

# L'opera in film

Prima di trattare questo argomento, sarà bene fare un po' di storia, ricordare cioè i tentativi fatti finora per tradurre l'opera in film. Questi tentativi rimontano agli inizi del film sonoro. Sin dai primi esperimenti fatti col sistema dei dischi, si era convinti che l'opera in musica cinematografata dovesse sostituire lo spettacolo dei film muti. Nei primi esperimenti realizzati in Italia dai fratelli Pineschi si era cercato di riprodurre *Il barbiere di Siviglia*. E con un apparecchio consimile: il *fonofilm italico Robimarga*, si era progettata verso la fine del 1928 una riproduzione dei *Pagliacci* di Leoncavallo, di cui Giovacchino Forzano aveva preparato la sceneggiatura. I *Pagliacci* furono poi realizzati in America col processo fotoelettrico e il film fu proiettato con un certo successo al Barberini nel 1930. Il film si limitava a riprodurre l'opera, realizzata su di un palcoscenico, movimentando le scene con primi piani e varietà di inquadrature. Ma il tentativo restava isolato. La formula del parlato al cento per cento mutava il film sonoro in un teatro cinematografato e solo l'operetta sembrava potesse essere la formula conciliativa fra il film musicale e il film parlato, essendo mista di canto e di recitazione. Nel quale campo era Lubitsch che col *Principe consorte* e *Montecarlo* doveva produrre i lavori più riusciti.

Ma se all'estero era abbandonata ogni idea di ridurre l'opera in film, in Italia, dove il teatro in musica si può considerare come il vero teatro nazionale, si continuava a ritenere che l'opera potesse essere il genere più adatto al film sonoro. E verso il 1930 alla Cines si pensò di realizzare la *Wally*, che fu messa in scena da Guido Brignone. Questo film, che non ebbe il successo che i dirigenti della Cines si aspettavano, era una cosa ibrida; nè una riproduzione fedele dell'opera nè una libera riduzione, chè la ditta Ricordi, proprietaria della musica, non aveva permesso che

si toccasse in alcun modo la musica. Erano così rimasti intatti i cori e le arie principali, pur essendo il film parlato e non cantato.

Il tentativo mal riuscito non aveva ad ogni modo scoraggiato i dirigenti della Cines e nel 1931 si era pensato di mettere in scena *L'Italiana in Algeri*, invogliati dal successo che l'opera rossiniana aveva avuto sotto la direzione di Vittorio Gui, prima a Torino al teatro Gualino e poi a Roma all'Argentina. L'opera questa volta doveva essere riprodotta con la massima fedeltà musicale e scenica, con lo stesso complesso anzi che l'aveva eseguita a Torino e a Roma, fra cui quella indimenticabile artista che era Concita Supervia. Dell'opera, con la collaborazione di Sorelli, fu preparata una sceneggiatura che, pur lasciando intatta la parte musicale, inquadrasse la vicenda scenica con un ritmo cinematografico. Ma la cosa, studiata nei più piccoli particolari, restò allo stato di progetto. Come restò allo stato di progetto la realizzazione del *Gobbo del Califfo* di F. Casavola. Più tardi chi aveva auspicato la realizzazione dell'*Italiana in Algeri* aveva desiderato che si facesse almeno un tentativo con un'opera di minor mole, e si pensò alla *Serva padrona*. Ma il mutamento dei criteri direttivi fece restare allo stato di progetto anche quest'opera. Dopo, all'estero, sono apparse libere riduzioni di opere come *Madame Butterfly*, interpretata dalla Sidney, e soltanto ora si parla di una grande società che si proporrebbe di realizzare delle opere, fra cui *Rigoletto* e *Aida*. Il problema torna, come si vede, ad essere di attualità e noi vogliamo esaminarne obbiettivamente tutti gli aspetti.

\* \* \*

Tralasciamo prima di tutto la riproduzione di brani di opere in film normali. In tal caso la riproduzione ha un valore realistico ed è intercalata nelle scene del film propriamente detto, dalla visione del teatro a quella degli spettatori, delle quinte e dei suonatori d'orchestra. Quello che conta insomma in tal caso è il film, non la rappresentazione riprodotta.

Bisogna poi considerare l'opera ridotta a film normale, vale a dire in massima parte parlato, utilizzando per quanto è possibile la musica originale. È il caso cui abbiamo accennato della *Wally*, per citare un esperimento fatto in Italia, o della *Butterfly*, realizzata in America. Ma in questo genere abbiamo già accennato agli inconvenienti che si producono, vale a dire all'ibridismo fra il parlato e le parti cantate, e soprattutto al fatto che il film resta per così dire vincolato

dalla musica di cui bisogna tener conto, e la musica è costretta ad essere mutilata per sottostare alle esigenze del film normale. Insomma si tratta di qualche cosa che non è nè opera nè film.

