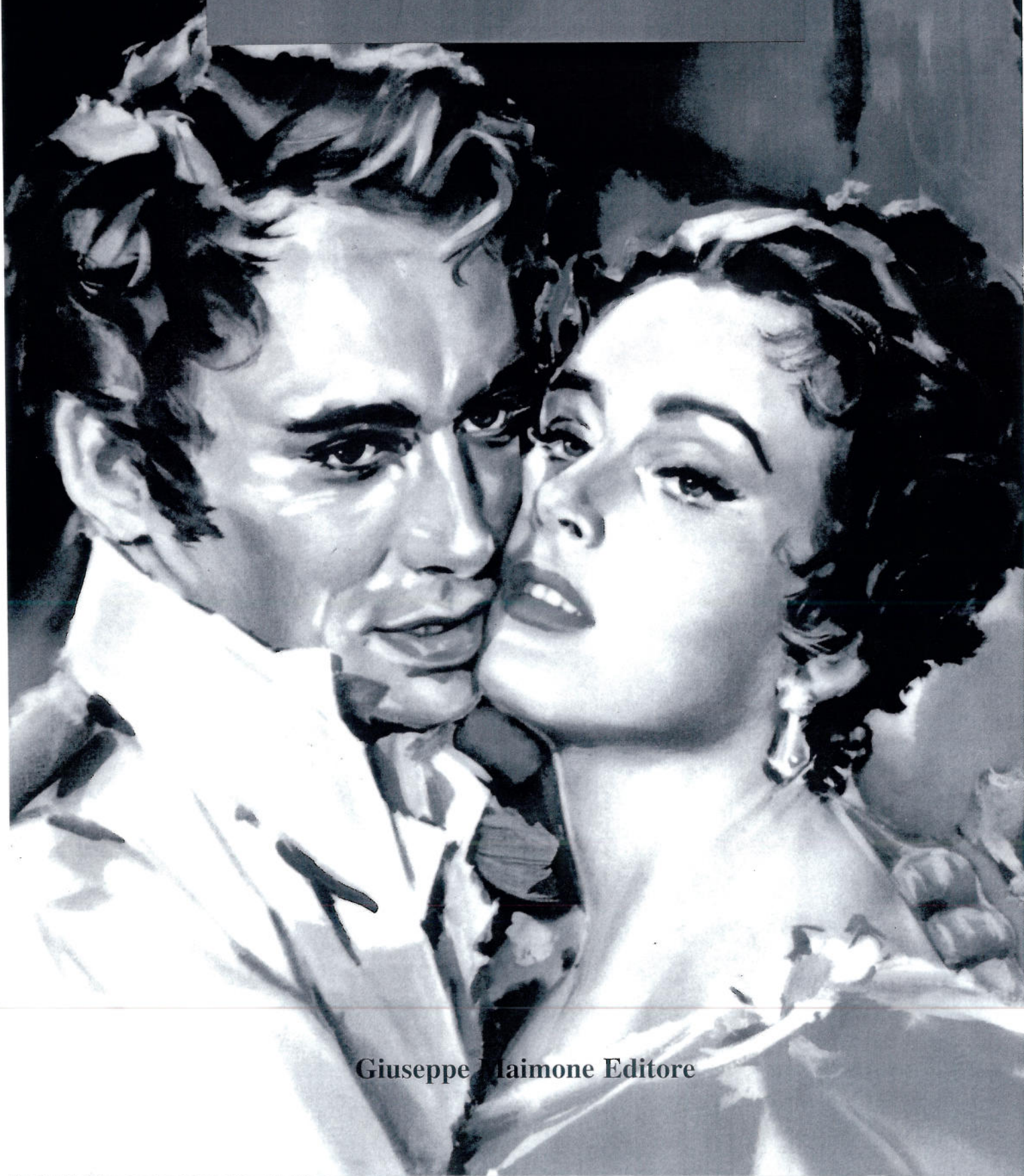


A CURA DI SEBASTIANO GESÙ

# Il melodramma al cinema

Il film-opera croce e delizia



Giuseppe Maimone Editore

Se seguiamo un certo percorso storico notiamo come sia variegato, composito e controverso l'accostamento da parte del cinema all'opera lirica. Volgere per immagini il repertorio operistico non è operazione di poco conto. Ne hanno dibattuto da sempre studiosi e teorici del cinema e del teatro musicale, che non hanno mai tollerato le continue mutilazioni da entrambe le parti – cinema e opera – per divenire più o meno sussidiari l'uno all'altra. Si tratta di due linguaggi diversi da amalgamare, di cui uno contiene in sé due componenti (canto e musica), fusi insieme.

Nella nutrita filmografia che ripercorre, trasversalmente, oltre un intero arco di secolo è, in effetti, possibile individuare le diverse tipologie di approccio della Settima Arte verso la musica operistica. Sia essa cantata, in toto o in parte, sia interamente ripresa dalla ribalta di un teatro lirico o ambientata *en plein air*, sia essa il semplice resoconto biografico, più o meno romanzato, della vita e dell'arte di un grande compositore o di un celebre cantante.

Liberatasi con il tempo dalle pastoie di un cinema di massa, che la voleva come una ulteriore aggiunta al drammone popolare d'appendice per lo spettatore incolto e facile, l'opera lirica ha fornito alla Decima Musa forti suggestioni, che hanno affascinato anche una folta schiera di colti melomani, che nel cinema ritrovano quella forza d'impatto sentimentale immediato, accresciuta dall'uso dei piani ravvicinati della cinepresa, che difficilmente, o con minor trascinarsi, avrebbero potuto trarre dal distanziamento teatrale di una visione in campo totale. Il cinema, infatti, può graduare il suo approccio alla messa in scena: dalla ripresa quasi documentaria rispetto all'evento teatrale a interventi più robusti e articolati, che si fanno dentro alla rappresentazione e quasi riescono a far smarrire l'idea di una distanza tra l'occhio della macchina da presa e lo spazio teatrale. Essa sale sul palco d'opera "dissacrando" il recinto della ribalta caro agli addetti ai lavori del teatro lirico, ma a suo modo lo "riconsacra" in altre forme che non è detto siano meno nobili.

Importanti autori del cinema mondiale (Bergman, Losey, Rosi, Straub, Syberberg, Goretti, Delvaux...) fin dagli anni Settanta, momento di grande reviviscenza del genere, hanno definitivamente transitato l'opera filmata verso il film-opera, non più testo secondario di un testo primario, essenzialmente asservito in modo strumentale all'opera lirica, non più veicolo, seppur importante, della rappresentazione "operistica", ma interpretazione del testo musical-librettistico e teatrale. Questi autori propongono un'autonomia interpretativa del "cinema" nei confronti del "opera", dove "mise en scène" e "mise en image" coincidono, fino a far sì che, in luogo dell'abituale testo di un testo, si abbia un'unità (ed unicità) testuale in cui la musica il canto e l'occhio del regista – ciascuno per proprio conto e proprio peso – parimenti contribuiscono alla riuscita dell'opera d'arte.

