salce) distrugge - con una ironia ancora più feroce - il cinema d’autore indicando un suo possibile “sostituto” - con grande anticipo sui tempi: il calcio. In realtà, nessuno distrugge niente:⁴⁶ come è noto, la pittura è sopravvissuta alla fotografia, così come i fumetti ai cartoni animati e il teatro al cinema. Nel mondo in cui viviamo, è essenziale essere informati: più possiedi informazioni esatte, più possibilità hai di sopravvivere e di essere vincente. È in atto una vera e propria selezione culturale di cui pochi si rendono effettivamente conto. Allora, conoscere i meccanismi del teatro, del cinema, della televisione, dell’opera, della pittura, dei fumetti, dei cartoni animati e del calcio

non solo ci consente di essere veramente padroni del mondo che ci circonda ma – in qualche modo – di non subirlo e, piuttosto, tentare di dominarlo operando delle scelte critiche e consapevoli. L'opera non è “roba da vecchi”: in questo momento, in varie parti del mondo vi sono giovani promettenti che si preparano e studiano, sacrificando gli anni più belli della loro vita, per diventare gli interpreti di domani. Ad essere in crisi non è l'opera di repertorio (Donizetti, Bellini, Verdi e Puccini non hanno mai avuto tanto pubblico come oggi!): casomai, lo sono certi compositori contemporanei, che schiacciati dai giganti del passato, hanno qualche difficoltà a competere e non trovano una via brillante per uscire da una *impasse* che relega la musica contemporanea a fanalino di coda del mercato musicale. Se i nostri nonni sapevano a memoria le arie tratte dalle opere liriche più famose e conoscevano pure le opere minori dei grandi compositori, oggi, invece, scambiamo *Donizetti* con *Verdi* – come se fossero la stessa cosa – ma siamo tutti “esperti” di calcio (cui dedichiamo giornali, programmi televisivi e approfondimenti fino alla nausea): l'unica discussione che anche in sede parlamentare parrebbe unire maggioranza e opposizione è – ahimè - la sorte del *Milan*. Troppo spazio e troppi miliardi – a nostro parere - per una attività che solo da qualche anno in qua è considerata – a torto o a ragione – culturale mentre a un esame più attento e sereno potrebbe rivelarsi uno scandaloso giro d'affari. Ma se lo sport è cultura e se è vero – come è vero – che un nuovo medium prima o poi “sotterra” - seppur simbolicamente - il vecchio, non ci resta che la paziente attesa del prossimo passaggio: chi sarà in grado di seppellire il calcio con un sorriso?

[Sipario]

Note

¹ dal nome del conte nella cui casa di Firenze – la *Camerata de' Bardi* era chiamata anche *Camerata fiorentina* - si riuniva un folto gruppo di intellettuali tra cui spiccavano i nomi di Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Gabriello Chiabrera.

² rappresentata a Palazzo Pitti a Firenze, in occasione delle nozze di *Maria de' Medici* con *Enrico IV* di Francia. È la prima opera a noi pervenuta integralmente.

³ arie di Caccini erano già inserite nella prima *Euridice* ma nel 1602 Caccini ne completò una nuova stesura con musiche completamente sue.

⁴ ovvero, voce sola del cantante-attore accompagnata dal clavicembalo.

⁵ in cui compaiono, però, come tecnica standard, già matura.

⁶ si tratta di una *caratterizzazione motivica* per cui a certi personaggi o a certe situazioni corrispondono sempre determinati temi musicali facilmente individuabili all'ascolto.

⁷ la formula wagneriana indica l'*opera d'arte totale*, concepita – in ricordo della greicità - come unione di parola, musica e azione scenica.

⁸ il genere *melò* – ancora oggi sopravvissuto – può considerarsi un'affiliazione diretta.

⁹ si parte dalla semplice ripresa documentaria dell'evento teatrale e si giunge sino ad interventi più smalzati che fanno dimenticare all'occhio dello spettatore di stare assistendo a una rappresentazione teatrale filmata.

¹⁰ operazione facilitata in quelle opere - come *Carmen* - che presentano un'alternanza tra parti recitate e parti cantate: così l'azione è interamente recitata, riservando il canto ai momenti più lirici.

¹¹ in questo caso, gli attori non cantano ma la musica dell'opera viene utilizzata per un commento musicale *ad hoc*.

¹² forse è proprio per questo motivo che la generazione dei compositori del dopoguerra si sottrarrà al confronto con l'opera lirica, decretandola finita. Peccato che il pubblico non la pensi così.