Resta dunque da considerare il terzo caso, che è quello dell'opera riprodotta in tutta la sua integrità. È il caso che presenta maggiori difficoltà, ma appunto per questo vale la pena di considerarlo con maggiore attenzione.

E diciamo subito che la riduzione di un'opera in film rappresenta una vera e propria quadratura del cerchio. L'opera in musica è infatti il teatro di poesia per così dire « au ralenti ». Il cinema, per contrario, è il teatro in forma sintetica e dinamica. La conseguenza di questa osservazione è facile a trarsi. L'opera diventa il genere di rappresentazione più antitetico al cinema.

Stabilita questa pregiudiziale, bisogna fare altre osservazioni fondamentali sull'essenza e sulla struttura dell'opera.

L'opera in musica tradizionale, quale dura fino alla seconda metà del secolo XIX, è fatta di due elementi distinti e facilmente individuabili: il recitativo e le parti liriche. Il recitativo, che nelle opere più antiche era *secco*, ossia era una recitazione quasi parlata accompagnata dagli accordi del cembalo, nelle opere più recenti, vale a dire in quelle della seconda metà del secolo, è accompagnato dall'orchestra; ma la sua essenza resta la stessa. Dato questo carattere parlato più che cantato del recitativo, a molti potrà sembrare più semplice sopprimerlo, ossia ridurlo ad un puro e semplice parlato come nell'operetta o nell'*opéra comique* francese. Ma se questo passare dalla prosa al canto non porta pregiudizio nel teatro comico, diventa una mancanza di stile e accentua il distacco fra le scene parlate e quelle cantate. Senza dire che nelle opere moderne il distacco fra il recitativo e il canto non esiste più. Noi riteniamo pertanto che si debba conservare la forma originaria del recitativo nella maggior parte dei casi ossia nelle opere serie.

Tolti i recitativi, nei quali la messa in scena cinematografica non dovrebbe trovare maggiori difficoltà di quante non ne offra un dialogo parlato, restano i brani propriamente musicali. I quali possono avere un carattere lirico o drammatico.

Un brano musicale di carattere drammatico è per esempio tutta la scena del III atto del *Rigoletto* dalla sua entrata al *Cortigiani vil razza dannata* e al finale della scena.

In questi casi grandi difficoltà per il regista non ci sono. Il pericolo è, se mai, nella tentazione che si può avere di movimentare troppo la

scena, scambiando la concitazione drammatica col movimento esteriore. Basterà ricordare che è la musica l'elemento essenziale che deve dettare legge. In altri termini ogni procedimento tecnico: impiego di primi piani, carrello o panoramica, deve essere determinato dalle modulazioni armoniche o dalle metaboli ritmiche, ricordando sempre che la musica è più lenta assai della visione.

Vi sono poi le parti propriamente liriche. E sono queste quelle che presentano maggiori difficoltà e che, nello stesso tempo, sono intangibili, costituendo l'essenza stessa dell'opera.

Questo caso l'avevamo considerato molti anni or sono all'apparizione del sonoro. Quando si ascolta la musica, avevamo osservato, la visione passa in seconda linea, e quando i centri visivi sono eccitati in sommo grado, come appunto avviene durante la proiezione cinematografica, l'elemento visivo assorbe inevitabilmente l'attenzione dello spettatore. Questo accade normalmente e automaticamente a teatro. Nelle scene di carattere decorativo, noi guardiamo e seguiamo l'azione, in quelle di carattere lirico noi ascoltiamo il cantante. Il quale non commette un delitto estetico se si fa avanti alla ribalta rivolgendosi al pubblico, che non lo guarda affatto e ascolta semplicemente la sua voce.

Tutti i diversivi escogitati per movimentare una scena cantata, dai primi piani ai fastidiosi mutamenti di inquadrature, alle rappresentazioni di visioni estranee all'azione che dovrebbero, per così dire, dare corpo alla musica, sono ripieghi dannosi e inopportuni. Bisogna avere il coraggio e la capacità di affrontare la situazione e di risolverla senza ripieghi puerili ma con delle trovate continue. E tanto per esemplificare, ricordiamo un espediente trovato da Gioacchino Forzano, che pure non è un musicista, nella sceneggiatura dei *Pagliacci* cui abbiamo accennato, espediente che non esitiamo a trovare felicissimo. La famosa romanza *Ridi pagliaccio* doveva essere eseguita dal cantante nel suo camerino, innanzi allo specchio, durante la truccatura.