*In copertina:*

Manifesto del film *Casta Diva*. 1953

(particolare)

**E**tnafest 2009 apre la Sezione Cinema con la Rassegna dedicata al Melodramma operistico sullo schermo: un filone molto presente, in special modo, nella filmografia nazionale dal periodo delle origini della Settima Arte fino ai giorni nostri.

In Italia, patria del Melodramma, questo genere cinematografico è stato, però, poco studiato, per non dire trascurato. Eppure eccellenti capolavori del film-opera sono entrati nella storia del Cinema.

La composita retrospettiva curata da Sebastiano Gesù – che opportunamente si interseca con la prima edizione del Bellini Festival – è ricca di momenti di visione di film del passato non facilmente reperibili in commercio e poco visibili; di una mostra espositiva di antichissimi e rari manifesti sul tema illustrati da valenti artisti; di un convegno di studio e di questa importante pubblicazione, che, a mio avviso, diventerà un punto di riferimento sull'argomento.

La manifestazione intende offrire possibilità di confronto e di approfondimento non solo ai melomani e ai cinefili, ma a più larghi strati di pubblico, di semplici appassionati e di studenti che, vedono nelle proposte di Etnafest occasioni di crescita culturale e sociale.

On. Giuseppe Castiglione  
*Presidente Provincia Regionale di Catania*

## Sommario

Il film-opera: croce e delizia  
*Sebastiano Gesù* 9

Cinema e opera lirica. Percorsi e tipologie  
*Ermanno Comuzio* 17

Le forme del melodramma dall'opera al film  
*Guglielmo Pescatore* 27

Puccini e il cinema  
*Pier Marco De Santi* 33

Carmine Gallone. Il re dell'opera alla sbarra. La parola alla difesa  
*Ermanno Comuzio* 43

Giuseppe Verdi e il cinema. Troppo o troppo poco?  
*Ermanno Comuzio* 55

Me(ga)lomanie verdiane  
*Anton Giulio Mancino* 65

Dal palcoscenico operistico allo schermo: presenze verdiane.  
Dal vecchio linguaggio al nuovo Medium  
*Francesco Leprino* 77

La doppia vita di *Casta diva*  
*Guglielmo Pescatore* 85

*Casta Diva* e il *Musikfilm* d'oltralpe  
*Francesco Bono* 93

Conversando di operismo e cinematografia.  
Il caso Carmen di Francesco Rosi  
*Fernando Gioviale* 103

Magia e struttura nel *Flauto magico* di Mozart/Bergman  
*Alessandro Mastropietro* 115

*Don Giovanni* di Joseph Losey: un film o un'opera?  
*Pamela Parenti* 121

La fortuna cinematografica di *Cavalleria Rusticana*  
*Pamela Parenti* 127

L'elisir, le fonti e le transcodificazioni  
*Rita Verdirame* 131

Filmografia essenziale 157



BAT.



# IL TROVATORE

Gianna PEDERZINI · Enzo MASCHERINI · Gino SINIMBERGHI · Vittorina COLONNELLO  
Regia CARMINE GALLONE prod. CONTINENTALCINE-GALLONE distribuzione



# Me(ga)lomanie verdiane

Anton Giulio Mancino

**I**o amo il melodramma perché si situa proprio ai confini della vita e del teatro. Ho tentato di rendere questa mia predilezione nelle prime sequenze del film *Senso. Il teatro e l'opera, il mondo del barocco: ecco i motivi che mi legano al melodramma*. [...] La mia scelta del repertorio lirico è spiegata ancora una volta proprio da questo mio gusto per il melodramma: è Verdi infatti che io preferisco e che offre la possibilità di uno spettacolo completo dove tutto si esprime in perfetta estetica teatrale.

(Luchino Visconti, 1958)<sup>1</sup>

Devo confessare che in questi ultimi tempi ho conosciuto dei musicisti che faranno strada. Un certo Giuseppe Verdi. [...] È una vergogna che io, venuto dalla Romagna, cioè da una terra tra le capitali della lirica, abbia cominciato ad apprezzare l'opera e a entusiasarmi per certi geni musicali soltanto negli ultimi tempi. Ma sto cercando di riparare.

(Federico Fellini)<sup>2</sup>

Quando Federico Fellini realizza *E la nave va* (1983), attingendo ben tre volte al repertorio di Giuseppe Verdi, all'*Aida*, al *Trovatore* e a *La forza del destino*, Luchino Visconti è già morto da sette anni. Dunque, non ha molta importanza, né molto senso capire che ammettendo scherzosamente di ignorare il patrimonio lirico italiano, e Verdi in particolare, sia stato un modo in fondo amichevole per prendersi gioco di Visconti. Il punto non è questo. Occorre allargare l'orizzonte. E magari chiedersi se sia possibile leggere, o rileggere, l'intera storia del

cinema italiano dal dopoguerra ai giorni nostri alla luce di un malessere diffuso, una stizza, una forte delusione, un'inquietudine senza sbocchi, un costante bisogno di beffarsi dei padri o dei fratelli maggiori, unito ad un sottile vena di frustrazione, amarezza o malinconia. Seppure dentro parametri discorsivi cinematografici e soluzioni stilistiche divergenti, sono sintomi riferibili a una svolta tradita, un appuntamento con la storia auspicato, mistificato e mancato, una possibilità incompiuta di realtà aperta e di trasparenza socio-politica che risale agli anni del neorealismo e assume caratteri di lunga durata, comunque si manifestino. Caratteri che hanno generato un sottosistema testuale – e inevitabilmente un sistema inconscio<sup>3</sup> – in cui si avvicendano forme sparse di continuità e di contrapposizione generazionale, ossessioni ricorrenti, scelte di consenso e atti di negazione dichiarata, gesti liberatori e disperati, fughe, ripetizioni doverose e drastici rifiuti. Ma che partecipano, tutti questi sintomi, nel loro complesso e nella loro complessità, di tale storia. La storia del cinema, certo. Una storia non a circuito chiuso, e in molti punti da riscrivere, che riflette spesso in modo speculare, con le ampie zone di indicibilità, di sentieri smarriti, false piste, analisi puntuali, puntigliose e nel contempo fuorvianti, la storia *tout court*: la storia segreta italiana o la storia dei segreti italiani, delle ombre, dei misteri, della verità deficitaria<sup>4</sup>.

Sul versante cinematografico, principalmente dagli anni '40 e '50, del controverso inizio/fine del neorealismo, cioè da quando il cinema si trova al centro di una contesa politico-ideologica (destinata a durare in nuovi contesti mediatici e audiovisivi istituzionalizzati), è possibile individuare interessanti serie indiziarie che meri-

tano di essere scoperte. O riscoperte. Non prima però di essere state cercate o almeno ipotizzate, per poi essere decifrate, ricomposte e sistematizzate.