¹³ Sarebbe utile un confronto tra questo film-opera e la *Carmen* di Rosi che costituisce parte dell'oggetto di questa nostra breve analisi. Nel *Don Giovanni* di Losey, *la rappresentazione degli eventi* non subisce semplicemente una *dilatazione spaziale* (grazie alle riprese in esterni) ma soprattutto un *incremento della loro dislocazione*, spesso spezzando la continuità di una medesima scena. Eventi che sono temporalmente contigui nell'opera lirica originale, ad esempio, nel film danno l'impressione di venir differiti (talvolta di minuti, talvolta di ore) – mutando scena in breve tempo. In questo modo, Losey, che agisce sulla lunghezza delle immagini e sulla varietà delle inquadrature, manipola il tempo filmico introducendovi un elemento di discontinuità e pareggia i conti col cantato (superando certe “difficoltà” che Rosi incontrerà qualche anno dopo per inseguire unicamente il realismo

dell'ambientazione - cfr. la nota 25). Il regista impiega, quindi, mezzi che sono propri del cinema (tra cui la micro-ellissi temporale - cfr. più avanti la nota 37) creando un analogo filmico dell'opera lirica teatrale.

¹⁴ cfr. G. Corapi, *Invito all'ascolto di Bizet*, Milano, 1992, pag.125.

¹⁵ “Un film-opera molto fedele all'opera di Bizet, anche se Rosi trasporta i cantanti in una Spagna realistica e solare eliminando così gli elementi troppo teatrali” (cfr. la voce *Carmen* in *Il Mereghetti*, Dizionario dei film 2006); “Si può discutere all'infinito sulla scelta realistica, ma almeno a livello fotografico [...] il risultato è sontuoso” (cfr. la voce *Carmen* in *Il Morandini*, Dizionario dei film 2006).

¹⁶ L'opera è eseguita dall'*Orchestre National de France* diretta da *Lorin Maazel*.

¹⁷ Se si presta bene attenzione ai dettagli, si noterà che il palco reale è semi-vuoto all'inizio mentre è pieno di autorità nella scena finale: evidentemente qualcuno è accorso fuori per l'atto efferato di Don José. Inoltre, Escamillo sembra cercare la sua amata tra la folla - Carmen, infatti, ha sistemato il drappo giallo di Escamillo sulla tribuna che il torero le ha riservato (a sinistra guardando il palco reale: nella scena iniziale è vuota ma Rosi ha cura di non inquadrarla mai sufficientemente a lungo; nella scena finale, invece, è occupata da Carmen e dalla sue amiche) - ma poi, vanaglorioso com'è, se ne dimentica (oppure non se ne cura perché si è accorto che è andata via prima dell'inizio della corrida?) e si lascia condurre in trionfo dalla folla.

¹⁸ tranne nell'atto finale: sul fermo immagine - una *prospettiva verticale* sul corpo senza vita di Carmen pareggia i conti col lungo *ralenti* iniziale e istituisce, inevitabilmente, il paragone con la morte del toro - partono i titoli di coda. Tradizionalmente, l'inquadratura dall'alto o *plongée* schiaccia il personaggio e ne enfatizza la debolezza.

¹⁹ questa scena contiene i primi due temi del preludio: quello della *corrida* e quello di *Escamillo*.

²⁰ la processione illustra sinistramente il tema del *destino di Carmen* - affidato ai violoncelli - l'unico ad essere trattato come un *leit-motiv* e a ricomparire con le sue trasformazioni più volte nel corso dell'opera. Lo stesso tema ricompare in una variante più rapida dopo soli tre numeri - il coro dei dragoni “sur la place, chacun passe”, il coro dei ragazzini e quello delle sigaraie. Pare che Bizet voglia far avvertire una sorta di tragicità imminente che viene a contrapporsi all'atmosfera brillante generale, esattamente come aveva fatto nel preludio a sipario chiuso. Cfr. G. Corapi, *Invito all'ascolto* cit., pag.124.

²¹ Sarà proprio Moralés a dire “l'uccellino è volato via” quando Micaela sfugge alle *avances* dei sottoufficiali della caserma.

²² Le due protagoniste femminili dell'opera vengono legate dalla regia di Rosi grazie a un piccolo *carrello* ma è significativo che il *primo piano* sia riservato - e per ben due volte - solo a Carmen.

²³ Una scelta simile - ma di segno opposto, ossia, con un *movimento dal pensiero alla parola* - fa *Laurence Olivier* nel celebre monologo del suo *Amleto* (*Hamlet*, GB, 1948).

