



CITTA' DI TORINO

COMUNE DI TORINO - Associazione per il Teatro
UNIVERSITA' DI TORINO - Facoltà di Lettere e Filosofia
TEATRO REGIO
MOVIE CLUB - CINEOCCHIO



**Torino dal 16 al 23 giugno 1977
al Piccolo Regio e al Cineocchio**

L'OPERA LIRICA NEL CINEMA ITALIANO 1943-1954

I PAGLIACCI di G. Fatigati
LUCIA DI LAMMERMOOR di P. Ballerini
LA SONNAMBULA di C. Berlacchi
LA FAVORITA di C. Berlacchi
FIGARO BARBIERE DI SIVIGLIA di C. Mastrocinque
AMAMI ALFREDO di C. Gallone
I PAGLIACCI di M. Costa
CASA RICORDI di C. Gallone
MADAMA BUTTERFLY di C. Gallone
PUCCINI di C. Gallone
CASTA DIVA di C. Gallone
IL RIGOLETTO di C. Gallone
GIOVANNA D'ARCO AL ROGO di R. Rossellini

COMUNE DI TORINO
Assessorato per la Cultura

TEATRO REGIO

UNIVERSITÀ DI TORINO
Facoltà di Lettere - Istituto di Storia dell'Arte

in collaborazione con
Cineocchio e Movie Club

L'OPERA LIRICA NEL CINEMA ITALIANO

a cura di

Sergio Toffetti
Stefano Della Casa

CONTRATTO DI LOCAZIONE

di un immobile

di cui al n. 1000

del Registro di

il n. 1000 del

del n. 1000

del n. 1000

L'OFFERTA

NEL CAMPO

in data

del n. 1000

del n. 1000

PREMESSA

Il riesame critico del cinema « operistico », cioè di quel genere cinematografico che unisce opere filmate, biografie di compositori e di cantanti, riduzioni ed adattamenti di melodrammi, è già stato, alcuni mesi or sono, al centro degli « Incontri cinematografici » di Monticelli Terme e verso Patrizia Pistagnesi, Adriano Aprà e Gianni Menon, curatori della rassegna, ovviamente siamo (e volentieri ci riconosciamo) debitori. Per scongiurare dunque il pericolo di lavorare ad una semplice ripetizione divulgativa degli « Incontri », abbiamo cercato di « arricchire » il dibattito con alcune riflessioni sul film-opera e più in generale sul cinema popolare italiano nell'immediato dopoguerra.

La contingenza è infatti favorevole: la progressiva demistificazione del mito dell'autore e soprattutto la grave crisi di quell'« ideologia del capolavoro » cui dal dopoguerra si è informata la metodologia critica della cultura cinematografica italiana, permettono il trionfale riemergere da un passato in precedenza accuratamente rimosso, di personaggi i cui chilometri e chilometri di celluloidi impressionata in decenni di attività si era ritenuto a lungo fossero liquidabili con pochi centimetri di carta stampata. Si tratta dei « nemici » del neorealismo (e dunque della cultura, dell'arte, del progresso...), sono Freda, Matarazzo, Zeglio, Mattoli, Gallone, tutti coloro che negli anni '50 piazzando puntualmente i loro film ai vertici delle classifiche degli incassi, rendevano con ciò « la misura esatta del fallimento dell'operazione neorealista nel suo punto programmatico più ambizioso e delicato: la volontà di indurre un mutamento radicale nei rapporti fra cinema e pubblico, quali si esplicano negli spettacoli strutturati industrialmente » (1).

E da questa osservazione di Vittorio Spinazzola risulterà chiaro il senso che guida questo viaggio di riscoperta, ieri Matarazzo oggi Gallone, all'interno del cinema popolare italiano. Non si tratta infatti di un semplice cambio della guardia nelle gerarchie degli « autori », bensì di una proposta di riscrittura che possa portare ad un abbandono definitivo delle alternative mistificanti tra « film d'arte » e « film di consumo », per orientarsi verso una lettura mediologica del cinema.

In questo modo il neorealismo si riduce ben presto a genere tra gli altri generi: varietà, commedie, film operistici, musicali, film in costume, film di

(1) VITTORIO SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*. Milano, Bompiani, 1975, pag. 11-12.

ambiente regionale, ecc. E come tale viene fruito ad esempio all'estero; il successo americano di De Sica-Zavattini o del primo Rossellini è in questo senso spiegabile anche a partire dalle caratteristiche di esotica « italianità » delle loro opere, e sotto lo stesso segno si spiegano ancora oggi i successi commerciali di Lina Wertmuller.

Totalmente diversa è la posizione di film catalogabili nel cosiddetto genere storico-avventuroso: la produzione di questi film è destinata prevalentemente al mercato interno, e Riccardo Freda, Primo Zeglio, Pietro Francisci contrappongono le loro opere a Curtiz e a Walsh, mentre Rossano Brazzi e Massimo Serato devono tenere il confronto con il mito di Errol Flynn e Tyrone Power. La differenza delle tradizioni culturali e cinematografiche, ma soprattutto la fragilità dell'industria cinematografica italiana rispetto a quella americana rendono molto spesso la retorica e la « classicità » un espediente necessario per controbilanciare la scarsità di mezzi; ed il discorso può essere portato avanti sino al mitologico, fiorito a cavallo degli anni '60, che del genere storico-avventuroso dell'immediato dopoguerra rappresenta il diretto discendente, e ancora oltre fino al western all'italiana.

All'interno di una suddivisione di questo tipo si inquadra a perfezione anche il cinema operistico; infatti « il problema della concorrenza hollywoodiana si poneva in termini particolarmente gravi alla fine della guerra: le pellicole americane avevano diritto di invasione sul nostro mercato, e d'altronde il pubblico era ansioso di ritrovare il contatto con l'affascinante star-system d'oltreoceano. Ora, la formula del melodramma filmato garantiva a una folla larghissima di appassionati delle emozioni che nessun film *made in USA* poteva surrogare. Nello stesso tempo, l'operato del regista usufruiva gratuitamente di un avallo artistico tanto glorioso da far apparire poca cosa le esperienze del neorealismo.

Così, dopo il 25 aprile, buona parte degli spettatori italiani si riaccostò agli schermi cantando: si abbandonò nel canto, compiansero le proprie miserie, consolò le amarezze, rinvivò le speranze. Il film operistico esaltava e sopiva il tumulto dei sentimenti di un pubblico appena uscito dall'incubo della guerra, trasportandolo in una sfera più alta, affascinandolo con l'immagine magniloquente della passione che sublima e acceca, con il ritratto di un'umanità grandiosa sempre, nel bene come nel male. In questo senso, i primi divi del dopoguerra furono due cantanti, Tito Gobbi e Gino Bechi, che in quegli anni moltiplicarono la loro attività, interpretando una lunga serie di pellicole » (2).

Il fenomeno viene dunque spiegato:

a) come mistificazione della tensione resistenziale, che trovava in campo cinematografico la sua naturale trasposizione nel neorealismo;

(2) V. SPINAZZOLA, *Ibidem*, pag. 56-57.

b) come una prassi cinematografica incentrata su fattori extravisuali, quali la musica ed il canto, contrapposta alla prassi neorealista di ritrovare il valore specifico del racconto per immagini.

Rileveremo brevemente solo alcuni elementi. Innanzitutto, il vasto successo sia critico sia soprattutto commerciale che questi film hanno incontrato all'estero, conferma che il loro attingere alla tradizione melodrammatica, se suscitava l'interesse degli spettatori italiani, rientrava comunque in quelle caratteristiche di « esoticità » che erano indispensabili per la buona resa del prodotto italiano cinematografico all'estero.

Poi, il problema dei rapporti tra lotta antifascista e cinema italiano, sinora molto spesso risolti con una chiave di lettura riduttiva, tendente a leggere il cinema neorealista come il fragile tentativo, subito soffocato dalla rivincita democristiana e dalla normalizzazione dello stato, di svincolare la produzione cinematografica dal suo asservimento alla macchina capitalista. E' un approccio viziato soprattutto dall'incapacità di cogliere un dato di fondo, l'essere cioè la struttura cinematografica restata sostanzialmente intatta nel passaggio da fascismo a repubblica. Uguali quindi le condizioni di produzione, anche se ampliate come quantità, uguali i nomi di chi produce e dirige, uguali le esigenze di mercato. Rossellini, De Santis, Lizzani, Chiarini, Antonioni avevano svolto una cospicua attività critica e realizzativa sotto il fascismo (anche se sotto l'ala protettrice di quel « fascismo critico » che faceva capo al ministro Bottai); Amidei, Zavattini, Brancati, De Sica erano pienamente inseriti nell'industria cinematografica. Anna Magnani, negli stessi anni in cui interpretava *Roma città aperta*, appariva come protagonista in *L'onorevole Angelina* di Luigi Zampa (antesignano della commedia all'italiana) e in *Davanti a lui tremava tutta Roma* di Carmine Gallone (un film operistico, appunto), ma altri esempi di osmosi tra il cinema neorealista ed il cinema « commerciale » sarebbero ampiamente verificabili, a riprova della loro collocazione in un'unica realtà produttiva.

Infine, il problema del cinema come riproduzione della realtà posto in alternativa al cinema come finzione. Probabilmente molto del diniego della critica, di allora e di adesso, verso il cinema operistico può essere fatto risalire al fatto che di fronte ad una simile contrapposizione ci si schierava (e ci si schiera) per la prima soluzione. A questo proposito, citiamo dal fascicolo su « Melodramma e cinema italiano » già ricordato: « (...) Chi scrive ha un "amour fou" per il melodramma e lo ritiene non soltanto l'unico teatro del tutto originale elaborato qui in Italia, ma anche l'unica forma autonoma ed originale del fare arte, arte della "rappresentazione", dello spettacolo, sempre in Italia. Ritiene anche che il cinema sia un suo nobilissimo derivato, con lo stesso odore, che sia di palcoscenico o di sala cinematografica popolare, è lo stesso ». Anche qui, servirà solo ricordare brevemente la riduttività di una

lettura che rivendichi un'« oggettività » della comunicazione filmica svincolata da qualsiasi discorso sulla fascinazione, sui meccanismi della fiction cinematografica. E che è estremamente punitiva rispetto a quel « piacere del testo » che viene troppo spesso colpevolizzato e rimosso a vantaggio di una lettura cosiddetta « impegnata ».

Parlare del cinema operistico significa evidentemente però anche interessarsi di quello che era il referente culturale immediato cui questo fortunato genere si riferiva: appunto il melodramma, cioè una delle poche forme di produzione artistica e culturale operante anche a livello popolare, e che quindi meglio di ogni altra poteva giungere ad un incontro con una forma spettacolare massificata come il cinema. In altra parte del fascicolo si parla della fruizione del melodramma nell'epoca considerata: interessa qui solo sottolineare come l'approccio culturale del cinema italiano al melodramma possa essere facilmente verificato in una delle ultime produzioni della serie, *Casa Ricordi* di Carmine Gallone. Nella vicenda del mecenate-industriale milanese e dei suoi discendenti, emerge uno spaccato di storia d'Italia mediata attraverso la storia del melodramma: il *Nabucco*, « Viva Verdi », le « cinque giornate di Milano », *Casa Ricordi* è con la sua complessità di riferimenti ad elementi profondamente radicati nell'immaginario popolare una vera e propria summa del cinema « minore » italiano, in quanto ne spiega il successo riportandolo ad una « polarità » non di maniera.

Sono questi solo alcuni dei motivi per cui abbiamo attribuito una tale importanza alla presentazione di questa rassegna, al poterla « usare » per contribuire a ridurre l'abisso che separa la visione dei film dalla loro fruizione. Non a caso, infatti, il discorso sul cinema operistico deve necessariamente collegarsi con la figura del regista che da solo ha portato a termine un buon numero di questi film: Carmine Gallone, ovvero il « De Mille italiano ». Gallone è stato uno dei registi più prolifici del cinema italiano, attivo ininterrottamente dai primi tempi del cinema muto sino al 1962. Il suo nome è legato normalmente, oltre che al cinema operistico ed alla fortunata serie di Don Camillo, al suo aver filmato il famoso/famigerato *Scipione l'Africano*, il film che doveva celebrare il rinato impero rievocando le imprese dell'antichità romana sotto il pesante influsso della retorica di regime. L'episodio è tutto sommato marginale rispetto ad una filmografia consistente, impegnata soprattutto a realizzare il massimo di resa spettacolare del film stesso: non a caso, Gallone stesso, nel corso di un intervento sui propri film al Comitato per il Maggio Fiorentino, citava con orgoglio una recensione americana della *Traviata* che diceva: « Troverete molto in questo film: solo uno sciocco potrebbe rimanere insensibile » (la conferenza è riportata nel fascicolo già citato).

Sotto questo punto di vista, il cinema in costume di Gallone si differenzia moltissimo, per esempio, da quello di Riccardo Freda: la ricerca dell'effetto, della ricostruzione fastosa come elemento di richiamo spettacolare del primo

può essere facilmente contrapposta all'uso del montaggio ed alle contaminazioni col genere gotico del secondo. Ma sicuramente la lucidità con cui Gallone teorizza la complementarità di cinema e musica come retroterra naturale per l'operazione (lui che dal 1913 al 1930 aveva diretto innumerevoli film muti) è significativa di un'attenzione ai problemi dello spettacolo di massa quanto meno interessante e degna di studio.