Vi sono infine le scene puramente musicali, vale a dire i preludi, gl'interludi e le danze, nei quali la fantasia del regista si può sbizzarrire, sempre s'intende entro certi limiti. Basta ricordare quello che hanno saputo fare Lubitsch nella *Vedova allegra* e Reinhardt nel *Sogno di una notte d'estate* per rendersi conto degli effetti che si possono raggiungere. Senza parlare delle inimitabili sinfonie colorate di Disney.

Tutto questo importa che la sceneggiatura sia fatta non solo sulla partitura, seguendo battuta per battuta lo svolgimento musicale, ma,

possibilmente, sui dischi, dato che di molte opere esistono già delle ottime incisioni. Il che è opportuno per controllare sulla musica la durata delle inquadrature e il ritmo della loro successione.

Un'altra cosa che ci sembra indiscutibile è il fatto che la musica deve essere girata prima, interpretata dai migliori complessi orchestrali e vocali. Questo per due ragioni: l'impossibilità di curare l'esecuzione musicale e la messa in scena contemporaneamente, e la possibilità di adoperare attori, per doppiare e mimare le parti cantate, i quali abbiano un fisico fotogenico, il che non accade troppo spesso per i cantanti d'opera.

La messa in scena esige una tale delicatezza e sensibilità ottica e deve essere talmente determinata dalla musica, che è indispensabile che la parte fonica sia completamente fissata e incisa prima di girare il film.

Infine la messa in scena deve essere, per quanto è possibile, stilizzata, evitando l'assurdo delle messe in scena veriste, inopportune anche sui teatri normali.

In conclusione non ostante tutte le difficoltà e gli inconvenienti che abbiamo elencato, non riteniamo impossibile la riduzione di un'opera lirica in film. Ma ci affrettiamo ad aggiungere che in ogni caso si tratta di un genere di eccezione e non di produzione normale.

\* \* \*

Per non restare nel campo puramente teorico, e illustrare praticamente quanto abbiamo detto finora, vogliamo intanto considerare la riduzione in film di una delle più celebri opere buffe: *La serva padrona* di G. B. Pergolesi.

Questa opera famosa e deliziosa non è, come è noto, che un intermezzo inserito in un'opera seria dello stesso autore. Essa consta di due parti, comprendenti ciascuna tre arie e un duetto, rilegati da secco recitativo. L'azione rudimentale è ben nota. Non è in fondo che un puerile bisticcio fra un maturo borghese napoletano (Uberto) e la sua giovane graziosa e arrogante fantesca (Serpina). Il padrone, stanco della insolenza della serva, finisce con lo scacciarla. Ma l'astuta ragazza non si dà per vinta. Fingendosi rassegnata, mentre nel salutare il padrone, cerca di intenerirlo, gli annuncia il suo fidanzamento con un soldato. Fatto quindi travestire da soldato Vespone, un servo che non parla e che Uberto non riconosce, pretende dal padrone la dote. Uberto, intimidito dai modi del soldato, non volendo sborsare la dote e nello stesso tempo

addolorato di perdere Serpina, finisce col trovare proprio la soluzione che lei voleva: quella di sposarla.

Si tratta di una trama puerile, ma che la musica rende deliziosa. L'opera, come è noto, non si svolge che in un solo ambiente, con due soli personaggi che parlano e con un terzo, quello di Vespone, che non parla. Comunque, se si volesse tentare una riduzione cinematografica, l'azione si potrebbe svolgere, non in una scena unica, ma in quattro ambienti della casa di Uberto, che dovrebbero rispecchiare l'agiatezza di un borghese napoletano del '700. Questi ambienti sarebbero: la camera da letto di Uberto, la comune e l'ampia cucina prospiciente su una terrazza piena di vasi da fiori, dalla quale si vedrebbero digradare i tetti di Napoli. I quali ambienti dovrebbero essere interpraticabili agevolmente da carrelli.

Ai personaggi principali (Uberto e Serpina) e a quello muto di Vespone si potrebbe aggiungere eventualmente una fantesca anch'essa muta, che faccia il paio con Vespone nei riguardi di Serpina. Ai due personaggi muti si aggiungerebbero un pappagallo su di una grucciona, che avrebbe il compito di eseguire con effetto comico le battute che si ripetono nelle arie e nei duetti. Le quali ripetizioni potrebbero essere eseguite con un piccolo megafono da jazz.

Le arie, evitando le ripetizioni, sarebbero cantate integralmente, e i recitativi, tranne l'ultimo che è *obbligato*, ossia con accompagnamento strumentale, eseguiti, come avveniva nelle prime opere buffe, senza musica, puramente recitati.