²⁴ montaggio che alterna inquadrature di due o più eventi che si svolgono simultaneamente in luoghi diversi e che prima o poi convergeranno.

²⁵ L'opera lirica, usualmente si svolge nello spazio angusto del palcoscenico teatrale. La compressione dello spazio viene però “risarcita” da una dilatazione del tempo: il tempo cantato della lirica è più lento del tempo parlato del quotidiano. L'operazione di Rosi - con la trasposizione *en plein air* - pareggia sì i conti con lo spazio ma si trova in difficoltà con i tempi del cantato che rimangono uguali (per scelta registica) e quindi assolutamente “irreali” per una trasposizione filmica di un regista del realismo italiano. Rosi, anzi, allunga ancor di più i tempi originali separando con pause di silenzio ciò che nell'opera è musicalmente unito. Secondo alcuni critici, avrebbe potuto, invece, tagliare qua e là l'originale bizettiano oppure scegliere di eliminare del tutto la musica e usare la prosa. In quest'ultimo caso, avrebbe girato un film ma non un film-opera. Secondo altri, invece, una soluzione possibile poteva essere quella di usare la macchina da presa sul palcoscenico di un teatro per esaltare al massimo l'espressività dei cantanti. Fintanto che non si accetta che *il mondo reale della lirica è un mondo dove normalmente si canta*, non si uscirà dall'*impasse*. In sede logico-matematica, un problema simile è stato affrontato prima da Russel e poi risolto brillantemente da Wittgenstein.

²⁶ “Zeffirelli inventa un episodio fantastico per rendere omaggio alla Diva [...]” ma pur plaudendo la bravura della Ardan “[...] per il resto non funziona nulla: il discorso sulla menzogna dell'arte è superficiale, il cast di contorno improponibile, i dialoghi da telenovela, la confezione tirata via” (cfr. la voce *Callas Forever* in *Il Mereghetti*, Dizionario dei film 2006); “Se non il migliore, è il più sincero e rischioso dei 20 lungometraggi di F. Zeffirelli che la Callas la conosceva bene [*sic!*]. Lo è, nonostante tutto: lo zeffirellismo patinato, i dialoghi didattici (scritti dal regista con Martin Sherman), l'inerzia dei personaggi di contorno, la bigiotteria, il provincialismo da jet-set camuffato da *grandeur* d'autore, il troppo spazio alla messinscena di Carmen” (cfr. la voce *Callas Forever* in *Il Morandini*, Dizionario dei film 2006).

²⁷ Che Zeffirelli sappia usare la macchina da presa è assolutamente fuori discussione. Così come è evidente che provenendo dal mondo del teatro lirico, la sua filmografia ne risenta risultando un *unicum* - dopo Visconti - nel panorama cinematografico attuale italiano. Certa critica, invece, mal sopporta il *découpage classico* (inteso come accademico e reazionario), la volontà ostentatamente pedagogica e le sontuosità fotografiche e scenografiche di Zeffirelli. Queste tre caratteristiche insieme, anzi, prenderebbero il nome di *zeffirellismo*.

²⁸ Resta da chiedersi, infatti, di quale “vero” si senta l’esigenza: il mondo costruito da Zeffirelli è perfettamente credibile. È un *mondo parallelo* in cui nel 1977 la Callas ha girato Carmen e in cui vi sono già i videoregistratori. O si accetta la logica della finzione narrativa o la si rifiuta in blocco condannando, però, tutti i film fantasy.

²⁹ La fonte sonora è sempre *on screen*: Zeffirelli ha cura di inquadrare – prima o poi – la sorgente da cui proviene il sonoro – che sia un televisore o un giradischi.

³⁰ In ordine di apparizione: *Casta Diva* (da *Norma* di V. Bellini – Orchestra e Coro del Teatro alla Scala – Tullio Serafin, direttore); *O mio babbino caro* (da *Gianni Schicchi* di G. Puccini – Orchestra The Philharmonia – Tullio Serafin); *Un bel dì vedremo* (da *Madama Butterfly* di G. Puccini - Orchestra e Coro del Teatro alla Scala – Herbert Von Karajan); *Vissi d’arte* (da *Tosca* di G. Puccini - Orchestra e Coro del Teatro alla Scala – Victor de Sabata); *Libiamo* (da *La Traviata* di G. Verdi – Coro e Orchestra del Teatro Nacional de Sao Carlos, Lisbona – Franco Ghione); infine, *Carmen* di G. Bizet – Orchestra Theatre National Opéra de Paris – Georges Prêtre. I brani non sono inseriti a caso ma a commento puntuale della scena in cui compaiono. Ad esempio, sentiamo *Casta Diva* la prima volta a casa del giovane pittore che è vissuto nel mito della Callas (e dipinge esclusivamente le sensazioni che trae dalla sua voce) e poi nel finale del film a commento dell’ultima scena, quando la Callas – grazie al *ralenti*, abbandona la realtà ed entra nel mito. E così via.