Sugli altri registi che si sono occupati del genere (« lupi di mare dello spettacolo di massa », secondo Vittorio Spinazzola) ci limiteremo ad alcune indicazioni. Sempre attento al genere musical-melodrammatico è stato Mario Costa, anche se negli ultimi anni della sua produzione si è maggiormente avvicinato al cinema avventuroso. L'essersi avvalso, per i suoi film operistici, della collaborazione dell'operatore Mario Bava gli è valso a conferire un prestigio notevole alle sue realizzazioni. *Pagliacci - Amore tragico* del 1948 è un allestimento « en plein air » dell'opera di Ruggero Leoncavallo, con una breve introduzione in cui le carrellate in soggettiva si impegnano a preannunciare il « flashback » sul dramma di Tito Gobbi e di Gina Lollobrigida che durerà tutto il film.

Per Camillo Mastrocinque, l'approccio al cinema operistico è stato invece molto marginale, nei confronti di una produzione incentrata sulla farsa e sulla rivista. Avvicinabile ad un altro grande regista dei film di Totò, Mario Mattoli (ma Mastrocinque sembra più freddo, meno creativo), Mastrocinque si è avvicinato all'operistico con una biografia di Donizetti in chiave patriottica e soprattutto con un allestimento in studio di Figaro (*Figaro, barbiere di Siviglia*, 1955) che alterna le parti cantate a quelle dialogate.

Anche Giacomo Gentilomo si dedica al cinema operistico nel quadro più generale di un'attenzione al cinema melodrammatico (particolarmente quello napoletano-popolare), anche se le sue opere migliori sono senz'altro quelle inserite nel filone mitologico. La sua biografia di Enrico Caruso è incentrata sul riscatto dalle umili origini che il cantante riesce ad ottenere grazie alla sua voce, dovendo però rinunciare all'amore.

Non si può concludere senza accennare anche all'apporto che al melodramma, in termini diversissimi ma accomunati dall'essere « anomali », hanno dato due registi come Raffaello Matarazzo e Roberto Rossellini. Rossellini adatta un oratorio di Paul Claudel, e conclude con questo film la collaborazione con Ingrid Bergman. Secondo Pio Baldelli (in *Roberto Rossellini*, ed. Savelli), « alcuni motivi erano congeniali agli interessi di Rossellini: il rapporto tra l'utopia e la morte, la santa follia, l'odio del mondo etc. Rossellini evidenzia, nella sua doppia regia, il giuoco dei trucchi: gira in studio, usa in copia le sovrimpressioni etc. Naturalmente, egli era in grado di operare sulla "finzione", spostando o capovolgendo la linea di Claudel. Ma non l'ha fatto, in alcuna maniera. Ha accolto la situazione teatrale, accontentandosi di riferire sul palcoscenico o sullo schermo, meticolosamente, le proposte dello scrittore,

passando dalla struttura scenica dell'oratorio alla trasposizione visiva "cinematografica" degli accadimenti. Il rapporto con la contemporanea esperienza teatrale sullo stesso testo è dunque suggerito come chiave di lettura di questo Rossellini « minore »: uno dei compiti della rassegna può essere il verificare tale ipotesi.

Matarazzo realizza in *Giuseppe Verdi* uno dei suoi film migliori, impegnandosi attivamente alla realizzazione di un film che doveva essere realizzato da Giacomo Gentilomo. La mancata reperibilità del film è (purtroppo) la lacuna più grave della rassegna.

STEFANO DELLA CASA
SERGIO TOFFETTI

INTERVENTI

RECITAR CANTANDO

Melodramma, opera lirica, « recitar cantando » sullo schermo cinematografico, magari con un'imperfetta riproduzione della parte musicale o del cantato: eppure anche in quel periodo di undici anni (dal '43 al '54) cui la nostra rassegna fa riferimento il gradimento del pubblico verso « l'opera al cinema » era altissimo; negativa, ai limiti del disgusto, la critica ufficiale che, nella maggior parte dei casi, disertò le proiezioni. Le ragioni di questo contrasto tra critica e pubblico (contrasto che per la verità è sempre esistito in tutti i campi dell'arte e varrebbe la pena, un giorno, esaminarne con onestà i motivi) non si possono esaurire in tre parole.

Nè si possono costruire a posteriori paragoni non rispondenti alla realtà, del tipo: oggi sono affollatissime le sale che proiettano pelliche erotiche o insulse commedie. Allora era la stessa cosa, con la differenza che sullo schermo s'agitavano « traviate », « rigoletti » e « barbieri ».

« Gli amanti della buona musica non andavano a vedere quei film », m'ha risposto pochi giorni orsono Carlo Moriando, avendogli chiesto qualche impressione « d'epoca ».

Ed è forse in questa risposta la chiave del successo di film come *I pagliacci*, *Lucia di Lammermoor* o *Figaro, barbiere di Siviglia*. Vale a dire: la parte musicale, con buona pace di tutti, non è giudicata determinante dalla massa del pubblico. L'allestimento e il libretto suscitano interesse, talvolta, fascino, negli spettatori. Un facile esempio, *I promessi sposi*. La riduzione televisiva del capolavoro manzoniano è stata una delle trasmissioni che il pubblico ha seguito con maggior interesse. E se è lecito — come credo sia — paragonare la buona musica al bello scrivere, ecco che le peripezie di Lucia e Renzo hanno avuto successo anche orbate di tutti quegli elementi che la critica considera portanti nell'opera del Manzoni.

Con questo, è chiaro, non si deve intendere che i melodrammi d'un Verdi o d'un Puccini, acquistino valore presso il grande pubblico solo in quanto trama, nel loro « come va a finire? », ma piuttosto che musica, allestimento, libretto sono fattori egualmente importanti nell'economia dell'opera e che dando risalto a uno di essi il pubblico, malgrado la sfiducia dei critici, arriva ad intuire, a capire, a « leggere » anche gli altri. Non solo: l'opera (non soltanto quella lirica, ma quella d'arte in genere) ha un'« anima » che ciascun fruitore coglie dalla propria angolatura — o dal proprio angolo se preferiamo — ed è probabilmente questa la causa del successo del melodramma fatto film, così come dei *Promessi sposi* fatto teleromanzo.

A ciò si debbono aggiungere precise ragioni storiche che, parallelamente all'evolversi della « musica pura », alla fine del '500 hanno dato vita al melodramma, a questa fusione di musica e teatro.

Rileva puntualmente Gerald Abraham: « Agli inizi il libretto e l'allestimento scenico avevano una parte preponderante nello spettacolo; se la storia delle origini dell'opera sembra rivolgere un'indebita attenzione proprio al libretto e all'allestimento è a causa della maggior importanza che tali elementi avevano assunto agli occhi del pubblico dell'epoca ».

Siamo, pressapoco, allo scadere del 1599, quando a Firenze, tra i festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia al Peri fu dato incarico di rappresentare la sua *Euridice* che, insieme alla stessa opera musicata dal suo collega Caccini, è uno dei primi due spartiti di melodrammi arrivati sino a noi. La rappresentazione ebbe luogo, per la precisione, il 6 ottobre del 1600 e vi assisterono, oltre agli sposi, anche Rubens e Claudio Monteverdi — sia il pittore che il musicista al seguito del Duca di Mantova, loro mecenate —. Rubens, in una tela « nuziale » fissò il ritratto della consorte del duca, sorella di Maria de' Medici; Monteverdi, per quel che si sa, si limitò ad ascoltare e a vedere. Ma ci sono pochi dubbi sul fatto che se Claudio Monteverdi, nel 1607 alla Accademia degl'Invaghiti a Mantova, rappresentò un melodramma musicato su un libretto di Alessandro Stiggio sulla leggenda di Orfeo (a lieto fine), il merito debba andare proprio al Peri.

Annota ancora Gerald Abraham: « ... oggi pochissimi potrebbero non concordare nel riconoscere nell'*Orfeo* di Monteverdi il frutto di un eccezionale temperamento melodrammatico, e il primo esempio di opera, il cui valore va ben al di là di quello puramente storico ».

Tracciare nel proprio lento evolversi la storia del melodramma sarebbe lungo, a tratti noioso, e non è questa la sede. Si vede, in ogni caso, come ai propri albori l'opera lirica sia nata non come fatto musicale, ma come insieme di musica e recitazione di palcoscenico — che, secondo i « dotti » dell'epoca doveva costituire un « revival » aggiornato e migliorato dell'antico teatro greco — ma che, al di là delle interpretazioni intellettualistiche, ha rappresentato anche, e soprattutto, un'esigenza del pubblico.

Lo stesso Massimo Mila ci propone nella sua *Breve storia della musica*: « Un duplice elemento è alle origini della nuova forma d'arte da cui si svilupperà la moderna opera lirica: musicale, cioè l'avvento della monodia, e letterario, cioè il gusto intellettuale ed umanistico della resurrezione del teatro antico, nella sua supposta completezza di parola cantata ed azione scenica. In quanto musicale la riforma melodrammatica ha carattere popolare, poichè la vittoria della monodia sulla polifonia (...) fu lo sbocco d'una musicalità semplice e schietta, latente da secoli nell'anima del popolo. In quanto letteraria, la riforma melodrammatica ebbe ai suoi inizi un carattere spiccatamente aristocratico (...) ».

Ma, nel settecento, rivoluzione francese in testa, le cose cambiano. E con esse il melodramma, che, da svago per pochi nobili, si trasforma in una rappresentazione di vizi e virtù, pregi e difetti dell'animale « uomo ».

Scrivè Massimo Mila: « Nell'Ottocento (...) si va al teatro d'opera per partecipare intensamente alle appassionate vicende della scena, per mettersi nei panni dei personaggi, soffrire e vibrare con loro, confrontarne idealmente le sventure e il comportamento con le proprie esperienze sentimentali, per imparare da loro una vita piú intensa, piú nobile, piú appassionata ».

Tant'è che molti storici del teatro, tra i quali Silvio D'Amico, annotano come all'insuccesso delle tragedie manzoniane, alla produzione qualitativamente scarsa del teatro di prosa, nell'Ottocento italiano si contrapponga il « teatro di musica ».

Ha sottolineato D'Amico: « Il secolo nuovo s'era aperto coi trionfi dell'immenso Rossini (...). Pago, fu detto, delle virtù delle note, tanto da dichiarare che avrebbe potuto musicale qualunque cosa, anche la "lista del bucato". In realtà *Il barbiere* non è soltanto musica: è persone, intrigo, ironia, psicologia, tenerezza, beffa, nostalgia, amore: è commedia (...) ».

E di qui, al cosiddetto « melodramma verista », inventato, per dir così, da Mascagni con la sua *Cavalleria rusticana*, tratta da una novella del Verga, il passo è breve. (Sarebbe presuntuoso tentare di inserire in questa velocissima analisi l'opera del Verdi, massimo creatore di melodrammi che, in sè, ha in pratica riunito ogni tendenza.

* * *

Dal mito di Euridice a quotidiane travolgenti passioni: questo il melodramma. Caratterizzato, rispetto alle alterne vicende della musica (ma soprattutto del teatro di prosa), da un continuo successo di pubblico.

Un pubblico impreparato, a volte incolto, che s'appaga di piccole cose di tutti i giorni, che vuol sapere se Renzo sposerà Lucia, o quali situazioni produrranno gl'intrighi del « barbiere ».

E se anche così fosse, non sarebbe questa la piú nobile delle ragioni per offrire a questo pubblico il « melodramma » in una sala cinematografica, il Manzoni alla Tv o la vita dei grandi economisti a fumetti?

Oppure ci intestardiamo a pretendere di dividere gli spettatori in due, quelli che « hanno capito » e gli altri che « non capiscono », dimenticando che i piú importanti mezzi di trasporto della cultura sono la chiarezza del linguaggio, la semplicità dell'immagine, la comprensibilità d'una partitura?

MARIO DE ANGELIS

ANTOLOGIA

La scelta di un'antologia di interventi critici sul cinema operistico non è invero cosa agevole. Se infatti sui singoli film abbondano le « recensioni » cui non ci si poteva esimere dato il clamoroso successo di pubblico, la pubblicistica specializzata è invece caratterizzata dalla quasi totale assenza di meditazioni sul genere, e, ironia della sorte, le poche che ci sono, sono frutto più di musicologi che di critici cinematografici. Per questo ci è parso particolarmente importante l'articolo di Achille Valdata che solo giudica questi film insoddisfacenti dal punto di vista del cinema e non dal punto di vista musicale, tranello in cui cadde anche « Cinema Nuovo », affidando a Pestalozza l'incarico di giustiziare *Casa Ricordi*.

ALT ALLE CINE-OPERE

Un intransigente giudizio di France — Una teoria di Pagnol, un consiglio di Manzoni — Non dobbiamo sacrificare l'incomparabile mobilità di visione del cinema, la sua fluida vitalità.

« Il cinematografo — affermò un suo spietato quanto illustre detrattore, Anatole France — materializza il peggior ideale popolare. Non si tratta, — aggiunse poi come corollario — della fine del mondo, ma della fine della civiltà ». Salute! E dire che quando Monsieur Bergert pensava questo, i film erano nove volte su dieci migliori di adesso, sì che almeno una mezza dozzina di opere eccezionali per grandiosità e novità andava ogni anno ad accrescere il numero di quelle per le quali la parola arte non era usurpata. Per alcuni nostri produttori, viceversa (e forse con l'inconscio risultato di dare ragione a France), il cinema materializza solo il loro desiderio di far quattrini. E per giungere a questo il disgraziato, affidato alle loro mani, deve cessare di essere anche cinematografo.