A parziale dimostrazione di questo discorso, che necessita di ulteriori sviluppi e approfondimenti in numerose direzioni, ci limitiamo per ora a far riferimento a una specifica serie di indizi. Una serie fitta, che, tralasciando filoni pur importanti come quelli del *biopic*, del film-opera o dell'opera parallela, e i contributi in tal senso di Carmine Gallone e Raffaello Matarazzo, induce a considerare le ragioni profonde di certi grandi esempi di messa in scena dell'opera lirica dentro la messa in quadro: atteggiamenti di auto-esaltazione, come possibile reazione al complesso di inferiorità rispetto all'autorità politica o familiare (da un lato il PCI, il Partito, dall'altro il Padre padrone e mentore, due facce della stessa medaglia); o ancora atteggiamenti di megalomania, come risposta automatica al senso profondo di inadeguatezza indotto dall'esterno, e dall'alto. Esempi nondimeno noti e a lungo studiati, ma il più delle volte singolarmente e non abbastanza comparati, che ci riconducono direttamente alla figura e alle maggiori opere di Giuseppe Verdi, alcune ricorrenti fino all'esplicito rimando inter-testuale come *La Traviata*, *Il Trovatore* e *Macbeth*; altre, *Don Carlos*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *Falstaff*, *La forza del destino*, comunque emblematiche di quel dominio verdiano che ha connotato e implicitamente ipotecato l'immaginario musicale e culturale, storico e politico del cinema italiano, nel cui quadro generale di riferimento<sup>5</sup>, rispetto alle incursioni talvolta occasionali nei territori verdiani di Federico Fellini, Paolo e Vittorio Taviani, Mario Monicelli, Carmelo Bene, Alberto Bevilacqua, Valerio Zurlini,

Marco Tullio Giordana e naturalmente Franco Zeffirelli ci sembra che tra «i cineasti "naturaliter" propensi alle musiche di Verdi», come li definisce Comuzio, siano stati principalmente Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio e Dario Argento ad aver siglato un vero e proprio sottocodice verdiano di riferimento: Visconti, lo ricordiamo, con *La Traviata* in *Ossessione* (1943) e *Il Gattopardo* (1963), *Il Trovatore* in *Senso* (1954), senza contare le celebri regie teatrali sempre della *Traviata* (1955, 1963, 1967), poi di *Don Carlos* (1958, 1965), *Macbeth* (1958), del *Trovatore* (1964, in due diversi allestimenti), di *Falstaff* (1966) e di *Simon Boccanegra* (1969); Pasolini con *La Traviata* (ne *La ricotta*, 1963), Bertolucci con *Macbeth* (in *Prima della rivoluzione*, 1964), *Rigoletto* (in *Strategia del ragno*, 1970, *Novecento*, 1976, e *La luna*, 1976), *Il Trovatore* e *Un ballo in maschera* (ancora ne *La luna*), Bellocchio con *La Traviata* (ne *I pugni in tasca*, 1964, e *Addio del passato*, 2002), *Macbeth* e *Don Carlos* (ne *La Cina è vicina*, 1967), fino a *La forza del destino* (in *Enrico IV*, 1985, dove era alle prese con un altro "monumento" della cultura italiana come Luigi Pirandello) e Argento con *Macbeth* e *La Traviata* (in *Opera*, 1987) hanno di fatto dialogato, interagito. Si sono relazionati, più o meno a distanza, volenti o nolenti, nel corso degli ultimi sessant'anni di storia cinematografica nazionale in senso stretto e di storia repubblicana in senso lato.

Spieghiamoci meglio. In principio c'è stato Visconti, come sempre accade quando si guarda indietro e con cognizione di causa alla storia del cinema italiano. C'è stato e c'è Visconti. Ci sono stati *Ossessione*, l'inizio del neorealismo. E *La Traviata*. Poi è venuto *Senso*, e con esso *Il Trovatore*, comportando così l'evoluzione e fine del neorealismo. Il paradigma verdiano, il fantasma verdiano, fantasma tardo-ottocentesco di una durevole tradizione si è identificato con l'essere, il dover essere o il sentirsi storicamente italiani, senza distinzione di ceto, partito o credo, aleggiando di conseguenza anche sul cine-

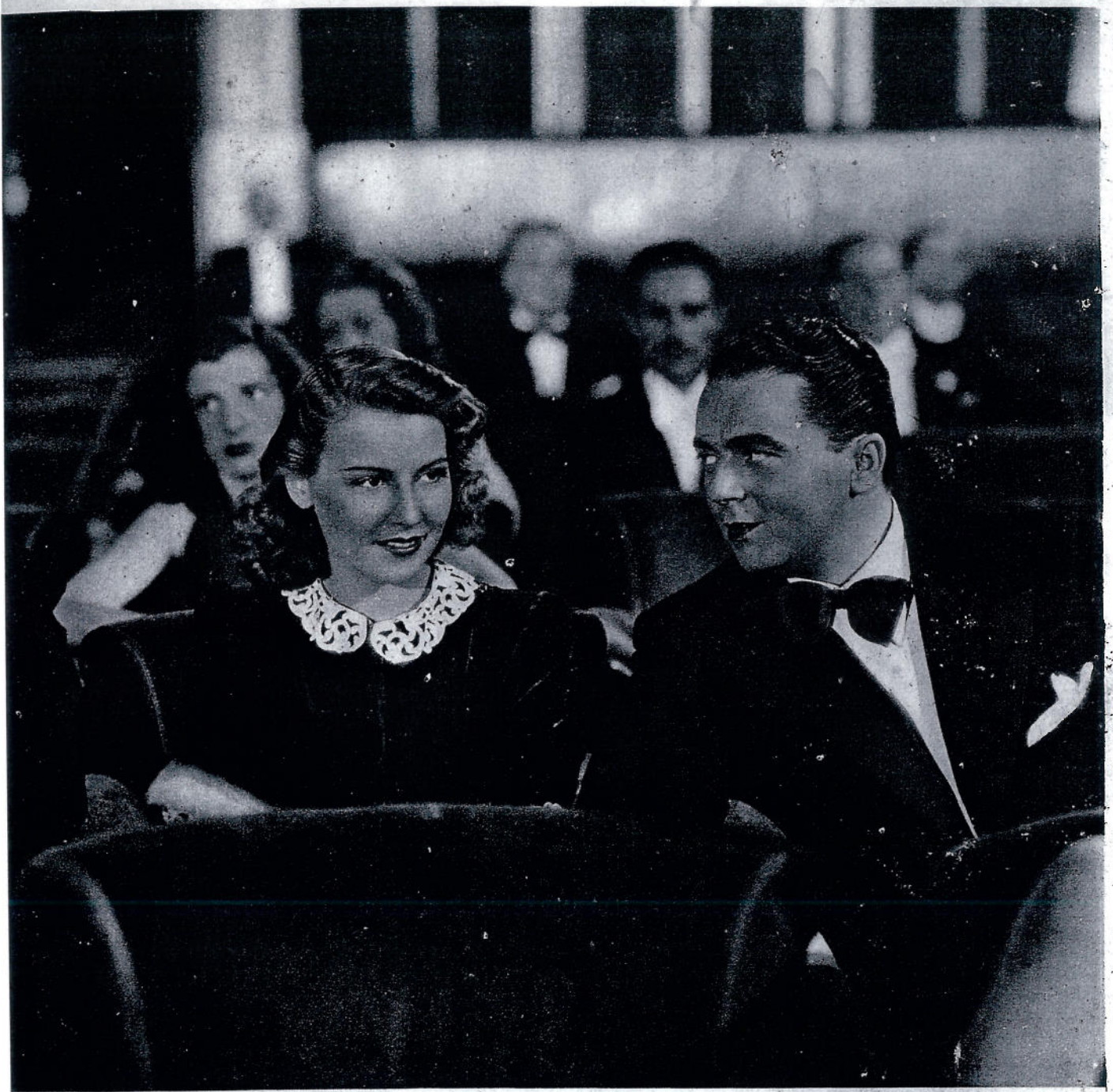
ma italiano, vigilando e siglandone le tappe storiche. Tanto che è con la morte di Verdi che Bertolucci, tra storia e discorso, ha voluto inaugurare il '900 italiano e il suo *Novecento*. Ed ecco perché proprio *La Traviata*, con tutto ciò che essa ha significato per la storia italiana e per la storia del cinema italiano, per le sue promesse, le sue vigilie, le sue aspirazioni di cambiamento, di progetto o utopia in perpetuo divenire di una «lingua scritta della realtà», viene adoperata da Pasolini ne *La ricotta* per creare un effetto di trasgressione. Trasgressione sociale, politica e intellettuale. Pasolini lo fa limitandosi, si fa per dire, ad accelerare la sola musica del *Sempre libera vegg'io*, fino a trasformarla in ritornello comico o tragicomico che accompagna il bisogno alimentare, primario di Stracci, il vero povero di questo irriverente e "dissacrante" film nel film impostato e rigido come l'arte sacra e la musica di Bach, Scarlatti e Gluck. Una trasgressione meta-cinematografica, che per Pasolini equivale a una trasgressione metalinguistica, forse rispetto agli "stracci" o ai "panni sporchi" eppure retorici del neorealismo, forse al maggiore regista teatrale verdiano, nonché capofila del neorealismo e dell'ortodossia di Verdi al cinema: ovvero a quel Visconti all'uso di Visconti altresì serio, rigoroso e aristocratico della musica verdiana, da *Ossessione* in poi, tra cinema e teatro.