³¹ Nella finzione filmica, la Callas (senza voce) doppia se stessa; nella realtà, la Ardant si appropria della voce della Callas, identificandosi col personaggio. In sostanza, la voce non è né quella della Ardant nel 2002, né quella della Callas nel 1977.

³² amaramente ironico il commento di Larry: non gli restano che i suoi *Bad Dreams* (ossia i suoi *sogni cattivi*).

³³ La scena in questione inizia col solo suono ambientale (e si ode pure della musica in lontananza) fuori sulle scale della casa di Maria dove Bruna (la fidata cameriera della Callas) attende Larry e lo introduce in casa. Stacco e Controcampo: Bruna chiude la porta e Larry fa qualche passo avanti: si comincia a sentir meglio la musica. Stacco e primissimo piano di un giradischi in funzione: Puccini è finalmente riconoscibile. Stacco e Controcampo: il giradischi è su un pianoforte e la Callas vi ripone un candelabro ingurgitando delle pillole. Stacco: brevissimo primo piano di Larry incuriosito. Stacco e Controcampo: primo piano prolungato della Callas che inizia a sovrapporre la sua voce attuale a quella dell’incisione. Stacco: la macchina segue Larry in movimento che si sposta per vedere meglio e raggiunge una porta. La discosta quel tanto che basta. Stacco: vediamo attraverso gli occhi di Larry la Callas che recita su un palcoscenico immaginario per un pubblico invisibile. La scenografia è accuratissima ed essenziale: un arma-

dio, un tappeto, il pianoforte ricolmo di fotografie e sul quale troneggia la candela. Sullo sfondo una finestra verde che si apre su un azzurro irreal, mentre il primo piano è dominato dal giallo. Su tutto, si impone la figura della Callas: se avesse gli abiti macchiati di sangue potrebbe venire scambiata benissimo per una *Lucia di Lammermoor*. Stacco e Controcampo: la macchina si avvicina con una lenta zoomata alla porta: dall’altra parte intravediamo un primo piano Larry (in questo momento il suo colore è una sorta di verde oliva). Stacco e Campo: la Callas canta e si appoggia al pianoforte. Stacco e Controcampo: nuova zoomata sul volto di Larry. Stacco e Campo: primissimo piano della Callas che si nasconde nell’ombra mentre canta “*me ne starò nascosta un po’ per scelta e un po’ per non morire*”. È il momento più toccante sottolineato dalla musica di Puccini che esplose in “Un bel dì vedremo”. Stacco e controcampo: Larry ha dischiuso un po’ di più la porta e vi appoggia una mano mentre – ci accorgiamo – è invaso dal giallo della stanza (ossia, è *toccato* da ciò che in essa accade. Anche il pubblico al cinema prende il colore della scena proiettata!). Stacco e campo: la Callas continua la sua recita gettandosi in ginocchio. Stacco e controcampo: Larry – come anche il pubblico più sensibile a questo punto – ha gli occhi lucidi. Stacco e campo: primissimo piano della Callas da una posizione che *non* può essere quella vista da Larry. Stacco e controcampo: zoomata su Larry. Stacco e campo: primissimo piano ancora più stretto sul volto della Callas che sull’acuto scoppia in lacrime. Stacco sul totale con la prospettiva che Larry ha della Callas mentre Maria si accascia al suolo. Controcampo: Larry – sul pianto della Callas - socchiude gli occhi e piange e fa per chiudere la porta. Stacco su Bruna in lacrime – che sappiamo fuori dalla porta: si avvicina a Larry e lo invita ad andare via. Stacco con micro-ellissi temporale: Bruna entra dentro la stanza e la macchina la segue finché non raggiunge la Callas che è per terra. Stacco: Larry scende le scale e si avvicina verso la macchina da presa superandola e abbandonando l’inquadratura. Stacco e controcampo con micro-ellissi temporale: Larry è inquadrato di spalle mentre cammina per strada e un dolly verso l’alto misura lo spazio. Stacco sul profilo di Larry che si volta verso la macchina. Simbolicamente, è come se guardasse verso il passato: in fondo, tutta la scena – legata dalla musica di Puccini alla successiva in cui Larry ritorna nella camera della Callas dopo aver passato qualche ora in un locale) - non è che un *rimpianto*.