Forse ora stanno mutando un poco parere e sarebbe ora, ma fino a poco fa qual era la maggiore ambizione produttiva di taluni dei nostri capitalisti della celluloida? Quella di darci un'opera lirica in un film. Non però la rielaborazione visiva ed auditiva di un libretto o di uno spartito, ma la stampa di 3000 metri di fotogrammi e l'incisione di tre chilometri di colonna sonora di uno spettacolo lirico come lo può presentare una Scala, od anche se vogliamo un Metropolitan. Puro teatro fotografato, in film che di cinematografo altro non serbano ormai che la pellicola propriamente detta.

L'idea, in fondo, non è nuova. Quindici anni fa Marcel Pagnol, che a quell'epoca era in Francia il pericolo N. 1 per il cinema, scriveva: « Se io mando *Fanny* o *Topaze* in film a Montpellier o Fontenay, ciò mi costerà le spese d'inizio delle bobine: pochi franchi. Se invece mando in tournée uno spettacolo teatrale, è l'iradiddio che mi esce dalle tasche, col rischio e gli imprevisti di tutte le trasferte di gente celebre e pagatissima. E poi il film ci permette di fissare una volta per tutte l'esecuzione meglio riuscita ». In altre parole, e teoricamente, il cinema non avrebbe dovuto essere che una meccanica riproduzione del teatro. Teoricamente, diciamo: perchè poi, in realtà, dopo un po' il pubblico fu annoiatissimo di non più trovare sullo schermo quelle caratteristiche di movimento, di vivacità, di scioltezza proprie del cinema, e quella felice ed illuminata capacità di percezione che ha un obbiettivo quando non subisce la schiavitù di alcuna legge di verosimiglianza spaziale e non è imprigionato tra le quattro pareti di una stanza ma libero di entrare nell'esistenza di ognuno di quei personaggi che non può soltanto gelidamente fissare

nella loro esteriorità. Certi film italiani han dato dunque (o stanno dando) un bis alle teorie — fallite — di Pagnol. Tuttavia, mentre costui metteva al primo posto la parola, quelli mettono innanzi tutto il canto.

Il canto e la musica: due incomparabili cose che il cinema può far sue — e che più di una volta ha fatto sue — ma non in quel pedestre modo che può risultare da una riproduzione foto-fonografica di un'opera notissima eseguita, sia pur sbalorditivamente, da tutti « cannoni ». L'anno scorso si vide la prima di queste « opere registrate »: *Il barbiere di Siviglia*, con l'intera partitura rossiniana trasmessa dall'altoparlante, insieme con gli acuti, le corone, i trilli, i gorgheggi di voci insigni; e fu, in città, un successo di stima. Indiscutibilmente tali film — chiamiamoli impropriamente così — un merito ce l'hanno: quello di eliminare il rischio delle « stecche »; e ad esso va sommata la possibilità di riunire dei complessi vocali formidabili, pur se fotogenicamente impossibili, negati talvolta persino ad una Scala. Ma questo non basta perchè sia giustificato il sacrificio di quella che è l'incomparabile mobilità di visione del cinema, la sua fluidità visiva cosmica.

Gli artefici di queste cine-opere mettono le mani avanti affermando che esse vanno in provincia e sono richieste in America. Benissimo, dato che il loro fine è meramente speculativo: ma anche in provincia e anche e specialmente in America, non è detto che quel che è piaciuto, o ha incuriosito, una volta o due debba essere riscodellato con sistematica monotonia, senza arricchirlo di una trovata nuova, di un'idea diversa, ieri come oggi, oggi come domani. E senza, soprattutto, che il termometro degli incassi debba abbassarsi.

Faccia pure, dunque, il maggior riconosciuto maneggiatore di questi Verdi e di questi Puccini in bobine — e cioè Carmine Gallone — *La Traviata* come ha già fatto *Rigoletto*; e sia pure orgoglioso che a New York *Davanti a lui tremava tutta Roma* (dove per lo meno c'era una rielaborazione drammatica ed un abile inserimento della melodrammatica vicenda di *Tosca* in un realistico evento a noi vicino) trionfi in un grande cinema di Broadway; ma, mentre siamo ancora in tempo, prima di buttarci a far immobili copie pellicolari delle progettate *Gioconda*, *Cenerentola* ecc. ecc., vediamo, come dice Manzoni, di « pensarci su ».

ACHILLE VALDATA

(Il Popolo Nuovo - Gazzettino cinematografico - 8-5-1947)

I FILM ITALIANI DI MODA NEL MONDO

(...) Fulmineo dunque è stato il cammino del nostro film sul mercato estero e confortato da tali successi che molte pellicole oggi prendono la strada dell'esportazione nella scia di quei risultati e non sempre sono pellicole di una levatura tale da affiancarle alle opere celebri cui spetta il merito di aver « sfondato » per prime. Forse c'è in qualche paese un po' di snobismo nei riguardi di certi nostri film: uno snobismo, meglio: una moda, che li fa giudicare con un'indulgenza della quale, a suo tempo, il nostro stesso pubblico non diede certo altrettanta prova e che si manifesta, fuori dei confini, soprattutto nei riguardi di alcune immobili e sbiadite « cine-opere ».

Comunque tutti questi successi hanno creato ai nostri produttori una responsabilità precisa, perchè è a loro che spetta far sì che l'affermazione internazionale odierna non viva soltanto la breve vita di una stagione, non sia soltanto una fugace infatuazione passeggera, ma diventi, dalla moda che può essere oggi, un'esigenza, una necessità, anche per gli spettatori di oltre confine e di oltre oceano.

E' bene dirle, e magari ripeterle, queste cose, perchè è sensibile, in chi vive nel cosiddetto « ambiente » cinematografico, un'inquietudine determinata dal timore che il nostro film non riesca a mantenersi su quella posizione di privilegio cui oggi è internazionalmente assunto. C'è, in effetti, un po' d'incertezza, un po' di sbandamento nella ricerca dei soggetti: si passa dal romanzesco a buon mercato del *Fiacre n. 13*, della *Monaca di Monza*, di *Sperduti nel buio*, ai rifacimenti illustri quali *I fratelli Karamazov* e *Il diavolo bianco*. Ottocento e secoli anteriori sono cospicui fornitori di trame, con la complicità di testi letterari illustri dove impegnativi nomi di scrittori immortali sono spesso più un pericolo che una garanzia. Righelli si è attaccato a Stendhal per *Le rouge et le noir*, la Scalera, in collaborazione coi francesi, allo stesso per *La Chartreuse de Parme*. Franciolini ha finito un *Amanti senza domani* tratto da Tolstoj. Alessandrini è alle prese con un *Ebreo errante*; Gallone, fatto sparare l'ultimo acuto alla verdiana *Traviata*, prepara con la stessa formula un *Tormento di Otello*, al quale si dovrebbe far seguire una *Anna Karenina*, « film-opera » sceneggiato da Renato Simoni e Rossellini, con musiche di Tschaikowsky. (...)

ACHILLE VALDATA

(*Il Popolo Nuovo - Gazzettino cinematografico - 23-10-1947*)

L'OPERA IN TECHNICOLOR

« Aida » a colori apre una serie di films che saccheggerà tutto il repertorio di successo.

Necessaria premessa a una nota, anche compendiosa, intorno a un argomento che sta diventando attuale, ossia i rapporti tra il melodramma e il cinematografo, è la constatazione che la « decima Musa », aggregatasi nel nostro secolo all'antica compagnia delle sue nove sorelle, quanto più acquista di mezzi tecnici tanto più sembra rinunciare a un'autonomia di arte creativa per acconciarsi e decadere all'ambigua funzione di arte riproduttiva. Dai primi convulsi fotogrammi del treno in arrivo, del bacio dietro la tesa d'un cappello di piume, dell'« annaffiatore annaffiato », archetipi, rispettivamente, del film documentario, drammatico-passionale e comico, alle odierne compilazioni sonore, parlate, cantate, a colori e a « tre dimensioni », la via percorsa è grande e ammirabile; ma alla rapida conquista dei mezzi non è stato pari il dominio di essi e il loro impiego d'arte. Del glorioso « film muto » i critici cinematografici parlano ormai come i loro colleghi letterari dello « stil novo » in poesia; ma quei primitivi della pellicola non sono stati seguiti da una conseguente « età di mezzo », da una sorta di « rinascimento ». La rapida storia, ormai semisecolare, del cinematografo rischia sempre più di andarsi a catalogare sotto la rubrica del costume, più che sotto quella dell'arte. Infatti, non appena gli attori cinematografici terminarono di essere ombre e si convenne che voci alte e cavernose erano proferite proprio da loro, che cosa mai il cinematografo non ha aggredito baldanzosamente e temerariamente inghiottito? E' stata messa a sacco la letteratura mondiale, la storia, la leggenda, la Bibbia, il teatro drammatico, la pittura; le vite degli uomini illustri sono state frugate e accomodate per farne uno spettacolo di due ore, emotivo o educativo; la scienza, lo sport, i viaggi, il capolavoro letterario e il romanzo d'appendice, la guerra e la pace, la rivoluzione e l'agricoltura, la terra, il cielo e il mare, tutti, tutto e ogni cosa del mondo reale e della fantasia hanno contribuito ad alimentare il vampiresco appetito del cinematografo, industria onnipotente e tirannico bisogno, ormai, del pubblico dei nostri giorni. Ci meraviglieremo se oggi il cinematografo sta tentando di assimilarsi nientemeno che il teatro del melodramma? Lo stupore, se mai, sta nel fatto che per appropriarsi una intera opera lirica (canto, musica e azione) il cinematografo abbia aspettato di sentirsi forte dei colori e dello schermo panoramico, oltre che delle infinite risorse del « doppiaggio ». Forse la remora è stata imposta proprio dall'elemento ausiliario, di collaborazione emotiva e descrittiva, del film: la « colonna sonora ». Sin dai tempi del « muto » e del pianista che improvvisava il suo commento dietro una tendina, il cinematografo ha considerato la musica come sua umile ancella. Della musica,

poi, il « sonoro » ha fatto una sua attrattiva; e le canzoni sono state considerate, e lo sono ancor oggi, agenti pubblicitari del film a cui appartengono (e si son fatte « canzoni », come tutti sanno, di certe musiche, a esempio, di Chopin, pubblicate poi da editori poco scrupolosi e con titoli sentimentali di fantasia, sotto la sigla del film in cui sono inserite). E prese avvio il « film musicale », formula abbastanza vaga da consentire il più vario uso dei suoni e dei canti; e la macchina da presa cominciò a frequentare le *coulisses* dei teatri d'opera e d'operetta, di rivista e di concerto, piantandosi qualche volta in mezzo alla platea, o in un palchetto, come un vero occhio di spettatore; quanto all'orecchio, altre macchine provvedevano. Le biografie debitamente romanizzate dei più popolari musicisti non tardarono ad apparire; e tutti furono artisti romantici, tutti « angeli senza Paradiso », creature disarmate e geniali, pronte a tramutare in preludi per pianoforte o in sinfonie il gocciolio della pioggia sopra una grondaia, il brusio del ruscello, lo strepito del tuono. Tra musica e cinematografo, tra melodramma e cinematografo i legami cominciarono a diventare sempre più intimi; e il melodramma, in ovvie antologie di scene staccate e di romanze celebri, portò sullo schermo, a poco a poco, i suoi pennacchi e i suoi acuti, le sue bocche spalancate e i suoi affannosi petti... Ma è tempo ormai d'interrompere quest'allusiva scorribanda storica per osservare quanto accade, in proposito, ai giorni nostri. Mentre nei teatri lirici il melodramma conduce una vita sempre più difficoltosa e controversa, in uno sviluppo inestricabile di questioni organizzative e sindacali, artistiche e commerciali, giuridiche e contrattuali, mentre le voci adatte a interpretare le ardue parti melodrammatiche si fan sempre più rare, mentre il pubblico, viziato dai mezzi riproduttivi della musica (soprattutto della radio), esalta le più grossolane doti dei cantanti superstiti e non dimette le sue esigenze al virtuosismo esteriore e alle note acute eroicamente « sparate », mentre nei teatri lirici il vecchio e il nuovo si combattono confusamente in cartelloni di un temibile eclettismo, in tanto marasma il cinematografo, opportunista per indole e utilitarista per costituzione, ha lavorato per conto suo; sulla scia di una biografia filmata di Puccini è stata messa insieme una biografia ancor più lacrimogena e oleografica di Verdi, e un film *Aida*, che vuol essere la trasposizione cinematografica dell'intero melodramma, ha inaugurato, a colori, una probabile serie di film che saccheggerà tutto il repertorio « di successo ». Il buon esito è assicurato. D'altronde, la battaglia col teatro lirico è ineguale. Il cinematografo, oggi, è il più accessibile degli spettacoli, nelle grandi città come in provincia e nei sperduti paesi. La maggior parte della gente ha disimparato a distinguere tra la musica ascoltata « dal vero », coi suoi intatti valori di volume e di timbro, e la musica riprodotta. Inoltre, il cinematografo può disporre d'una « colonna sonora » ricavata dalle registrazioni grammofoniche dei maggiori artisti di canto e della bacchetta direttoriale, e d'una « colonna visiva » in cui possono far bella mostra di sé (e di bocche sincronicamente aperte nella finzione del doppiaggio) le più belle attrici, i più

amati attori; quanto al lato spettacolare, l'inesauribile « palcoscenico » del cinematografo la vince agevolmente sopra ogni magia e sopra ogni sfarzo di folle, di costumi e d'architetture del palcoscenico lirico. Non bisogna tardare a riconoscerlo: per il melodramma è incominciata una nuova èra, in cui esso sarà tenuto in vita, esaltato e insieme deformato, dal parassitismo cinematografico. E' incominciata l'èra del « melodramma in pellicola ». In attesa che le prime prove, ancor grezze, trovino registi cinematograficamente più audaci e musicalmente più rispettosi delle partiture liriche, sarà bene stabilire che questi nuovi film, intitolati *Aida* di Giuseppe Verdi, *Turandot* di Giacomo Puccini ecc., debbano essere considerati, sotto ogni riguardo, edizioni musicali di tali opere, ossia qualcosa o molto di più di un disco grammofonico o di una serie di dischi che le contenga per intero. Ai registi non si dovrà concedere la consueta licenza dei ritocchi, delle omissioni, dei rimaneggiamenti, nella parte musicale; e nella parte visiva sarà bene sorvegliare che i valori drammatici non siano sistematicamente distrutti dalla curiosità della macchina da presa, sempre golosa di nuove immagini, di retroscena, d'indiscrezioni. Soltanto col rispetto di queste elementari garanzie il cinematografo potrà forse rendere qualche servizio al vecchio melodramma, in cambio d'una preziosa materia d'arte e d'una ben preconstituita riserva d'applausi.