A un anno di distanza da *La ricotta* Verdi, e con Verdi Parma e il Teatro Regio, vengono adoperati in *Prima della rivoluzione* dall'allievo prediletto di Pasolini, Bertolucci, per cercare di scrollarsi ulteriormente di dosso il magistero viscontiano, salvo riaccoltarsi ne *La luna*. Un magistero che almeno in *Prima della rivoluzione* suona come richiamo a un ordine costituito: detto altrimenti, a Verdi e al culto verdiano come a Visconti, a Togliatti e alla disciplina del partito comunista vigente su ogni scelta estetica, culturale e rivoluzionaria non ortodossa. Bertolucci riconosce nei confronti di Visconti, in *Prima della rivoluzione* come nelle prime sequenze di *Novecento*, dove comunque i riferimenti alla morte del "padrone" e del "monumento" Verdi vengono ridi-



PRODUZIONE  
SANGRAF

RIPRODUZIONE VIETATA AI SENSI DI L.



# LA DONNA È MOBILE

FERRUCCIO TAGLIAVINI

TTA DOLFI · CARLO CAMPANINI · CARLO MICHELUZZI

*Regia:* MARIO MATTOLI

IND. GRAF. N. MONETA - MILANO 1942-XX



*Titanus*

TARAK BEN AMMAR PRESENTA UNA PRODUZIONE ACCENT FILMS - R.A.I. - EXCELENTIN SACIS

UN FILM DI FRANCO ZEFFIRELLI



# La Traviata

DI GIUSEPPE VERDI

CON TERESA STRATAS  
PLACIDO DOMINGO  
CORNELL MACNEIL

DIRETTORE D'ORCHESTRA  
**JAMES LEVINE**

CON L'ORCHESTRA E CORO "Metropolitan Opera"

PRODOTTO DA TARAK BEN AMMAR

SCRITTO IDEATO E DIRETTO DA FRANCO ZEFFIRELLI

mensionati<sup>6</sup>, e soprattutto ne *La luna*, un fondamentale debito epico, spettacolare e divistico<sup>7</sup> della pratica cinematografica. Questioni politiche ed ideologiche riassunte, sin dal titolo, in *Prima della rivoluzione*, e ampiamente dibattute, possono essere ricavate anche dal modo in cui con rassegnato interesse e blanda accettazione Gina accoglie il *Macbeth* verdiano al Regio di Parma. Beninteso, solo se si accetta l'idea che Verdi rimanderebbe simbolicamente a Visconti. Non il Visconti che pur tuttavia, in polemica con il PCI e con il neorealismo, già da *La terra trema* (*Episodio del mare*), capolavoro indiscusso e tuttavia di ripiego<sup>8</sup>, ne aveva preannunciato dall'interno l'esaurimento della sua fase propulsiva, per proseguire con lo smontaggio del dispositivo cinematografico neorealista in *Bellissima* (1951) e del dispositivo teatrale verdiano in *Senso* aggirando<sup>9</sup> l'allestimento del *Trovatore* al Teatro La Fenice di Venezia. Fino ad affermarne la disillusione sentimentale ne *Le notti bianche* (1957) e più esplicitamente l'involutione, i compromessi e il fallimento precoce del Risorgimento, e della Liberazione, a più riprese in *Senso* e nel *Gattopardo*, provvedendo nel frattempo con *Rocco e i suoi fratelli* (1960) a far esplodere nei modi a lui consoni del melodramma quel ripiego/compromesso storico, altrettanto tragico sul piano socio-antropologico, sfociato nel boom economico e nell'immigrazione interna. No, non *quel* Visconti. Non il Visconti anti-storico<sup>10</sup>, ormai scettico verso ogni storicismo, compreso quello marxista, positivo, progressista e non realistico, non meno di quanto lo saranno, sebbene in epoche diverse, con prospettive generazionali, stili e accenti diversi, Bertolucci e Bellocchio<sup>11</sup>. Il bersaglio è il Visconti dell'ufficialità. Dell'ufficialità circa la nascita e la sua presunta e conclamata evoluzione in senso marxista-lucakiano. Quindi, dell'ufficialità a livello di grandi eredità artistiche, prima quella neorealista-verghiana, con *La terra trema* (*Episodio del mare*), poi quella post-neorealista o realistico-verdiana con *Senso*. E perciò al suo ruolo di primo piano svolto nella storia del cinema italiano dai tempi del

l'adesione alla linea politico-culturale del PCI di Togliatti. Questa interpretazione dell'asse Verdi-Visconti spiegherebbe l'idea che in *Prima della rivoluzione* Gina ha di Verdi:

È proprio bello questo *Macbeth*. L'avevo già sentito l'anno scorso alla Scala, ma qui è diverso: sarà questo teatro, sarà che la gente qui ci crede veramente. E pensare che andare a sentire un'opera qualche anno fa mi faceva ridere. Però che noia Verdi, Verdi, Verdi, Verdi così amato. Non se ne può più! Dopotutto che cos'è? Quello che noi non siamo. Basta! Lo odio! Preferisco Mozart!