La parte musicale come s'è detto dovrebbe essere intanto tutta incisa accuratamente prima di girare il film, eseguita da cantanti di prim'ordine, si che l'azione dovrebbe essere mimata da attori che si debbono limitare a calcare la parte del canto, già eseguita durante la ripresa. Quanto alla parte recitativa essa verrebbe naturalmente girata come nei normali film parlati. E per dare un'idea più precisa si immagini l'azione interpretata da Armando Falconi (Uberto), Leda Gloria (Serpina) e Sacripante (Vespone).

Ma per tornare alla interpretazione delle arie, ecco per esempio la prima aria di introduzione come riteniamo che dovrebbe essere messa in scena. Noi non abbiamo fatto che studiare la essenza e la struttura di questa musica che, come giustamente osservava G. G. Rousseau, sembra « *déterminer le jeu et dicter à l'acteur le geste qu'il doit faire* ».

La prima scena porta questa indicazione: *Camera. Uberto non interamente vestito e Vespone di lui servo, poi Serpina.*

E l'aria non consiste che in questi quattro versi divenuti proverbiali:

*Aspettare e non venire  
stare a letto e non dormire  
ben servire e non gradire  
son tre cose da morire.*

Le prime tre battute dell'introduzione *allegro moderato*, hanno un carattere giocoso, le ultime tre, essendo cromatiche, possono assumere un carattere agitato. Questi due spunti, che contrassegneremo con A e B, torneranno nell'aria sempre con lo stesso significato. Ma la prima volta è bene che risuonino senza visione, come introduzione puramente musicale.

Si apre infine la scena e, a campo lungo, si vedono Uberto e Vespone.

*Aspettare e non venire  
stare a letto e non dormire  
ben servire e non gradire...*

canta Uberto durante nove battute, tre per verso, attaccando sempre più alto di una nota ad ogni ripresa del tema.

Questa progressione dovrebbe essere resa da un carrello che avanzi lentamente ad ogni ripresa della frase musicale, fino ad un mezzo primo piano, alle parole:

*Son tre cose da morire - da morire*

notando che le parole *da morire* che corrispondono all'inciso B, dovrebbero essere accompagnate da un gesto del pugno di comica disperazione.

La seconda metà intanto della battuta 20 ha un movimento caratteristico che può suggerire senza sforzo il gesto di chi tiri il cordone di un campanello, e la prima metà della battuta 21, di un campanello che si agiti ritmicamente. Il gesto di Uberto e la visione del campanello, entrambi in primo piano, si ripetono ancora due volte, e così si chiude la prima parte dell'aria, in cui abbiamo visto l'ambiente, il personaggio principale, e individuato il motivo della sua irritazione.

Dopo questa presentazione del personaggio, nella seconda parte dell'aria, alle prime tre battute (24, 25, 26) che riprendono l'inciso A, seguite da altre due conclusive, mentre ascoltiamo un po' da lontano il canto di Uberto, ecco vediamo la grande terrazza fiorita, dove Serpina

con gesti graziosi, determinati dalla musica stessa, inaffia i fiori, senza darsi pensiero di Uberto, che continua a cantare:

*Aspettare e non venire  
stare a letto e non dormire  
ben servire e non gradire  
son tre cose da morire, da morire.*

Ma ad un tratto (batt. 29, 30, 31) essa si ferma ad ascoltare e noi vediamo il primo piano del suo volto malizioso.

Alla battuta 32 intanto, dopo il punto coronato, rivediamo nella camera da letto Uberto, più invelenito che mai, il quale passeggia furioso su e giù ripetendo le parole

*Aspettare e non venire  
stare a letto e non dormire  
ben servire e non gradire  
e non venire e non dormire  
e non gradire e non gradire,*

in cui come sempre i movimenti dovranno essere suggeriti dalla musica.

Finalmente alle parole che egli pronuncia al colmo dell'ira

*Son tre - tre - tre cose - cose - cose*

si vedrà avanzare seguendolo col carrello fin sotto il naso di Vespone, agitando le mani, e rifarà alle parole

*da morire, da morire,*

sull'inciso B, lo stesso gesto fatto una volta.

All'ultima parte della battuta 40, che riprende l'inciso A, rivedremo Serpina sul terrazzo, e alla seconda parte della battuta 43 (inciso B) rivedremo Uberto che si lascia andare sbuffando sulla sedia, riassumendo così e sintetizzando l'azione di tutta l'aria, in cui abbiamo visto delinearci anche musicalmente i protagonisti del delizioso intermezzo.

S. A. LUCIANI

*Vedi Tav. I e II.*