BENIAMINO DEL FABBRO

(*Melodramma* - 1-2-1954)

UNA « CELESTE AIDA » DI TUTTI I COLORI

Questa fastosa riproduzione del capolavoro verdiano è un esempio dei reciproci svantaggi che derivano al melodramma e alla settima arte quando tentano l'ibrido connubio.

Il filmelodramma *Aida* (chiediamo una generosa assoluzione per il neologismo, che d'altronde è assai meno spurio e composito dell'oggetto a cui si riferisce) ben si offre a pretesto esemplare per una considerazione dei principali guasti che la faciloneria di produttori e di registi può arrecare a un'opera lirica trasformata in spettacolo cinematografico. I guai cominciano subito, non ai primi metri, ma, diremmo, ai primi centimetri della pellicola; mentre sullo schermo passano quei fotogrammi neutri che preludono al macchinoso frontespizio d'ogni film che abbia un minimo di pretesa, si ode una fanfara, un noto

strombettamento... Era una cosa prevedibile, ma sta bene che il filmelodramma *Aida*, che vuol essere una copia conforme della omonima opera di Giuseppe Verdi, incominci con un ridicolo *raccourci* della Marcia trionfale, come un qualsiasi cortometraggio? Per evitare il silenzio, di cui l'arte « muta » di un tempo ha oggi una gran paura (come l'ha il neoricco d'ogni accenno alla sua primitiva miseria) non bastava un colpo di gong, una batteria di tamburo o qualsiasi altro espediente fonico? Ma le trombe durano poco; e incomincia il preludio orchestrale dell'opera, una pagina nota ma di singolare bellezza, in cui, nel modo tematico-simbolico caro al Verdi della « terza maniera », è adombrato e quasi racchiuso, *in nuce*, l'intero conflitto drammatico, dal tema fuggente e febbrile della schiava etiope a quello processionale dei sacerdoti, dalle inflessioni fantasticamente egiziane e arcaiche della musica alle sovraccute estasi degli archi; qualche anno fa, sulla interpretazione di questo preludio, nacque, in seno alla critica musicale milanese, una violenta disputa, tutt'altro che risolta. Ebbene, nel filmelodramma il preludio di *Aida* non serve che da accompagnamento alla consueta filza di nomi d'interpreti e di collaboratori del film, dal regista al responsabile degli « effetti speciali », dai doppiatori agli scenografi, dai parrucchieri agli aiuto-fotografi... A un certo punto, appare sullo schermo una stampa teatrale e una voce didattica ricorda al pubblico che l'opera è stata data per la prima volta al « Teatro Kediwiale » del Cairo il 24 dicembre 1871. (Tale preambolo e poche altre note di commento portano la firma di Guido Pannain, il quale non è di certo responsabile dell'uso che ne è stato fatto). Insomma, il regista ha distrutto musicalmente il preludio dell'opera, degradandolo alla funzione ausiliaria di « colonna sonora » che tiene a bada gli orecchi, mentre gli occhi sono occupati a rendersi conto di chi ha fatto il montaggio e di qual ditta ha fornito le parrucche. Finito il preludio, l'opera incomincia con regolarità, dalla prima scena; tralasciando ogni rilievo di carattere cinematografico, la prima brutta sorpresa è la constatazione che gli attori si limitano ad aprire la bocca (con gran mostra di palati, di lingue e di denti nell'abuso di « primi piani ») sopra una incisione grammofonica di celebrati cantanti. Fosse sì facile cantare! Gli acuti vengono come niente... (Il regista non deve mai aver veduto un cantante in azione, davvicino; nei passaggi difficili, gli si gonfiano le vene del collo, diventa rosso in viso, e gli occhi fanno quasi paura; ma il cinematografo esige non soltanto che si canti bene, ma che si canti « bello »: di qui una sorta di strana divisione del lavoro: la Tebaldi canta, e Sofia Loren alza il seno). Ma ecco, veniamo a Radamès, alla sua romanza, in cui vagheggia la « celeste Aida », la « reina » dei suoi sogni. La romanza è un soliloquio del guerriero; o meglio, è un pensiero di Radamès che Giuseppe Verdi ha espresso, oggettivato, in un brano di canto, e che ha il compito di trasmettere agli ascoltatori il pensiero di Radamès con la particolare intensità lirica che gli è propria. Vogliamo dire che Radamès è solo, e non soltanto nel palcoscenico; è solo col pensiero della donna amata, e se lo rigira un

po' per conto suo, progressivamente esaltandosi della sua stessa adorazione. Nel film di Fracassi, l'attore Maxwell, in questo episodio, si appoggia a una balaustra, e aprendo la bocca, come si è detto, contempla Aida che si aggira disscinta in un giardino, si cela dietro gli alberi, si specchia nel ruscello, sempre guardando verso il guerriero. Anche qui lo scopo è ottenuto: completa distruzione del significato della romanza, e riduzione della « forma divina » di Aida, quale si leva nella mente innamorata di Radamès e nei versi di Ghislanzoni, alla forma gradevolmente terrena di Sofia Loren, mostrata agli spettatori con le più lusinghiere prospettive. E passiamo al personaggio di Aida. Essa canta insieme con gli altri il suo « ritorna vincitor! », poi si scuote, e ripensa un po' a quel che significa, pronunciata da lei, « l'empia parola ». Il momento ha un valore drammatico, oltre che lirico, e Verdi ha conferito al passaggio tutto il necessario rilievo psicologico. Che cos'accade invece nel film? Finito il coro augurale, vi è una sorta d'interruzione, e prima che Aida ripeta a se stessa « ritorna vincitor! », una voce didattica illustra in termini critici la congiuntura in cui si trova Aida. Sarebbe possibile, in teatro, un tale assurdo e inutile intervento? Ma la folla del cinematografo non ama prendersela con le ombre, e tutto sopporta, o sembra sopportare. E il regista Fracassi non avrà ancora capito, sinora, di aver fracassato uno dei più felici momenti del melodramma. Un po' di Amneris, ora. Amneris è nel suo padiglione, tra le schiave, pensa a Radamès, e ripete per tre volte una lunga, discendente frase d'amore. Nel film, tale frase è cantata una volta sola e poi, trasportata di peso dalla successiva scena del trionfo, le s'innesta la « danza dei moretti ». Qui l'arbitrio è addirittura gravissimo: siamo alla manomissione musicale, al « montaggio ». Legalmente, gli editori della partitura di *Aida* dovrebbero protestare per abuso dei diritti di riproduzione. E' avvenuto questo? Non se ne sa nulla. E anche le altre manipolazioni perpetrate nel corso del film, tagli e inversioni di pezzi, sono state passate per buone? Torniamo ad Amneris. Tutti ricordano la scena del processo. Amneris sola è sul palcoscenico; gli inviti alla discolpa giungono dalla assemblea invisibile dei sacerdoti con originale e potente effetto drammatico. Nel film, la macchina da presa va a ficcare il suo occhio dietro le scene, ci mostra i sacerdoti (che una frase del libretto con la denizione di « bianche larve », ha autorizzato a tramutare in atillati fantasmi con cappuccio e barba rasa), Radamès silenzioso e una garrula cascatella sullo sfondo della caverna in cui è raccolto il collegio giudicante. Ancora una volta ripetiamo: ecco una distruzione d'effetto drammatico che non è stata sostituita con qualche altro effetto, teatrale o cinematografico. E nessuno si meraviglierà se, in un film come questo, la « tomba oscura » in cui gli amanti sospirano il loro addio alla vita è una sorta di grotta di Postumia, ampia almeno quanto il tempo che la sovrasta... Dai nostri appunti occasionali e lacunosi, si può ben intendere quale pericolo estetico sia insito nel melodramma inteso in questa grossolana e irriverente maniera. Comunque, le condanne non contano. *Aida* sta facendo il giro

degli schermi italiani, e chi sa quante migliaia di persone si avvicineranno per la prima volta al melodramma di Verdi scambiandolo per una legittima e plausibile versione cinematografica. Per questo, va organizzata una difesa del melodramma, al servizio del nostro patrimonio melodrammatico e del rispetto dovuto alle opere, agli autori e al pubblico; inoltre vanno considerate, come faremo la prossima volta, le forme lecite e consigliabili di film melodramma.

BENIAMINO DEL FABBRO

(*Melodramma* - 15-2-1954)

PER UNA TEORIA DEL « FILMELODRAMMA »

Il regista potrebbe idealmente fornire agli spettatori di questo « documentario dell'opera » una sorta di binocolo straordinariamente efficace e versatile.

A parte i pericolosi difetti e le gravi incongruenze del film melodramma del tipo *Aida*, quali sono stati sommariamente indicati, i responsabili del vero teatro del Melodramma, ossia i sovrintendenti, gli impresari, i consorzi lirici, dovrebbero far valere una ben giustificata protesta per il fatto che, in tale film, *chi canta non si vede, e chi si vede non canta*. Il gioco, oltre a tutto, non è leale, anche se, nella pratica del film, prima ancora del film melodramma, esso è perpetrato da tempo nel caso di finti pianisti che agitano i gomiti e muovono le dita mentre si ascolta una impeccabile incisione di qualche famoso artista, di finti violinisti, che suonano su corde di spago (soltanto Calvero, con la perfetta e inimitabile mimica di Charlot, ha costretto qualche volenteroso violinista a suonare secondo le prescrizioni visive dei suoi gesti), di finti cantanti che « fanno la carpa » (come si dice, nel gergo delle scuole di canto corale, di coloro che aprono la bocca senza emettere nessun suono). Il pubblico del Melodramma era orgoglioso, non rinunciando tuttavia a qualche scherzo bonario, di rendere omaggio ai « canori elefanti » del palcoscenico per le loro doti vocali, perdonando, soprattutto alle donne, la corporatura voluminosa, riconosciuta come un carattere fisiologico professionale; e le floride, abbondanti Violette (nel caso tipico della *Traviata*) non hanno suscitato il riso se non quando la voce e l'arte scenica facevano difetto. Era questa una forma del singolare antirealismo del Melodramma, derivato dalla particolarissima convenzione che i personaggi discorrono tra di loro cantando, che cantando esprimano

i loro pensieri, e che cantando agonizzano e muoiono. Accettata questa convenzione, l'altra si era imposta da sè, legittimando la esistenza vocale e musicale del personaggio col possesso della voce e con la maestria nel modularla contro la non coincidenza fisica tra il personaggio e la cantante. Per conto suo, il cinematografo aveva ancor di più accentuato le esigenze realistiche del teatro di prosa, in modo da far corrispondere perfettamente la struttura fisica del personaggio e quella dell'attore, e giungendo persino (come tuttora accade nel perdurante fenomeno del « divismo ») a inventare, a costruire il personaggio sugli attributi corporei dell'attore. Proprio questa nozione, che è diventata un'abitudine del pubblico, ha guidato i primi filmelodrammi alla arbitraria divisione, a cui si è accennato, tra attori e cantanti. Per eccesso di realismo scenico si è pervenuti, insomma, a un oltraggio alla realtà del Melodramma che è ben maggiore di quello che reca alla verosimiglianza la pratica del comune « doppiaggio » nei film usuali, commercialmente inevitabile, per consentire una circolazione internazionale, ma artisticamente da condannarsi. Ne consegue che lo spettatore del filmelodramma, abituato alla venustà dei cantanti-carpe, ai « primi piani » voluttuosi, alle arti sceniche e mimiche proprie agli attori dello schermo, se poi assisterà a un vero spettacolo di Melodramma, in un teatro lirico, sentirà come un difetto di lontananza del palcoscenico, riderà alle proporzioni sovente non perfette dei cantanti, e adusato al frastuono del filmelodramma, in cui gli acuti sono portati, diremo, « sotto gli orecchi » (come le immagini « sotto gli occhi ») scambierà l'originale per la copia, e il succedaneo (a causa d'un perverso del gusto che si vuol ottenere con ogni mezzo) gli sembrerà preferibile al prodotto autentico.

Comunque, in attesa che nelle sale cinematografiche anche la « colonna sonora » sia messa « a fuoco », al pari della pellicola visiva, in modo da lasciare a una certa esecuzione musicale riprodotta una dimensione e una proporzione sonora non troppo lontana dalla realtà, tentiamo di esaminare alcune plausibili forme di filmelodramma, da un massimo di fedeltà al melodramma da parte del cinematografo (inteso soprattutto come mezzo riproduttivo e divulgativo) a un massimo di lecita indipendenza del cinematografo del melodramma, inteso come materia di una nuova forma di spettacolo cinematografico, del vero filmelodramma. S'intende che tali forme, come le esamineremo, non esistono ancora nella rispettiva interezza; qui, si vogliono soltanto dare alcuni esempi teorici, che possano servire a indirizzare rettamente il filmelodramma senza recar troppo danno a un patrimonio qual'è il Melodramma, che è doveroso difendere dalle manomissioni e dalle sofisticazioni dei mestieranti della pellicola, al servizio delle esigenze commerciali e delle male inclinazioni a cui il pubblico si lascia passivamente avviare.