Di riflesso, Mozart torna ad essere contrapposto a Verdi, anche nella sequenza de *La luna*, in cui secondo Bertolucci

proprio per rompere la verdianità del film, che è pieno di musica verdiana, il maestro mette un bellissimo pezzo di *Così fan tutte* di Mozart, *Soave sia il vento* [...], proprio per squarciare questa specie di condanna al melodramma di Verdi. Ma Parma è anche il luogo in cui [...] la madre cerca di dire la verità al figlio: [...] l'uomo che lui credeva suo padre [...] in realtà non era suo padre, qualcun altro di non rivelato<sup>12</sup>.

Naturalmente ne *La luna* Bertolucci opera un preciso e forse autoreferenziale ribaltamento rispetto a *Prima della rivoluzione*, collegando questa volta l'immagine dell'artista giovane, e dell'arte giovane incarnata da Mozart, al personaggio anziano dell'ex maestro, che potrebbe far pensare a Visconti. Mentre Verdi, emblema del passato, della conservazione e della monumentalizzazione di tale passato, torna ad essere collegato al personaggio giovane dell'ex allieva, Caterina, la diva della lirica (non il personaggio più giovane però, che è invece il figlio "drogato" e senza punti o figure di riferimento). Proiettandosi dunque in Caterina, l'ex italiana che vive e gravita nell'orbita americana, l'autore di *Novecento* e delle future coproduzioni internazionali (*L'ultimo imperatore*, 1987, *Il tè nel deserto*, 1990, e *Il piccolo Buddha*, 1993), che guarda con interesse al mondo intero e al cinema fatto con i grandi mezzi, capita anche

lui "per caso", con questo piccolo film autobiografico e psicanalitico, dinanzi al cancello di Villa Verdi: il "monumento" verdiano per eccellenza, assieme al Regio di Parma dove Caterina si è già fatta ammirare nel *Trovatore*. Attraverso le parole della protagonista, madre e alter ego femminile, anche Bertolucci non riesce a trattenere l'entusiasmo. Come di fronte al padre, all'Italia, a Verdi ritrovati, per caso o per necessità, ella infatti esclama:

Questa è la casa di Verdi, la casa di Verdi. È qui che... che è vissuto, che... che ha scritto i suoi lavori, capisci, quasi tutte le sue opere [...] lui abitava in questa casa e... si affacciava alla finestra, vedeva, non so... vedeva passare un piccolo contadino gobbo e... *Rigoletto!* Ecco, così nasceva il *Rigoletto*. Oppure, oppure si affacciava e, che ne so, vedeva il Po, che per lui diventava... il Nilo. Ed ecco che si trovava in Egitto e magari... a Venezia, perché vedeva tutto il mondo dalle finestre di questa villa. [...] Qui ci sono le mie radici, è della mia famiglia che ti sto parlando [...] è come un padre per me.

Un padre, un paese, una cultura e una tradizione di appartenenza, che di lì a poco nel film convergeranno nel personaggio del padre parmigiano, quello che, preannunciato dalla sosta non "casuale" a Villa Verdi, la donna rivela essere il vero padre al figlio americano. Se è vero, come è vero, che ne *La luna* Bertolucci sposta per la prima volta la sua attenzione su un personaggio femminile<sup>13</sup>, dopo aver dato vita a una galleria di protagonisti prevalentemente maschili, è la ricerca del padre che domina l'intero film, sotto specie di presenza acusmatica<sup>14</sup> verdiana, con richiami macroscopici a *Rigoletto*, già rivisitato ne *Strategia del ragno*, film del 1970, non va dimenticato, dove invece era determinante, se non il totale rifiuto del padre, il suo ridimensionamento in seguito alla scoperta e all'accettazione del tradimento storico, a lungo occultato e mistificato per ragioni politiche, o meglio di partito. Trascorsi quindici anni da *Prima della rivoluzione* e quasi dieci da *Strategia del ragno*, trasformato il "prima" in un "dopo" irrimediabile, il "neo" in un "post" o in

“ex”, metabolizzato il tradimento del partito-padre-modello verso la causa rivoluzionaria, ecco che il finale de *La luna* può permettersi di ruotare attorno a un *Ballo in maschera* di tipo zeffirelliano<sup>15</sup>, che serve a riassetare il rapporto perduto o incrinato tra il figlio e oramai i padri: Visconti, Pasolini e Verdi. I primi due vengono recuperati e rivendicati in corso d'opera, è il caso di dire: Visconti con la rappresentazione al Regio del *Trovatore* (dalla cui romanza *Tacea la notte placida* proviene anche il titolo *La luna*), svelandone i retroscena e il dispositivo come in *Senso*; Pasolini con la descrizione del sottomondo romano che culmina nel personaggio di Franco Citti, l'ex protagonista di *Accattone* (1960), cui Bertolucci prese parte come aiuto-regista, prima di dirigere il suo primo film, *La comare secca* (1962), tratto da un soggetto pasoliniano.

Invece Bellocchio, che per marcare con maggiore disinvoltura la discontinuità rispetto allo spirito nazionale, alla tradizione nazionale, quindi a Verdi, a Visconti, alla politica culturale del PCI, si è spesso e volentieri detto incompetente sul piano musicale, di ascoltare «Mozart con grande piacere»<sup>16</sup> (una dichiarazione programmatica, l'ennesima, anti-bertolucciana?), mentre suo padre insisteva affinché sviluppasse un talento per la lirica<sup>17</sup>, ebbene, proprio Bellocchio, anche Bellocchio nel finale de *I pugnì in tasca* ha sentito la necessità di ricorrere alla musica di Verdi. Lo ha fatto, certo, ma per confutarne l'ispirazione risorgimentale o rivoluzionaria e rendere quel “Sempre libera degg'io” né più né meno che il commento di una liberazione illusoria, distrutta da una crisi epilettica. E ne *La Cina è vicina*, dove viene riproposta addirittura una serata di gala per il *Macbeth* rigorosamente al Regio di Parma, e in *Addio del passato*, dove nella prima parte i piacentini rivendicano come matti in un manicomio un primato verdiano assoluto rispetto ai parmigiani, l'autore torna ad insistere sul significato di Verdi in Italia: non solo per denunciarne le pratiche istituzionali e sociali borghesi connesse al rito alla fruizione pubblica verdiana, ma soprattutto per marcare, da piacentino,