³⁴ sembrerebbe che il messaggio più profondo del film sia che *l’amore è distruzione*. E, fuor di metafora, è davvero così: *l’Io muore a se stesso come singolo* per fondersi in un *Noi* - la coppia - con tutti pericoli che la cosa comporta. Da questo punto di vista, la Callas distruggerebbe se stessa scegliendo la morte per via di un *amore di ciò che è stata e che non può più essere*.

³⁵ *Callas Forever* è un film elegante: persino le scene omosessuali non

sono spinte e risultano leggere come delle pennellate.

³⁶ Il film fa uso di *campo* e *controcampo* molto rapidi senza lunghi piani sequenza o inquadrature ricercate, con la macchina da presa sempre ben posizionata che compie piccoli movimenti trascurabili: il risultato è chiaro, lineare e fresco. Nel film-opera di Rosi la regia è più presente (sin dalla prima scena) e cerca di fondare le proprie scelte su una lettura attentissima e puntuale del libretto, facendoci misurare, in più, la profondità del paesaggio e restituendo all'opera di Bizet credibilità. Che Zeffirelli, invece, abbia voluto fare un film giovane e veloce è sottolineato pleonasticamente dalle primissime immagini: un aereo che atterra, la musica rock sullo sfondo, giovani fan che attendono all'aeroporto Larry Kelly e i suoi *Bad Dreams* (un gruppo rock immaginario di cui Larry sarebbe il manager e che, seppur menzionati varie volte, non vedremo mai).

³⁷ Un esempio per tutti: Larry arriva in auto sotto casa della Callas e con tre stacchi veloci della macchina da presa (albergo-macchina-scale interne) che scelgono i momenti più salienti, si trova già dietro la porta a parlare con Bruna, la cameriera della diva. Il racconto visivo *non ci mostra per intero* Larry mentre posteggia l'auto, scende con calma, cerca il citofono (o chiede indicazioni al portiere), sale le scale (o prende l'ascensore) e infine bussa alla porta, attendendo che la cameriera gli apra. L'intero film è costruito allo stesso modo. Di qui l'impressione finale di una *compressione temporale*.

³⁸ Cfr. Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2000 pagg.20-24. L'opera d'arte ha due poli intrinseci per Benjamin: un *valore culturale* e uno *espositivo* (che concerne la diffusione). Con l'avvento della tecnica quest'ultimo ha preso il sopravvento. Cfr. pagg.27-31.

³⁹ Ivi, pagg. 42-44. Lo shock per Benjamin non è un male: anzi, avvicina il cinema alla ricerca Dada.

⁴⁰ cfr. Paolo Pullega, Nota 1991, pag.178 in Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2000.

⁴¹ Ivi, pag.179.

⁴² L'arte riproducibile non è propria del comunismo né delle democrazie: scrive Pullega che "L'arte riproducibile è l'arte del XX secolo, *tout court*". Ivi, pag. 178.

⁴³ ossia, nella larga diffusione (corsivo nostro).

⁴⁴ cfr. Paolo Pullega, *Nota cit.* pag.177.

⁴⁵ Le scene esaminate hanno in comune altri due elementi: ovviamente, il duello (puramente canoro nel caso verdiano) e – meno ovviamente forse – la *proliferazione dei personaggi coinvolti nella scena* (nel *Trovatore*, da un arioso si passa a un duetto e, poi, a un terzetto; in *Matrix*, invece, il signor Smith viene - letteralmente - moltiplicato all'infinito). La colonna sonora che accompagna il combattimento in *Matrix*, inoltre, contiene delle *micro-*

suspensioni: il ritmo ossessivo delle percussioni viene interrotto durante le elevazioni a mezz'aria di Neo, rendendo discontinua la scansione generale complessiva, esattamente come quella delle immagini.

⁴⁶ è la perenne lotta tra Antichi e Moderni.

Bibliografia

- W.Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, 2000.
 V. Buccheri, *Il film*, Roma, 2003.
 V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini*, Torino, 2003.
 G. Corapi, *Invito all'ascolto di Bizet*, Milano, 1992.
 C. Dahlaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, 2005.
 - - - , *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, 1998.
 L. Gandini, *Cinema e regia*, Roma, 2006.
 A. G. Mancino - S. Zampetti, *Francesco Rosi*, Milano, 1998.
 A. Martini, *I Fratelli Marx*, Milano, 1995.
 P. Petrobelli, *La musica nel teatro*, Torino, 1998.
 P. A. Polito, *Breve corso di storia della musica in 6 ore e 30*, Palermo, 2003.