Un primo tipo di filmelodramma lo si potrebbe definire una « edizione documentario-televisiva ». Il suo frontespizio sia, a esempio: « *La Traviata* di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala », e segue l'elenco degli interpreti. Il

filmelodramma è un documentario, in quanto la parte visiva registra, sebbene con tutti gli artifici consentiti dalla predeterminazione, uno spettacolo lirico rappresentato in tale teatro. I cantanti che si vedono cantare, sono quelli che effettivamente cantano; i suonatori che si vedono suonare, quelli che suonano. Insomma, è uno spettacolo autentico, anche se allestito per la registrazione in filmelodramma; e la pellicola, sia nella parte sonora che visiva, è una vera e propria « edizione » cinematografica della *Traviata*. Quanto ai movimenti della « camera » e ai giochi dell'obiettivo, il regista può disporre di tutti i possibili « campi », delle più varie prospettive, dei più diversi punti di vista. Qui, possono venire in soccorso gli esempi di concerti o di esecuzioni liriche trasmesse per televisione. Sta al regista « indicare » il direttore, lo strumentista, la famiglia di strumenti, il cantante, il gruppo di cantanti, il particolare dell'azione o della scenografia, ogni oggetto animato o inanimato che concorra a completare visivamente l'ascolto della musica, a conferire il necessario rilievo drammatico alla vicenda. Evitiamo d'insistere a lungo sopra un tal genere d'indicazioni: basti dire che il regista può idealmente fornire al pubblico del filmelodramma una sorte di binocolo straordinariamente efficace e versatile, sì da recare in primo piano la testa del cantante (aiutando a percepire le parole del canto con la prossimità dei movimenti delle labbra che le pronunciano), la mano che regge la coppa del veleno, o il pugnale, o il fazzoletto, lo strumento d'orchestra di cui si ode il timbro (una buona occasione, per molti, d'imparare a distinguere un flauto da un clarino, il violoncello da un contrabbasso, o di associare a una nota sensazione sonora lo strumento ignoto che la produce), il ventaglio di Violetta e la tuba di Germont, le carte da gioco nelle mani di Alfredo e il palpito del cuore di Violetta... E un abile regista potrà muovere in mille modi la macchina da presa, manovrandola dall'alto, dal basso, di lato, dalla buca del suggeritore; potrà persino insinuarla per qualche attimo dietro le quinte, farla girare tra il pubblico, come uno sguardo vagante, e poi ricondurla in fretta al palcoscenico, dove la vicenda tocca al suo culmine, dove le forze musicali e vocali si stanno febbrilmente adunando. Da una tale forma di filmelodramma, nulla avrebbe da soffrire il melodramma; piuttosto, ne guadagnerebbe: sempre, s'intende, se unita a un totale, meticoloso rispetto della partitura.

BENIAMINO DEL FABBRO

(*Melodramma* - 5-3-1954)

UNA FORMA D'ARTE DI « FILMELODRAMMA »

Passata la linea della ribalta, tutto può diventare lecito al regista per abbandonarsi al libero estro cinematografico: soprattutto se trascurerà di ovviare alle presunte manchevolezze del palcoscenico melodrammatico.

Del filmelodramma ipotetico, o eventuale, che la volta scorsa abbiamo definito una « edizione documentario-televisiva » del melodramma, i caratteri non dovranno necessariamente esaurirsi nei limiti, da noi indicati, di fedeltà, a un palcoscenico (la fedeltà alla partitura è invece un elemento inderogabile). Toccherà al regista (uomo non soltanto di cinematografo, ma esperto dei modi, delle convenzioni e del repertorio del melodramma) rendere accettabili le escursioni, le amplificazioni, le interpretazioni visive a cui può prestarsi la macchina da presa. Una volta che si sia inquadrato un palcoscenico e che il ricettivo occhio della macchina si sia puntato, come un riflettore, su questo o su quel personaggio, su questa o su quella circostanza drammatica, il filmelodramma potrà anche varcare i confini del palcoscenico teatrale, andar oltre le meraviglie delle sue « magie », e servirsi con naturalezza dell'illuminato e multiforme « palcoscenico » cinematografico. Passata la linea della ribalta, tutto può diventare lecito, soprattutto se il regista trascurerà di ovviare alle presunte manchevolezze del palcoscenico melodrammatico (in cui tutto è risolto in musica, anche gli episodi che non si vedono, i « racconti » dei personaggi e la loro vita segreta) per abbandonarsi a un libero estro del tutto cinematografico. Con un tale regista animoso e fantasioso saliremo ai superni Cieli insieme con Faust e Margherita, caleremo nei regni bui, popolati di fiamme, insieme con Mefistofele o con Don Giovanni, « giovane cavaliere estremamente licenzioso »; ci fermeremo rispettosi, invece, davanti alla torre in cui langue Manrico, aspettando il suo canto, inframmezzato dal *Miserere*, insieme con la disperata Leonora; ne seguiremo Marcello, Schaunard, Colline e compagnia verso le luci del Caffè Momus, mentre Rodolfo inconsciamente aspetta la « gaia fioraia »... Comunque, una tenace catena al piede d'un regista troppo capriccioso e dedito alle evasioni sarà sempre il canto, o meglio l'azione dei cantanti che sono insieme gli attori. Come si fa a lasciarli soli con la loro voce? Forse, per qualche momento è possibile; ma sarà sempre una superflua sequenza di carattere illustrativo. E chi vedrà volentieri Mimì-Lucia sopra le pentole, che « si fa il pranzo da se stessa », il delitto da romanzo d'appendice, come lo racconta il giardiniere in *Fedora*, o la storia del « buon Conte di Luna » in immagini, al posto della evocazione musicale con cui si apre il *Trovatore*? (Purtroppo, se il filmelodramma si metterà sulla via della recente *Aida*, vedremo le fiamme « di quella pira », e chi sa quante altre cose, dietro qualche semplice

indicazione visiva dei libretti...). Un buon suggello alla legittimità artistica del filmelodramma lo potrà dare il regista che, contro i pregiudizi e le abitudini di realismo del pubblico, saprà decisamente isolare, in un filmelodramma di nuovo tipo, la parte visiva dalla parte musicale. Ci spieghiamo: considerando sempre come un dato di fatto la partitura del melodramma in una incisione di egregi artisti, la pellicola filmelodrammatica potrebbe consistere d'una tale intatta « colonna sonora » appaiata, diremo per intenderci, a un « film muto pantomimico » che si svolge in un ben congegnato parallelismo, in una continua ma libera relazione con la vicenda lirico-sinfonica. Noi sentiamo il canto di Norma nella foresta druidica, ma è proprio necessario che noi vediamo o la cantante stessa alle prese coi melismi di « Casta diva », o un'attrice che apre goffamente la bocca in vece sua? La scena potrà essere intesa tutta cinematograficamente, sia nella prospettiva che nelle luci e nella composizione; e la sacerdotessa si muoverà jeraticamente, o starà ferma, lasciando alla melodia di Bellini tutta la sua bellezza, interpretandone l'azione scenica secondo i modi del cinematografo (gli interventi del coro nella seconda parte della celebre Aria, quale pretesto per alternare alla figura solistica di Norma le trascorrenti teorie di sacerdoti e di armati!). Secondo questa nozione di filmelodramma, il teatro di Verdi potrà essere arricchito dal cinematografo d'immagini romantiche, cupe e ardenti, di pugnali che brillano, di congiurati sotto la luna, di cavalli al galoppo, di processioni di monaci nei chiostri dell'Escorial. Quanto ai melodrammi della « scuola verista », al filmelodramma della *Bohème* si potranno accompagnare dei mossi, vivaci quadri di costume; l'*Andrea Chénier* offrirebbe materia a una epica rapsodia rivoluzionaria, e *Cavalleria rusticana* a una evocazione del mondo narrativo di Verga, liberato dalle convenzioni del palcoscenico. (Ma il duello tra Compar Alfio e Compare Turiddu, lasciamo che se lo sbrighino da soli; è inutile andar a curiosare dietro le quinte!). « Pantomimico » si potrebbe definire un tal tipo di melodramma, in cui gli attori sono esonerati dall'essere, o dal fingere di essere i cantanti; s'intende che, secondo il melodramma che si interpreta, gli si potrebbe anche chiedere una sorta di recitazione muta. In tal caso, mentre sullo schermo passano le immagini corporee della vicenda melodrammatica, e si succedono gli eventi e i gruppi dei personaggi, gli altoparlanti diffondono il melodramma in se stesso, la musica e il canto, ossia la accensione, la elevazione lirica a cui i fatti e i personaggi sono stati portati dal musicista; la fusione, nello spettatore, di questa nota musica e dei nuovi quadri allusivi, che contemporaneamente narrano l'azione, ecco lo scopo da raggiungere per la regia. Ancora un passo avanti, e non è temerario raffigurarci una estrema forma di « filmelodramma d'arte ». Si tratta di accentuare ulteriormente il distacco della « parte visiva » dalla « parte musicale », e di concepire il filmelodramma come costituito da una pura e fantasiosa invenzione registica appoggiata sopra la partitura melodrammatica. Una tale forma è analoga a quella del balletto su musica sinfonica, in

cui la coreografia, la scenografia e le arti sceniche interpretano liberamente una partitura sinfonica, che acquista una vita mimica e visiva « suggerita », o più o meno abilmente fatta suggerire dalla musica. Soltanto i maestri maggiori della regia dovranno tentare una tale trascrizione nel « filmelodramma d'arte ». E anche qui, la scelta non sarà casuale, anche se i mezzi a disposizione saranno innumerevoli; dalla semplice composizione di gruppi corporei (in una persistente allusione al palcoscenico), alla successione e alla combinazione delle più varie immagini, dagli oggetti alle forme irreali, dalle linee ai fasci di luce. Pensiamo a un *Pelléas et Mélisende* tutto trasportato nei domini di un trascorrente e trascolorante impressionismo cinematografico; pensiamo anche ai drammi di Wagner, suscettibili di trovare nelle risorse del cinematografo i cieli più apocalittici e preistorici, le torri erme del Walhalla, gli incanti della selva di Sigfrido, i paurosi sotterranei dei nani fraudolenti, gli abissi del Reno in cui si nasconde il metallo maledetto...

Dal « filmelodramma documentario » al « filmelodramma d'arte » è ora completa, sebbene soltanto accennata nei suoi caratteri, la rassegna di alcune possibili forme d'uno spettacolo di cui, per ora, si hanno sì deprecevoli e miseri esempi. Queste note, valgano come guida per il lettore che ci vorrà seguire in un esame attento il più possibile dei filmelodrammi annunciati dalle case di produzione e che presto cominceranno il loro giro commerciale. Sull'argomento, che è nuovo e di grande interesse, ci sarà gradito l'intervento di musicisti, registi, cantanti, spettatori e di chiunque ha a cuore sia le sorti del melodramma che le fortune del cinematografo.

BENIAMINO DEL FABBRO

(*Melodramma* - 20-3-1954)

HANNO AMMAZZATO « CAVALLERIA RUSTICANA »

Il film è un incerto compromesso tra la novella di Verga e il melodramma, tra il documentario folcloristico e il tentativo di epopea passionale.

Cavalleria rusticana non appartiene al genere dei filmelodrammi, oggi di moda, che si susseguono ormai l'uno all'altro con una specie di fretta di esaurire il repertorio più popolare; il film segna un passo indietro, si rifà (ma soltanto nel frontespizio) alla novella di Verga, relegando la musica di Mascagni alla funzione di « commento », di semplice « colonna sonora ». Insomma, vi è un inganno persino nel modo con cui il film è annunciato al pub-