le differenze e prendere le distanze dal parmigiano Bertolucci con cui, a cominciare dalla clamorosa uscita nello stesso anno de *I pugnì in tasca* e *Prima della rivoluzione*, gli è stato imposto un continuo confronto. Confronto accentuato dalla partecipazione di entrambi, ciascuno con il proprio segmento (*Agonia* è di Bertolucci, *Discutiamo discutiamo* è di Bellocchio) al film collettivo *Amore e rabbia* (1969). Confronto giocato più sulle equivalenze – anche verdiane<sup>18</sup> – che sulle fondamentali divergenze, e i due autori in numerose occasioni e interviste hanno dimostrato di non gradire. Addirittura si potrebbe supporre che ne *La Cina è vicina* l'insofferenza dichiarata quasi immediatamente da Elena, che ha appena raggiunto suo fratello Vittorio nel palco di famiglia al Regio, non è neppure verso il *Macbeth*, appena al preludio, o verso Verdi, non direttamente almeno, ma verso quelle scomode somiglianze che si sono volute scorgere tra *Prima della rivoluzione* e *I pugnì in tasca*, compresi i riferimenti paralleli a Verdi. Per questa ragione Bellocchio realizza una sequenza ne *La Cina è vicina* che è quasi equivalente a quella verdiana di *Prima della rivoluzione*. Il vero bersaglio, in chiave verdiana, crocevia dell'italianità, è l'ingombrante coetaneo e altro *enfant prodige* parmigiano, con il suo afflato epico e la ossessiva, stilizzata, consapevole dipendenza da padri vecchi e nuovi (Visconti sostituito da Pasolini o integrato da Pasolini, come si diceva, ma anche il Rossellini della *nouvelle vague*, e Godard). Il fantasma soggettivo di Verdi rievocato da Bellocchio ne *La Cina è vicina*, che si dà sullo schermo daccapo come presenza acusmatica o figura dell'assenza<sup>19</sup>, pur veicolando un discorso sull'eredità e sul significato di Verdi nel cinema, nella cultura e nella storia italiana, si contrappone piuttosto al Verdi altrettanto soggettivo e fantasmatico di Bertolucci:

ELENA (riferendosi allo spettacolo appena cominciato): Ne ho già le scatole piene!

VITTORIO: Perché poi non diamo questo palco in affitto? La città è piena di cafoni che non desiderebbero altro. E almeno ci tireremmo fuori qualcosa.

ELENA (*prima di essere zittiti entrambi*): Tu saresti il primo a non starci.

Il discorso originale de *I pugnì in tasca* su Verdi puntava evidentemente in una direzione relativamente diversa. Investiva precocemente la dimensione performativa di tutti i personaggi bellocchiani: personaggi-figli, fisiologicamente e generazionalmente giovani o sostanzialmente bambini, costretti a vivere dentro tradizioni, ruoli, contesti prefissati. Personaggi che non appartengono a se stessi, e che recitano perennemente onde fingersi altro/a da sé, a immagine e somiglianza dell'autorità soppressa, che il più delle volte un'autorità paterna. Anche nell'accezione di padre e modello eroico della patria italiana: come Verdi nella seconda metà dell'800 ritroviamo infatti nella seconda metà del '900 il Moro di *Buongiorno, notte*, 2003, girato un anno dopo *Addio del passato*. In generale questo atto eclatante e disperato di eliminazione nei film di Bellocchio è rivolto alla funzione istituzionale assunta dall'autorità. Il protagonista-figlio-bambino de *I pugnì in tasca*, alter ego ideale anche di un Marlon Brando altrettanto oggetto del contendere ideologico degli anni della Guerra Fredda<sup>20</sup>, “folleggiando” nel finale come suggerisce il verso del *Sempre libera degg'io* si riallaccia all'immagine del bambino che si diverte a imitare il modo di cantare eccentrico, suggestivo e sopra le righe del cantante lirico. Il bambino che, come sostiene l'ironico baritono di *Addio del passato* sulla dubbia qualità delle parole del libretto della *Traviata*, lo fa «perché vede questo pazzo che si esalta nelle parole che dice che non sono più attuali». Questo omaggio alla Piacenza verdiana di Bellocchio è popolato infatti da figure che interpretano simultaneamente Verdi in preda a una melomania che è implicitamente una forma di megalomania. Interpretano *La Traviata*, e la romanza che dà il titolo al film, nel senso che la ripetono all'infinito, non nel senso di spiegarla. Perché quando cercano o credono di spiegarla danno per scontata l'adesione dello spettatore-ascoltatore alle ragioni imprescindibili del culto e del rituale verdiano. Interpretano, cioè

LA CANNON GROUP PRESENTA

PLACIDO DOMINGO

IN UNA PRODUZIONE GOLAN - GLOBUS DI UN FILM DI

FRANCO ZEFFIRELLI



IL CAPOLAVORO DI VERDI

# Otello

LA CANNON GROUP INC. PRESENTA

PLACIDO DOMINGO

IN UN FILM DI FRANCO ZEFFIRELLI "OTELLO"

CON ANTONIO DI NOVI, ENZO ANGILERI, ANTONIO DI NOVI, ENZO ANGILERI, ANTONIO DI NOVI, ENZO ANGILERI

PRODOTTO DA GLOBUS FILMS E CANNON GROUP INC. IN ASSUNTO CON GLOBUS FILMS

REGIA DI FRANCO ZEFFIRELLI

SCENARIO DI FRANCO ZEFFIRELLI E GIANFRANCO CASARINI

MUSICA DI GIUSEPPE VERDI

PRODOTTORE GENERALE GLOBUS FILMS

PRODOTTORE ASSOCIATO CANNON GROUP INC.

recitano Verdi, come riflettendosi in uno specchio, comportandosi da melomani verdiani che si rivolgono ad altri melomani verdiani. Essi, uomini o donne, studiosi o cantanti, giovani o vecchi non impiegano Verdi per esprimersi ma sono – avrebbe detto Lacan – *impiegati* da Verdi, dalla sua musica, dalle sue parole, da uno spirito italiano di lunga durata, che trascorre immutato di generazione in generazione, si perpetua di esecuzione in esecuzione, di scena in scena, di città in città, anche in concorrenza tra loro come Piacenza e Parma, di supporto in supporto. Secondo una logica illogica che consente a una quindicenne di straordinario talento invasa – e invasata – dall'ascolto della musica di Verdi in cd di riprodurlo perfettamente, indipendentemente dallo studio, dalle modalità e dalle sedi scolastiche istituzionalizzate dell'apprendimento. Come accadeva agli studenti, quelli di *Discutiamo discutiamo*, che occupando le università nel '68 e parlando con le parole del Libretto Rosso di Mao, cerca(va)no così di riappropriarsi degli spazi tradizionali dell'autorità, del sapere, del potere. Sotto questo profilo, *Addio del passato* con la sua serie di *Violette*, intercambiabili, modulari, soggette al montaggio cinematografico, che si avvicendano nel finale, resta ad oggi il film-limite sul senso verdiano della storia italiana.