blico; davanti al manifesto, non vi è nessun candidato-spettatore che non pensi di ascoltare, abbelliti dalle lusinghe tecnicoloristiche, brani come la « Siciliana », « Bada, Santuzza, schiavo non sono » e « Voi lo sapete, o mamma ». Tutti conoscono il melodramma di Mascagni *Cavalleria rusticana*; ma chi ha letto la novella di Verga? Il titolo stesso è tanto famoso, che è diventato una sigla verbale, priva di un significato preciso, e subito riferibile al suo notissimo contenuto di musica. Invece, del canto di Mascagni, lo spettatore non ascolterà che la « Siciliana », ma nella « interruzione » tra i due tempi dello spettacolo cinematografico (a luci accese in sala, come quando si proiettano i cortometraggi pubblicitari, e a schermo bianco, sebbene col conforto di essere informato che « canta Mario Del Monaco ») e la cavatina di Alfio « O che bel mestiere fare il carrettiere », cantata da Tito Gobbi e messa in bocca a un attore che, come al solito, « fa la carpa », mentre una teoria di carretti che scendono dalla zolfatara al piano toglie a quell'ingenuo entusiasmo dell'« andar di qua e di là » la sua particolare futilità per farlo passare come un episodio visivo di gaio ritorno dal lavoro. Tutto il resto della musica di Mascagni è suonato dall'orchestra, a pezzi e a bocconi, e con insistita pervicacia nella scelta di alcune pagine; di più ancora, il film *Cavalleria rusticana* contiene della musica non di Mascagni: una serenata di Turiddu, ascoltata contemporaneamente da Santuzza e da Lola, e una tarantella di scarsa attendibilità geografica, che eguaglia la Sicilia di Vizzini a Napoli o a Sorrento nell'uso delle danze popolari, oltre che alcune melopee per « marranzano », lo strumento da bocca che il verismo di Mascagni non è riuscito a incorporare nella partitura dell'opera. Una volta tanto, non era preferibile riferirsi direttamente all'opera in musica, e farne un filmelodramma vero e proprio? *Cavalleria rusticana* non soltanto ha la durata materiale che è propria, oggi, a un film, ma anche la divisione in due tempi dello spettacolo cinematografico, segnata dal celebre « Intermezzo »; non sarebbe stato necessario togliere nè aggiungere nulla: la sceneggiatura era fatta, al pari della successione degli episodi; e servendosi degli stessi paesaggi siciliani adoperati, il regista Carmine Gallone avrebbe potuto facilmente superare la scenografia di Pieretto Bianco, il pittore che alcuni decenni or sono si recò a Vizzini per dare al quadro teatrale un po' più di verisimiglianza e almeno un barbaglio del sole di laggiù, che tanta parte ha nell'affocata vicenda dei personaggi. Vi era poi un'altra decisione da prendere, che potrà sembrare di una inconcepibile audacia, considerato il costume della produzione cinematografica odierna: trasportare sullo schermo la novella di Giovanni Verga ignorando del tutto la musica di Pietro Mascagni. Un documentario dello stesso regista, Carmine Gallone, sui luoghi siciliani della narrativa di Verga, dimostra che degli elementi visivi naturali sarebbe possibile servirsi efficacemente per dar vita alla sua trasposizione cinematografica. Tolta di mezzo la musica di *Cavalleria rusticana*, la via era aperta per riesprimere con freschezza d'immagini e di recitazione la novella *Cavalleria rusticana*; e oltre a tutto, sarebbe stato un

modo per non vietarsi, almeno per qualche tempo, il filmelodramma *Cavalleria rusticana*. Tutte queste ipotesi cadono davanti al film, di cui si ragiona, che è un incerto compromesso tra la novella e il melodramma, tra il documentario folcloristico e la tragedia di paese, tra una serie di bozzetti rappresentati e un tentativo d'epopea passionale. L'impressione complessiva che si ricava dal film è simile a quella che sempre ci ha dato il triste esercizio scolastico del « recare in prosa una poesia ». Ora, a nostro avviso, la poesia del melodramma *Cavalleria rusticana*, non è alta nè grande; è poesia, comunque, un po' oleografica e davvero « rusticana », fatta di gesti più che d'azioni, d'impulsi di temperamento più che di vigore creativo, di generose approssimazioni espressive più che di risultati drammatici. In tal senso, il film è una sorta di servizio indiretto al melodramma, di cui a ogni momento si rammaricano la concisione, il dispregio dei particolari inutili, la pronta adesione alla convenzione scenica. Tenendo d'occhio più il libretto del melodramma che la novella originaria, sembra che gli autori del film siano andati a frugare nei cestini di studio di Verga e di Mascagni, alla ricerca di rimasugli, di frammenti, di roba che poi restò sottintesa. Assistiamo a dialoghi che il melodramma riassume in una sola frase di canto; siamo introdotti ad ascoltare quel che si dice nelle case di tutti, nella osteria di Turiddu che parla d'affari con sua madre, nella camera di Lola che lava la schiena del marito in tinozza, nella chiesa dove si celebra la funzione di Pasqua; ci fanno vedere la raccolta delle arance, il ballo del paese, la processione, Turiddu che torna dal servizio militare, Alfio che fa le spese di nozze al mercato, Alfio che abbraccia impetuosamente Lola nel carretto istoriato; ci mostrano anche, da lontano, il covone che fa da letto agreste a Lola e a Turiddu; e non ci si risparmia nemmeno la veduta di Lola e Santuzza di notte, ambedue con « di latti la cammisa », che ascoltano la bivalente serenata di Turiddu... Ma cosa ne sappiamo di più, o di diverso, intorno a Turiddu, Alfio, Santuzza, Lola, e intorno al paese che assiste alla loro tragica storia d'amore, di tradimento, di gelosia e di morte? Nulla, proprio nulla; ossia continuiamo a saperne quello che ce ne aveva detto la musica di Pietro Mascagni. Con questo, il film non ha nemmeno il carattere di essere una illustrazione del melodramma; lo si desume, oltre a tutto, dalla oltraggiosa licenza con cui si serve della musica. Non si riesce mai a sentire per intero l'« Intermezzo », che tuttavia, al principio della seconda parte, fa da commento, sino a quando non è interrotto, a una sequenza di greggi al pascolo, di foglie al vento e di acque calanti. Quando poi il dramma si avvia alla conclusione, allora le pagine come « Bada Santuzza » e « Voi lo sapete, o mamma », eseguite dalla sola orchestra, servono da sfondo a un dialogato in cui si odono press'a poco le stesse parole delle romanze. Sono i momenti in cui la incerta concezione del film va a incagliarsi nei preesistenti dati drammatici e musicali, con un effetto di sconnessione e d'iterazione che confida soltanto, per salvarsi, nella memoria ricostruttrice degli spettatori o nella loro supposta curiosità per un primo piano

d'attrice, per qualche particolare a colori d'una gonna o d'un carretto. Sino a che si arriva al duello di Alfio e Turiddu, che nel melodramma dura pochi minuti e si svolge opportunamente dietro le quinte; e qui il cattivo gusto cinematografico di Carmine Gallone non poteva mancare al compito di farci assistere a un interminabile « duello al sole » tra i fichidindia, con giochi di coltellate che, nella edizione « a tre dimensioni » del film, faranno rabbrivire tutta la platea. Dopo tanto sfoggio, cosa conta il veristico grido finale? A meno che qualcuno non se lo voglia ripetere per conto suo: « Hanno ammazzato *Cavalleria rusticana!* ».

BENIAMINO DEL FABBRO

(*Melodramma* - 20-4-1954)

TRAMONTO DEI RICORDI

Il film di Carmine Gallone lascia chiaramente intravedere la crisi che travaglia oggi la Giovanni Ricordi e C. e il suo distacco dalle ragioni della nostra epoca e dagli sviluppi della musica italiana.

Vale la pena di soffermarsi un poco su *Casa Ricordi*, il film prodotto dalla casa editrice omonima nel centocinquantenario della sua fondazione. E' un fatto che il nome dei Ricordi è legato indissolubilmente alla miglior musica italiana dell'Ottocento, e che senza lo straordinario intuito affaristico e artistico di Giovanni prima, di Tito poi e di Giulio infine, molti dei grossi nomi avrebbero forse tardato a farsi conoscere o patito chissà come per spuntare all'orizzonte. La materia, dunque, era delle migliori per celebrare un grande editore, e nello stesso tempo vedere, attraverso il prisma dell'industriale che però ha un vivo amore per le cose della sua industria, il crearsi e il trionfare dei Donizetti, dei Verdi, dei Puccini, cioè della nostra tradizione melodrammatica. Poteva insomma essere l'occasione buona per dimostrare come un'editoria intelligente, articolata con sensibilità nelle cose della cultura contemporanea, sia pur sempre (si tratti di letteratura o di musica) un fattore preminente, importantissimo nello sviluppo culturale di un popolo.

Invece il risultato è stato dei più sconcertanti. Direi quasi che attraverso questo film è chiaramente intravedibile la sostanza della crisi che travaglia oggi la Giovanni Ricordi e C. (non esistono più eredi Ricordi e la ditta s'è perciò allungata con l'« e C. »): il suo distacco dalle ragioni e dagli sviluppi della vita musicale italiana, il suo credere ancora che dopo il teatro verista in

Italia non si sia fatto più niente. Infatti, in questo « isolamento » culturale *Casa Ricordi* miseramente affoga. Lasciamo andare le madornali corbellerie che in esso ricorrono: Rossini che scrive il *Barbiere* quindici anni dopo la data effettiva, o Verdi che si trasforma in capo-popolo (equivocando demagogicamente sul suo spirito democratico), e, ancora, Bellini che muore « a sproposito », cioè in regola con le velleità patetiche del film ma in disaccordo con la storia. Sono, queste, cose che fanno arrossire di per sè, e se mai *Casa Ricordi* dovrà circolare all'estero chissà cosa si dirà di simili « licenze poetiche » proprio ad opera di italiani! Ma esse non sono il difetto principale: questo sta invece nella concessione più smaccata ai gusti melodrammatici del pubblico, risolvendosi in una sequela di brani d'opera più o meno ben ripresi e intercalati da qualche ridicola apparizione dei Ricordi o di Rossini, Bellini, Verdi in vesti da personaggi « a fumetti » (come sopportare che Giovanni, Tito e Giulio appaiano soltanto dei mecenati? Dalle loro lettere a Verdi risaltano con ben diversa fisionomia: erano degli ottimi uomini d'affari con idee chiare e lungimiranti, chiara manifestazione del nostro capitalismo nella sua fase di sviluppo, prima e dopo l'Unità).

La scelta stessa di un regista come Carmine Gallone, a torto considerato competente in film operistici, significava da sola la totale mancanza di sensibilità della cultura dei nostri tempi. Se si era capito (ed era già andare molto in là), che a commemorare un anniversario così importante era pubblicitariamente preferibile affidarsi al cinema e non, poniamo, alla commissione di una opera lirica; che cioè un tipo di spettacolo ha soppiantato l'altro nella comunicazione con il grosso pubblico, allora bisognava trattare il cinema con il dovuto rispetto e non alla stregua di una qualsiasi « réclame » da strada. Una casa come la Ricordi e C. aveva i mezzi e l'autorità per rivolgersi a un nome autorevole, chiedergli di fare un'opera critica, dimostrare che il suo vivere nel mondo dell'arte è non soltanto un fatto commerciale, ma un fatto di consapevolezza artistica, di armonico bilancio fra i propri utili e quelli della cultura. Perduta questa occasione, il « rotolare per la china » non poteva più essere fermato: così si pensò che un film su una famiglia di editori musicali doveva per forza essere un film musicale; ci si è rivolti solo ai « patiti del melodramma » trascurando tutti coloro che pur potevano interessarsi alla storia di un'industria del genere senza per questo vedersi affogati in un mare di arie, cavatine, cabalette; infine si è creduto lecito, dopo tale impostazione, di trascurare la verità storica a tutto vantaggio di quel prurito sentimentale di cui s'è dato sopra qualche esempio.

Casa Ricordi si arresta all'ultimo dei Ricordi, a Giulio, e simile interruzione viene a proposito per servire da simbolo. Al nome di Giulio si lega l'ultimo grande « lancio », quello di Puccini. Dopo di allora, per quanto nel catalogo della casa si trovino i nomi di alcuni dei più celebrati musicisti d'oggi, la Ricordi e C. non s'è più saputa legare alle vicende della musica nazionale o

internazionale. S'è lasciata a poco a poco rimorchiare da una mentalità meramente commerciale, contabile, che pretendeva giustificarsi in un rigido conservatorismo artistico, e nessuno dei movimenti contemporanei è unito al suo nome, passando attraverso un compositore che in essa abbia trovato fiducia e sostegno. E' del resto, tutto ciò, un bell'esempio dell'involuzione del capitalismo italiano verso forme di spicciolo opportunismo economico, che segna poi il passaggio dall'economia in fase di espansione dell'età liberale, a quella su posizioni di difesa che porterà al fascismo. In sostanza l'incapacità di sostenere con un'adeguata ampiezza di vedute, l'urto dell'età che ha inizio all'incirca con la prima grande guerra, e che segna la decadenza, la crisi della nostra classe dirigente borghese, si ripete qui puntualmente per quanto riguarda il ristretto settore dell'editoria musicale. *Casa Ricordi* ne ha dato un involontario quadro.

Questo distacco della Ricordi e C. dalle ragioni della nostra epoca le è costato non poco, ed è costato non poco a tutta la nostra musica costretta a peregrinare all'estero per istituire un dialogo, trovare chi fosse disposto a farle credito, a metterla in circolazione. Oggi si dice, anzi nell'ambiente musicale si sa, che Ricordi e C. vuole uscire da questo stato di cose, e ritornare a essere il punto d'approdo delle energie vive dell'arte italiana. Indicazioni in tale senso cominciano a venirne. E forse questo film voleva essere un poco la dichiarazione pubblica di queste intenzioni, di questa volontà di ritornare ai tempi d'oro di Giovanni, Tito e Giulio Ricordi. Per parte nostra non chiediamo di meglio. Peccato però che invece di anticipare le buone idee per l'avvenire, esso abbia portato con sè i peggiori vizi di un recente passato.

(*Cinema nuovo* - N. 53 - 25-2-1955)

APPENDICE FILMOGRAFICA

I dati riportati, non facili da determinare esattamente, sono stati desunti da differenti pubblicazioni tra cui il Catalogo Bolaffi, la pubblicazione dell'AGIS « Film nazionale » e, per le trame, i volumi del Centro Cattolico Cinematografico. Inoltre ci è stato di grande utilità per stendere questa filmografia, il materiale informativo messi a disposizione dal comm. Mario Trombetti dell'Intercontinental Films.

L'OPERA LIRICA NEL CINEMA ITALIANO

1946 IL BARBIERE DI SIVIGLIA

r.: Mario Costa; *sc.*: M. Costa, Paolo Salviucci, Carlo Castelli; *f.*: Massimo Terzano; *op. macch.*: Mario Bava; *seg.*: Libero Petrassi; *figurini e arr.*: Giorgio Foeldes; *co.*: Confezioni Artistiche Nofri; *fon.*: Raffaele Delmonte; *mo.*: Renzo Lucidi; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.*: Giuseppe Morelli; *d. coro*: Gennaro D'Angelo; *int.*: Ferruccio Tagliavini (Conte d'Almaviva), Tito Gobbi (Figaro), Nelly Corradi (Rosina), Vito De Taranto (Don Bartolo), Italo Tajo (Don Basilio), Natalina Nicolini (Berta), Nino Mazziotti (Fiorello); *pr.*: Tespi; *org. gen.*: Mario e Ugo Trombetti; *super.*: Paolo Salviucci; *d. pr.*: Giorgio Papi; *studi*: Titanus; *distr.*: Ates Film; 89'.

Versione cinematografica del melodramma di Gioacchino Rossini, libretto di Cesare Sterbini.

SOGGETTO — *Il Conte d'Almaviva è innamorato di Rosina, che il tutore don Bartolo vuole invece, con la complicità di don Basilio, impalmare onde non render conto della dote che ha sperperato. Figaro, che già conobbe il conte a Madrid, è felice di offrire i servigi della propria scaltrezza affinché egli possa sposare Rosina, anche perchè ha ottenuto promessa di larghi compensi. E infatti, attraverso vari travestimenti, il Conte riesce ad introdursi in casa e a combinare con la ragazza, sotto il naso di don Bartolo, un rapimento. Scoperto però, all'ultimo momento, il piano andrebbe a monte se la furberia di Figaro non riuscisse a combinare ugualmente il matrimonio. Poichè il Conte rinuncia alla dote, anche don Bartolo, alla fine, è soddisfatto. (ccc)*

1946 IL CAVALIERE DEL SOGNO (DONIZETTI)

r.: Camillo Mastrocinque; *f.*: Arturo Gallea; *m.*: Gaetano Donizetti; *int.*: Amedeo Nazzari (Donizetti), Mariella Lotti (Luisa), Tito Schipa, Dina Sassoli, Mario Ferrari, Ruby D'Alma, Sergio Tofano, Giulio Tomassini, Giulio Donadio, Giulio Stival; *pr.*: G. B. Seyta; *d. pr.*: Giuseppe Bordogni; *distr.*: Titanus; 101'.

SOGGETTO — *Il film narra un episodio amoroso della vita di Donizetti con la principessa Luisa conosciuta alla corte di Napoli. Il sogno nato quando Luisa è damigella della regina di Napoli, si realizza quando i due si incontrano in un albergo della Engadina in montagna. Poi si vedono a Bergamo; allora Donizetti è vedovo, ma Luisa è sposata con un feld-maresciallo austriaco. Nella vicenda si inserisce anche un episodio patriottico. (ccc)*

1946 DAVANTI A LUI TREMAVA TUTTA ROMA

r.: Carmine Gallone; *sc.*: Gherardo Gherardi, Gaspard Calpalto, C. Gallone; *f.*: Anchise Brizzi; *m.*: da *Tosca* di Giacomo Puccini; *scg.*: Gastone Medin; *int.*: Anna Magnani (Ada), Gino Sinimberghi (Marco), Edda Albertini, Giuseppe Varni, Antonio Grasi e Tito Gobbi; *pr.*: Excelsia Film; *distr.*: Minerva; 98'.

SOGGETTO — *Due celebri artisti romani, molto innamorati l'uno dell'altro, lavorano per la Resistenza senza saperlo. Marco nasconde un paracadutista inglese in un sotterraneo. Ada, gelosa, si è fatta portare in auto a casa di Marco, di notte, da un ufficiale tedesco che la corteggia. L'ufficiale vede uscire Marco dal sotterraneo e l'indomani, nel corso di una perquisizione, i tedeschi scoprono la verità. Marco e Ada debbono recitare la Tosca per i soldati del Reich, che riempiono le quinte per arrestarli alla fine della rappresentazione. Dei macchinisti riescono a farli evadere e la liberazione di Roma giunge in tempo per sistemare tutto.* (Index de la cinematographie française »).

1946 LUCIA DI LAMMERMOOR

r.: Piero Ballerini; *sc.*: P. Ballerini, Pier Giuseppe Franci; *f.*: Mario Albertelli; *scg.*: Carlo Egidi; *co.*: Flavio Mogherini; *fon.*: Kurt Doubravski; *mo.*: Renzo Lucidi; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.*: Oliviero De Fabritiis; *d. coro*: Giuseppe Conca; *consulenza teatrale*: Hans Busch; *int.*: Nelly Corradi (Lucia), Afro Poli (Lord Henry Asthon), Mario Filippeschi (Sir Edgar of Ravenswood), Aldo Ferracuti (Lord Arthur Bucklaw), Italo Tajo (Raymond Bidebent), Loretta Di Lelio (Alisa), Adelio Zagonara (Norman); *pr.*: Opera Film Co.; *org. gen.*: Mario Trombetti; *d. pr.*: Enzo Rossini; *studi*: Titanus; *distr.*: Regionale; 114'.

Versione cinematografica dell'opera di Gaetano Donizetti, libretto di Salvatore Cammarano.

1946 RIGOLETTO

r.: Carmine Gallone; *f.*: Anchise Brizzi; *fon.*: Biagio Fiorelli; *mo.*: Nicolò Lazzari; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.*: Tullio Serafin; *maestro sostituto*: Luigi Ricci; *d. coro*: Giuseppe Conca; *int.*: Tito Gobbi (Rigoletto), Mario Filippeschi (Il Duca di Mantova), Marcella Govoni (Gilda / voce: Lina Pagliughi), Giulio Neri, Anna Maria Canali, Marcello Giorda, Emilia Carlino, Giuseppe Varni, Roberto Bruni, Virgilio Gottardi; *pr.*: Minerva-Excelsa; edito nel 1947; 101'.

Versione cinematografica dell'opera di Giuseppe Verdi, libretto di Francesco M. Piave.

SOGGETTO — *Rigoletto, il deforme buffone del Duca di Mantova, ha una figlia giovane e bella, Gilda, che ama intensamente e nasconde agli occhi di tutti. Il duca, travestito da giovane cavaliere, vede Gilda in chiesa, se ne invaghisce, riesce a penetrare nella sua casa, dove i due si dichiarano il loro amore. Il duca fa rapire Gilda: quando Rigoletto se ne accorge, corre a palazzo e supplica che la figlia gli sia restituita. Infatti egli può riaverla tra le sue braccia, ma disonorata. Allora egli giura di vendicarsi ed assolda uno sgherro che deve uccidere il duca. Gilda ama ancora il duca e Rigoletto, per disingannarla, la conduce con sè di nottetempo, nelle vicinanze di una taverna equivoca, dov'essa può vedere il duca travestito sollazzarsi con una sgualdrina. La notte stessa il duca verrà ucciso per incarico di Rigoletto. Ma Gilda per salvarlo s'avvolge in un mantello e s'introduce di soppiatto nella taverna dove viene colpita a morte dallo sgherro che credeva fosse il duca. Il suo corpo vien messo in un sacco e portato a Rigoletto che con costernazione si accorge del tragico errore. (ccc)*

1947 ADDIO MIMI'

r.: Carmine Gallone; *m.:* Puccini, C. A. Bixio; *f.:* Arturo Gallea, Aldo Giordani; *scg.:* Gastone Medin; *int.:* Martha Eggerth (Bénise), Jan Kiepura (René), Janis Carte, John Abbott, Mar Platt; *pr.:* Gregor Rabinovich per la Cinopéra-Columbia; *distr.:* Ceiad Columbia (edito nel 1951); 92'.

SOGGETTO — *René, giovane cantante polacco, conosce a Parigi una giovane canzonettista, Bénise. Sono tutti e due poveri: René non riesce a trovare una scrittura, Bénise ha una bella voce e vorrebbe dedicarsi all'arte. I due giovani si sentono reciprocamente attratti e tra loro fiorisce l'amore. Bénise fa la conoscenza d'un uomo ricco, Bouchard, che desidera sposarla. La ragazza non ne vuole sapere, ma domanda al suo pretendente, amico del direttore dell'Opéra, una raccomandazione per René. Questi riesce così a farsi sentire ed ottiene una scrittura. Egli canta nella Bohème: Bénise lo sente cantare attraverso la radio. Essa è ammalata di tisi e per non divenire un ostacolo all'ascesa dell'artista decide di lasciarlo. Finge di non amarlo più e parte con Bouchard: René si sente spezzare il cuore, ma è pieno di disprezzo per la donna, che crede infedele e venale. Dopo qualche mese, Bénise ritorna a Parigi apparentemente guarita, ed ottiene una scrittura all'Opéra. Canterà nella Bohème, nella parte di Mimì, vicino a René, che la tratta con indifferenza. Essa è ancora ammalata. Un'amica rivela a René la verità, ma è troppo tardi. Mentre cantano insieme, essa muore, nell'ultima scena della Bohème, tra le braccia di René. (ccc)*

1947 L'ELISIR D'AMORE

r. e sc.: Mario Costa; *f.:* Mario Bava; *scg.:* Aldo Calvo, Libero Petrassi; grande orchestra Rai diretta da Giuseppe Morelli; coro dell'Opera di Roma diretto da Gennaro D'Angelo; balletto dell'Opera di Roma; *coreog.:* Viola Heermann; *int.:* Nelly Corradi, Gino Sinimberghi, Tito Gobbi, Italo Tajo, Loretta Di Lelio e, in parti minori, Fiorella Carmen Forti, Flavia Grande, Silvana Mangano, Gina Lollobrigida; *pr.:* Prora Film.; *org. gen.:* Angelo Di Cosmo; *studi:* Titanus; *distr.:* Zeus; 82'.

Versione cinematografica dell'opera di Gaetano Donizetti, libretto di Felice Romani.

SOGGETTO — *Nemorino, giovane coltivatore, ama Adina, ricca fittavola, che respinge il suo amore. Disperato egli compera a caro prezzo dal dottor Dulcamara, finto medico, un filtro che deve conquistargli il cuore di Adina, l'elisir d'amore. Certo che entro poche ore vedrà coronati i suoi voti, Nemorino canta giocondamente e simula indifferenza. Adina vedendolo così cambiato è punta dal dispetto; per vendicarsi accetta gli omaggi di un bel sergente e finge di volerlo sposare il giorno stesso. Nemorino, in preda alla disperazione e senza denaro, s'arruola come soldato per pochi scudi ed acquista una seconda fiala di elisir. Intanto si sparge la voce che a Nemorino, che ancora non ne sa nulla, è toccata una grossa eredità e tutte le ragazze del villaggio gli si affollano intorno. Adina, che ignora la notizia, ma sempre più s'accende di Nemorino, sospende le nozze col sergente e riscatta il contratto d'arruolamento. Nemorino, che vede in questo cambiamento improvviso l'effetto dell'elisir, è felice: i due innamorati si giurano eterno amore. Dulcamara proclama le virtù del suo elisir e parte trionfante dopo aver raccolto molti scudi.* (ccc)

1947 LA SIGNORA DELLE CAMELIE (LA TRAVIATA)

r.: Carmine Gallone; *dial.:* Hamilton Benz; *f.:* Arturo Gallea; *scg.:* Gastone Medin; *mo.:* Nicolò Lazzari; *ad. mus.:* Luigi Ricci; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.:* Hector Panizza; *int.:* Nelly Corradi (Violetta Valery / voce: Onelia Fineschi), Gino Mattera (Alfredo Germont), Manfredi Polverosi (Giorgio Germont / voce Tito Gobbi), Flora Marino (Flora), Massimo Serato (Dumas), Nerio Bernardi (Verdi), C. Lombardi; altra voce: A. La Porta; *pr.:* Gregor Rabinovich per la Cinopera-Grandi Film Storici-Columbia; *titolo americano:* « The Lost One »; edito nel 1948; 107'.

Trasposizione cinematografica dell'opera di Giuseppe Verdi, *La Traviata*, libretto di Francesco M. Piave, completata con brani di un presunto diario di Alfonsina Plessis.

SOGGETTO — *Intorno al 1840, Alfonsina Plessis era, a Parigi, una mondana alla moda. Bellissima, la nobiltà dell'aspetto e la distinzione delle maniere la distinguevano dalla folla delle sue colleghe. Aveva per amanti gli uomini più ricchi e più in vista di Parigi, e passava con indifferenza da un amante all'altro. Faceva una vita da principessa: ma non aveva mai amato. Una sera, ad una festa, conobbe Alfredo, giovane non ancora corrotto dal mondo, che seppe parlarle il linguaggio della passione. Fu un colpo di fulmine: i due giovani andarono a vivere in campagna, per nascondere agli occhi del mondo la loro felicità. Dopo qualche mese, il padre di Alfredo, preoccupato per l'avvenire del figlio, intervenne presso Alfonsina, supplicandola di lasciar libero l'amante. Alfonsina, che amava veramente, si lasciò persuadere, e scrisse ad Alfredo di aver deciso di rompere la relazione. Alfredo, credendosi tradito, per vendicarsi la insultò durante una festa. Alfonsina cercò di stordirsi, gettandosi nel vortice dei piaceri; ma le emozioni e il dolore per il distacco dall'amato, finirono di logorare la sua salute, ed essa morì tifica pochi mesi più tardi, dopo essersi riconciliata con Alfredo.* (ccc)

1948 CENERENTOLA

r.: Fernando Cerchio; *sc.*: Piero Ballerini, Angelo Besozzi, F. Cerchio, Fulvio Palmieri, Aldo Rossi; *f.*: Mario Albertelli; *scg.*: Carlo Egidi, Mauro Fabri; *allestimento scenico*: Gastone Simonetti; *co.*: Flavio Mogherini; *fon.*: Mario Amari; *mo.*: Renzo Lucidi; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.*: Oliviero De Fabritiis; *d. coro*: Achille Consoli; *int.*: Lori Randi (Cenerentola / voce: Fedora Barbieri), Gino Del Signore (Don Ramiro), Afro Poli (Dandini), Vito De Taranto (Don Magnifico), Fiorella Carmen Forti (Clorinda), Franca Tamantini (Tisbe / voce: Fernanda Cadoni), Enrico Formichi (il mago Alidoro), e i burattini di Maria Signorelli; *pr.*: Artisti Associati-Opera Film p.a.; *org. gen.*: Mario e Ugo Trombetti; *d. pr.*: Bianca De Silva; *studi.*: ICET Torino (interni dal vero: Palazzo Reale di Torino; esterni: Castello di Stupinigi, Castello di Tolcinasco, Palazzo Reale di Monza); *distr.*: Opera Film (edito nel 1949); 99'.