Facciamo ora un passo indietro, l'ultimo. Torniamo al 1987. In materia di melomania/megalomania verdiana, prima di *Addio del passato*, che come tutti i documentari bellocchiani, cui andrebbe dedicato uno spazio a se stante e adeguato di analisi, assume una valenza teorica di grande rilievo, c'è stato Argento ad aver offerto il suo contributo sull'argomento, preda della sua reiterata e variata scena primaria, dei suoi fantasmi delittuosi, che diventano anche fantasmi verdiani. Argento, il quale, obbedendo a un consueto impianto autoreferenziale e di genere che solo all'apparenza lo colloca fuori dalla tradizione cinematografica italiana inaugurata dal neorealismo o addirittura prima dal cinema di regime<sup>21</sup>, ha trasformato *Opera* e la rappresentazione tutta sua del *Macbeth* verdiano in un eccentrico spetta-





BAT.

# TROVATO RA



REGIA: CARMINE GALLONE

PROD. CONTINENTALCINE-GALLONE

DISTRIBUZ.

Affissione in tutta Italia autorizzata dalla Questura di Roma.

colo dell'orrore<sup>22</sup>. Perciò spettacolo incompatibile sia con il modello viscontiano che con quelli, sempre ufficiali e viscontiani, lasciati fuori campo in *Prima della rivoluzione* di Bertolucci (con cui Argento aveva firmato il soggetto di *C'era una volta il West*, 1968, di Sergio Leone) e ne *La Cina è vicina* di Bellocchio (sul cui set, l'anno prima, Argento invece era stato in veste di giornalista<sup>23</sup>). Spettacolo *sui generis*, ma pur sempre uno spettacolo. In scena dove? Al Regio di Parma, naturalmente, su cui grava l'ipoteca dal passato, tradotta in terribile coazione a ripetere omicida e vincolo con il ricordo-incubo della madre morta e del padre putativo. Il padre ancora vivo, castrante e operativo. Che ricorda e simbolicamente uccide i più giovani o li converte alla religione del passato. Che uccide in nome del ricordo, come *in* passato, come *il* passato. Come, simbolicamente, il retaggio verdiano uccide il nuovo. Questo padre incappucciato e padrone dello sguardo, nei panni del tutore dell'ordine, perché il suo ruolo istituzionale è quello del poliziotto, pratica incontrastato l'arte del delitto, arte cruenta ed esplicita come gli eccessi macabri di cui non a caso già *Novecento* abbondava<sup>24</sup>.

Il fantasma verdiano ha insomma consentito a ciascun autore, da Visconti ad Argento, ciascuno a *suo* modo, tutti però accomunati dallo *stesso* modo di proiettare sul grande schermo i propri fantasmi psichici, di incontrarsi nei film, scontrarsi, contestarsi o richiamarsi reciprocamente, senza soluzioni di continuità, più o meno inconsciamente. Comunque sia, stabilendo un sistema di riferimenti interni che crediamo meriti un'attenzione particolare. Seguendo dunque una progressione cronologica, che lascia intravedere l'esistenza una sorta di sistema segreto di vasi comunicanti, meccanismi interni, automatismi, slanci, coincidenze più o meno involontarie, e che si presta soprattutto a un'interpretazione di tipo storiografico, gli indizi inequivocabili di questa significativa serie o linea verdiana ininterrotta si ritrovano, ridistribuendo i film in ordine cronologico e non per autore, dal 1943 al 2002, a partire dalla

metà degli anni '50, sulle ceneri ancora calde del neorealismo di cui si proclamava da più parti la fine prematura, ovvero da *Ossessione*, proseguendo quindi negli anni '50 con *Senso* e nel decennio successivo con *La ricotta*, *Prima della rivoluzione*, *I pugni in tasca*, *La Cina è vicina*. Negli anni '70 con *Novecento* e *La luna*, negli anni '80 con *Opera*, e – come si è detto – nell'ultimo decennio con *Addio del passato*. Che di sicuro non è, né mai sarebbe potuto essere, un film nostalgico, anche se nato su commissione del Comune di Piacenza.

#### Note

1 Luchino Visconti, intervista a cura di Henri Chapler apparsa su *Arts* nel 1958, tradotta in *Filmcritica*, n. 76, aprile-maggio 1956 e trascritta in Caterina D'Amico de Carvalho, Renzo Renzi (a cura di), *Luchino Visconti. Il mio teatro. Volume II (1954-1976)*, Cappelli, Bologna 1979, p. 8.

2 Federico Fellini, intervista di Mino Guerrini, apparsa su «Epoca» nel 1983, trascritta da Gianfranco Angelucci in Federico Fellini, *E la nave va*, Longanesi & C., Milano 1983, p. 172.

3 Il riferimento, ovvio, è alla metodologia introdotta da Raymond Bellour in *L'analyse du film*, Albatros, Paris 1979 (ed. it. *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005), che ben si presterebbe a nostro avviso ad un'applicazione al contesto cinematografico italiano degli ultimi sessant'anni.

4 L'accezione è duplice: «l'Italia è un paese senza verità» si legge in Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979 (nuova ed., Adelphi, Milano 1991, p. 133), o afflitta da «deficit di verità», come si legge invece in Giuseppe Casarrubea, *Storia segreta della Sicilia: Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano 2005, p. 19.

5 Per una mappa completa e dettagliata dei rapporti tra Verdi e il cinema, non soltanto italiano, si rimanda necessariamente a Ermanno Comuzio, *Giuseppe Verdi e il cinema. Troppo o troppo poco?*, «Cineforum», n. 402, marzo 2001.

6 Cfr. le scene 5 e 6, in Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli, Giuseppe Bertolucci, *Novecento. Atto primo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 13-18.

7 In questa chiave andrebbe letta la scelta, più sintomatica che dettata dalla casualità, di inserire nel cast di *Novecento* Burt Lancaster il quale, reduce dalle riprese di *Gruppo di famiglia in un interno* (1974), accettò il ruolo del patriarca-padrone Alfredo, il cui nome rimanda automaticamente alla *Traviata*, proprio perché gli sembrava che il kolossal di Bertolucci lo riportasse al clima e ai fasti viscontiani del *Gattopardo*.

8 Cfr. in particolare il terzo capitolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa* di Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008, pp. 167-257.

9 Cfr. in particolare l'analisi della sequenza in Ruggero Eugeni, *Gli spostamenti dello sguardo. Analogie e trasformazioni del soggetto enunciatore nell'incipit di «Senso» da Boito a Visconti*, in Francesco Casetti, Fausto Colombo, Armando Fumagalli, (a cura di), *La realtà dell'immaginario. I media tra semiotica e sociologia. Studi in onore di Gianfranco Bettetini*, Vita & Pensiero, Milano 2003, pp. 125-135.

10 Su questa definizione, applicata a tre fondamentali romanzi italiani, *I Viceré* di Federico De Roberto, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello e, per l'appunto, *Il gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, cfr. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo-antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

11 Tra i tanti film di Bertolucci e Bellocchio che, già dal titolo, lasciano intuire un profondo scetticismo nei riguardi di un corso storico ideologizzato, *Prima della rivoluzione* e *La Cina è vicina* insistono polemicamente e provocatoriamente sul concetto di "prossimità" temporale, politica e geografica dell'evento, del cambiamento storico radicale, della rivoluzione, che in Italia, già sul piano strettamente discorsivo, è o è stata un atto di fede, politico-religiosa verso un futuro perennemente prossimo venturo. Lo si è visto anche con le numero-

se e seriali interpretazioni di tipo marxista attribuite al finale de *La terra trema (Episodio del mare)*. Un principio di cambiamento immobile e astratto che tradotto in puri termini matematici diventerebbe un "valore assoluto". Per non parlare della concezione dogmatica, mistica e religiosa di quella stessa storia-repertorio audiovisivo ricostruita a posteriori esemplificata da Bellocchio sin dal titolo ne *La religione della storia* (1998).

12 Cfr. l'intervista audio a Bertolucci contenuta negli extra del dvd de *La luna*, distribuito da Dolmen Home Video.

13 Lo dichiara Bertolucci nella citata già intervista, dove viene oltretutto ripreso con una libreria alle spalle ove sono distinguibili libri su Pasolini.

14 Cfr. Michel Chion, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982 (ed. it., *La voce nel cinema*, Pratiche, Parma, 1991) oppure Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003 (ed. it. *Un'arte sonora, il cinema. Storia, estetica, poetica*, Kaplan, Torino 2007).

15 "Zeffirelliano" in quanto allestito a Caracalla dal regista interpretato da un Carlo Verdone che, secondo Bertolucci (cfr. l'intervista citata), fa un po' la parodia Zeffirelli. A conferma di quella ironia verso Visconti che tuttavia non esclude, ne *La luna* come del resto in tutti i film verdiani di Bertolucci, l'omaggio sentito. Un altro esempio, seguendo la traccia viscontiano-verdiana, lo troviamo sempre in *Novecento*, quando Alfredo, non a caso, chiede al figlio di scrivere «a quel viveur di tuo fratello... scrivi: Ottavio Berlinghieri... Hotel des Bains... Lido di Venezia...». Come non vederci un riferimento simultaneo a *La Traviata* di Verdi e a *Morte a Venezia* (1971) di Visconti piuttosto che al romanzo originale *La morte a Venezia* di Thomas Mann?

16 Cfr. Ermanno Comuzio, "Della melodia ascolto il contrappunto". *Le colonne sonore di Marco Bellocchio*, in Giovanni Maria Rossi, Gruppo Toscano S.N.C.C.I. (a cura di), *Marco Bellocchio. La passione della ricerca*, Sindacato Nazionale Critici Cinema-

tografici Italiani/Comune di Fiesole, Roma-Fiesole 2000, p. 39.

17 Lo ha affermato l'autore sabato 27 giugno 2009 durante un incontro pubblico alla 45ª Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, al termine della proiezione di *Addio del passato*.

18 Il primo importante parallelo tra Bertolucci e Bellocchio sul comune terreno verdiano lo troviamo in Nuccio Lodato, *Marco Bellocchio*, Moizzi, Milano 1977, p. 57, opportunamente ricordato in Ermanno Comuzio, "Della melodia ascolto il contrappunto", cit., p. 38. Quanto invece al parallelo con Visconti, su base verdiana, cfr. Tommaso Chiaretti, *Allegro pessimista*, in Tommaso Chiaretti (a cura di), *La Cina è vicina di Marco Bellocchio*, Cappelli, Bologna 1967.

19 Cfr. Marc Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Cahiers du Cinéma-Editions de l'Etoile, Paris 1988 (ed. it. *Figure dell'assenza. L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2009).

20 Sulla proiezione del giovane Marco Bellocchio nell'icona hollywoodiana di Marlon Brando, nell'insofferenza cinematografica di Marlon Brando, il Marlon Brando protagonista poi di *Ultimo tango a Parigi* (1972), a proposito dell'asse Bellocchio-Bertolucci, cui ne *I pugni in tasca* si rifà fisicamente il personaggio di Alessandro (Lou Castel), la cui foto ritroviamo sulla spalliera del letto di Giulia (Paola Pitagora), mi permetto di rimandare ad Anton Giulio Mancino, *Privato, psicanalitico, politico: il cinema della complessità*, «Cinecritica», n. 46/47, aprile-settembre 2007.

21 L'impiego argentiano di attrici storiche del cinema italiano, come Clara Calamai in *Profondo rosso* (1975) e Alida Valli in *Suspiria* (1977) e *Inferno* (1980), riflette la medesima esigenza espressa da Bertolucci di riconoscersi negli stessi anni, attraverso la presenza della Valli in *La strategia del ragno* (1970), *Novecento* e *La luna*, in una tradizione iconologica di matrice prettamente viscontiana, dunque non soltanto cinematografica, onde riaffermarla, più sotto il segno della continuità che della rottura.

22 A questo *Macbeth* in versione orrorifico-argentiana, dovrebbe far

seguito, nelle intenzioni del regista alter ego di Argento nel film, che però muore nell'ultima sequenza, un allestimento più romantico e passionale della *Traviata*, la cui consueta romanza *Sempre libera degg'io*, mandata a tutto volume, aveva già consentito alla giovane cantante di sfuggire all'assassino, e non di soccombere come capitava al protagonista de *I pugni in tasca*. Come dire che non esiste alternativa all'orrore, o meglio al film dell'orrore o al giallo macabro, nemmeno sul palcoscenico di un'opera lirica?

23 Cfr. l'articolo di Dario Argento apparso con ogni probabilità su «Paese Sera», cui collaborò dal 1964 al 1967, e riprodotto purtroppo senza alcun riferimento bibliografico in Paola Malanga (a cura di), *Marco Bellocchio - catalogo ragionato*, Festival internazionale del Film Locarno/Olivares, Milano 1998, p. 147.

24 I make-up di *Novecento* sono stati realizzati da Giannetto De Rossi, noto soprattutto per aver creato gli effetti gore strazianti di molti horror italiani tra gli anni '70 e '80, in particolare quelli più noti di Lucio Fulci. E che in *Novecento* uno dei protagonisti è il gobbo Rigoletto interpretato da Giacomo Rizzo ed è proprio un allestimento di *Rigoletto* quello inizialmente commissionato ad Argento dallo Sferisterio di Macerata per la stagione lirica, progetto che non sarebbe andato in porto per la forte dose orrorifica voluta dall'autore, che infine avrebbe sfogato questo rifiuto nei suoi confronti da parte dell'istituzione lirica e allusivamente il suo amore-odio per Verdi l'anno successivo in *Opera* (e, pur senza Verdi, dieci anni dopo ne *Il fantasma dell'Opera*, 1998).



Sebastiano Gesù,

storico e critico cinematografico. È docente a contratto presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Catania.

È consigliere nazionale del Centro Studi Cinematografici e socio dell'Associazione Nazionale per le Ricerche di Storia del Cinema.

Collabora alla pagina culturale del quotidiano 'La Sicilia' e a riviste di cinema.

Organizza e dirige alcuni importanti festival e rassegne di cinema in Sicilia.

Studioso del rapporto tra la Sicilia, i letterati siciliani e il cinema, ha al suo attivo numerose pubblicazioni.