Versione cinematografica dell'opera di Gioachino Rossini, libretto di Jacopo Ferretti.

1948 FOLLIE PER L'OPERA

r.: Mario Costa; *sc.*: Steno e Monicelli; *f.*: Mario Bava; *m.*: Giovanni Fusco; *d. orch.*: Giuseppe Moretti; *int.*: Aroldo Tieri (Gino), Gina Lollobrigida (Dora), Carlo Campanini, Costance Dowling, Aldo Silvani, Franca Marzi,

Beniamino Gigli, Tito Gobbi, Gino Bechi, Tito Schipa, Maria Caniglia, Nives Poli e il balletto della Scala; *pr.*: Scalera-GESI; 94'.

SOGGETTO — *I bombardamenti tedeschi hanno distrutto, a Londra, la chiesa cattolica, in un quartiere abitato da italiani. Il parroco invoca l'aiuto dei connazionali. Un giovane giornalista, di fervida fantasia, concepisce un ardito disegno: organizzare un grande concerto al Covent Garden, con il concorso dei più celebri cantanti italiani. Per assicurarsene la collaborazione è necessaria una data somma: il giornalista si rivolge ad uno strozzino, il quale pone una condizione. Darà il danaro, se Carlo, il proprietario del ristorante italiano, del quale il giornalista corteggia la nipote, s'impegna a restituire la somma o a cedergli il ristorante, entro un dato tempo. Con la complicità della fidanzata, il giornalista fa firmare a Carlo un foglio in bianco, sul quale stende poi la dichiarazione richiesta. I cantanti italiani, impegnati mediante regolare contratto in carta intestata al Covent Garden, giungono a Londra; ma in assenza del direttore, la segretaria, che è stata abilmente turlupinata dal giornalista, si rifiuta di concedere il teatro. Il giornalista non si perde d'animo: con la patriottica collaborazione di operai italiani, una palestra viene trasformata in teatro. Il concerto ottiene un successo straordinario. Malgrado le male arti dello strozzino, la somma prestata viene restituita tempestivamente. Il ristorante è salvo, la ricostruzione della chiesa assicurata: il giornalista sposerà la fanciulla del suo cuore. (ccc)*

1948 LOHENGRIN

r.: Max Calandri; *f.*: Giuseppe Caracciolo; *scg.*: Luigi Scaccianoce; *int.*: Jacqueline Plessis, Antonio Cassinelli, Michele Malaspina, Inge Berg; *pr.*: Genaro Proto; 109'.

Versione cinematografica dell'opera di Richard Wagner.

1948 PAGLIACCI (AMORE TRAGICO)

r.: Mario Costa; *sc.*: M. Costa, Anton Giulio Majano; *f.*: Mario Bava; *scg.*: Alfredo Manzi; *co.*: Nirio Novarese; *mo.*: Otello Colangeli; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.*: Giuseppe Morelli; *int.*: Gina Lollobrigida (Nedda / voce: Onelia Fineschi), Tito Gobbi (Tonio e Silvio), Afro Poli (Canio / voce: Galliano Masini), Filippo Morucci (Arlecchino / voce: Gino Sinimberghi); *pr.*: Itala Film; *studi.*: Titanus; *distr.*: Artisti Associati (edito nel 1949); 81'.

Trasposizione cinematografica dell'opera di Ruggero Leoncavallo.

SOGGETTO — *Prendendo lo spunto da episodi della vita di Ruggero Leoncavallo, il film ci riporta alla prima dei Pagliacci, di cui ci narra l'argomento. Una compagnia di saltimbanchi va a dare spettacolo in un paese. Canio, Tonio, Arlecchino e Colombina recitano ogni sera la commedia del marito tradito dalla bella Colombina, che amoreggia con Arlecchino. Ma quella sera, d'improvviso, la finzione diventa realtà: Colombina s'è innamorata di un giovane del paese ed ha deciso di fuggire con lui. Tonio, respinto dalla donna, ha fatto la spia a Canio, che la raccolse povera, sola, affamata, lungo una strada e la fece sua moglie. Durante la rappresentazione, Canio, fremente di gelosia colpisce a morte la donna. L'amante, che sedeva tra gli spettatori, balza sul palcoscenico per tentare di salvarla; ma anch'egli viene ucciso dal pagliaccio, mentre gli spettatori fuggono inorriditi.* (ccc)

1949 LA LEGGENDA DI FAUST

r.: Carmine Gallone; *sc.:* Leopold Marchant; *f.:* Vaclav Vich, Arturo Gallea; *scg.:* Robert Herlth, Gastone Medin; *mo.:* Nicolò Lazzari, F. Tropea; *m.:* Gounod, Arrigo Boito; *ad. m.:* Alessandro Cicognini; orchestra dell'Accademia di S. Cecilia diretta da F. Capuana; *int.:* Gino Mattera (Faust), Italo Tajo (Mefistofele), Nelly Corradi (Margherita / voce: Onelia Fineschi), Cesare Barbetti (Siebel / voce: Onefrio Scarfoglio), Thérèse Dorny (Marta), Gilles Quéant (Valentino) *pr.:* Gregor Rabinovich per la Cinopera-Columbia; *titolo americano:* « Fausta and the Devil »; 87'.

Versione cinematografica del *Faust* di Charles Gounod, con brani tratti dal *Mefistofele* di Arrigo Boito.

1949 IL TROVATORE

r.: Carmine Gallone; *sc.:* C. Gallone, Mario Corsi, Tullio Covaz, Ottavio Poggi; *f.:* Aldo Giordani; *scg.:* Gastone Medin; *co.:* Dario Cecchi; *fon.:* Kurt Doubravski; *mo.:* Nicolò Lazzari; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.:* Gabriele Santini; *maestro sostituto:* Gino Marinuzzi jr.; *int.:* Gianna Pederzini (Azucena), Vittoria Colonnello (Leonora / voce: Franca Sacchi), Gino Sinimberghi (Manrico / voce: Antonio Salvatore), Enzo Masccherini (il Conte di Luna), Enrico Formichi (Ruiz); *pr.:* Continentalcine; *studi:* Titanus; *distr.:* Union Film; 111'.

Versione cinematografica dell'opera di Giuseppe Verdi, libretto di Salvatore Cammarano.

SOGGETTO — *Una zingara, accusata di maleficio, viene arsa sul rogo, per ordine del Conte di Luna. La di lei figlia, Azucena, rapisce uno dei due bimbi del conte, col proposito di farlo perire tra le fiamme; ma per una fatale circostanza, fa perire, invece, il proprio bambino. Il figlio del conte, Manrico, creduto figlio di Azucena, cresce tra gli zingari; ma quando ha vent'anni, parte, col permesso di Azucena, per girare il mondo, con la spada al fianco e il liuto a tracolla. Egli salva la vita a Eleonora, dama di compagnia della regina, e fra i due giovani s'accende un tenero sentimento. A corte, Manrico si fa notare per la prestantza fisica e per il suo canto, destando la gelosia del giovane Conte di Luna, suo fratello minore, ch'è innamorato di Eleonora. Scoppia la lotta tra due opposte fazioni, e Manrico, lasciato morto sul terreno, viene fatto prigioniero dal Conte di Luna. Fugge con l'aiuto di Eleonora e viene assediato coi suoi; intanto Azucena viene fatta prigioniera e condannata al rogo. Manrico, per salvarla, esce dal suo rifugio, e vien preso di nuovo. Eleonora, che s'è offerta al Conte per salvare Manrico, s'avvelena. Mentre Manrico viene giustiziato, Azucena grida al Conte che ha fatto uccidere suo fratello.* (ccc)

1949 LA FORZA DEL DESTINO

r.: Carmine Gallone; *sc.*: C. Gallone, Mario Corsi, Ottavio Poggi, Lionello De Felice; *f.*: Aldo Giordani; *scg.*: Gastone Medin; *arr.*: Ernest Kromberg; *co.*: Mario Vigolo; *fon.*: Raffaele Del Monte; *ass. r.*: Sergio Leone; orchestra e coro del Teatro dell'Opera di Roma; *d. orch.*: Gabriele Santini; *int.*: Nelly Corradi (Leonora / voce: Caterina Mancini), Gino Sinimberghi (Don Alvaro / voce: Galliano Masini), Tito Gobbi (Don Carlos), Giulio Neri (padre guardiano), Vito De Taranto (fra' Melitone), Mira Vargas (Preziosilla / voce: Cloe Elmo), John Kitzmiller (il moro scudiero), Fausto Tomei (il Marchese di Calatrava); *pr.*: Union Film; *org. gen.*: Ottavio Poggi; *studi.*: Titanus; *distr.*: Union Film (edito nel 1950); 104'.

SOGGETTO — *Si tratta della trasposizione cinematografica del noto melodramma del Piave, musicato da Giuseppe Verdi. Alla vicenda, che segue fedelmente il libretto, è premesso un commento visivo del preludio, che delinea l'antefatto.* (ccc)

1951 ENRICO CARUSO, LEGGENDA DI UNA VOCE

r.: Giacomo Gentilomo; *s.*: dal romanzo di Frank Thiess « Leggenda napoletana »; *sc.*: G. Gentilomo, Maleno Malenotti, Fulvio Palmieri, Giovanna Soria; *f.*: Tino Santoni; *scg.*: Ubaldo Bonetti; *int.*: Ermanno Randi (Enrico Caruso), Gina Lollobrigida (Stella), Concetto Sposito, Gino Saltamerenda,

Maurizio Di Nardo, Lamberto Picasso, Nerio Bernardi, Franca Tamantini, Elena Sangro, C. Scafa, G. Verna, G. Rosmino, R. Laurienzo, R. Spiombi, e la partecipazione di Maria von Tasnady e Mario Del Monaco; *pr.*: Maleno Malenotti per la Asso Film; *distr.*: Asso Film; 113.

SOGGETTO — *Enrico Caruso, di famiglia napoletana, si fa notare fin da piccolo per la sua bella voce. Sua madre, povera donna dalla salute malferma, vorrebbe che il suo Enrico studiasse il canto; ma il padre, uomo burbero, vi s'oppone. Enrico fa amicizia con un impresario fallito, tale Proboscide, e s'innamora in segreto della di lui graziosa nipotina, Stella. Morta la madre, Enrico deve rinunciare ai suoi sogni d'arte. Fatto uomo, incontra di nuovo Proboscide, rivede Stella e scopre che la sua voce, meravigliosamente sviluppata, è quella d'un vero tenore. Proboscide trova per lui un ottimo maestro, sotto la cui guida Enrico fa straordinari progressi; ma il suo cuore è tutto preso dall'amore per Stella. Quando Stella sposa, contro voglia, un barone siciliano, Enrico si fa scritturare da un mediocre impresario, che lo relega in parti secondarie. A Trapani, dopo una disgraziata rappresentazione di ripiego, ottiene alla fine uno strepitoso successo. Stella, ch'è sempre stata spiritualmente vicina all'amato, assiste con viva commozione al trionfo d'Enrico. Con dolorosa risolutezza i due giovani decidono di non incontrarsi mai più.* (ccc)

1952 LA FAVORITA

r.: Cesare Berlacchi; *f.*: Massimo Dallamano; *scg.*: Piero Filippone; *mo.*: Giancarlo Cappelli; orchestra organizzazione Rizzi; *d. d'orch.*: Nicola Rucci; balletto del Teatro dell'Opera di Roma; *coreogr.*: Guglielmo Morresi; *int.*: Sofia Loren (Leonora di Gusman / voce: Palmira Vitali Marini), Paolo Silveri (Alfonso XI re di Castiglia), Gino Sinimberghi (Fernando / voce: Piero Sardelli), Alfredo Colella (Baldassarre), Franca Tamantini (Ines / voce: Miriam Di Giove); *pr.*: MAS; edito nel 1953; 80'.

Versione cinematografica dell'opera di Gaetano Donizetti, libretto di Alphonse Royer e Gustave Woez.

SOGGETTO — *Fernando, figlio di Baldassarre, superiore del Convento di San Giacomo ed ex governatore, mentre prega nella chiesa, vede una bellissima dama, a lui sconosciuta, e se ne innamora. Egli riesce in seguito ad avvicinare segretamente la bella, della quale continua ad ignorare il nome e la qualità. Senza rivelarsi a lui, essa mostra di ricambiare il suo sentimento; ma, nello stesso tempo, gli dichiara che ogni relazione tra loro è impossibile. Infatti essa è Leonora di Gusman, favorita del re Alfonso di Castiglia, che per lei si prepara a ripudiare la sua legittima sposa, figliola di Baldassarre e sorella di Fernando.*

Valendosi del suo potere sul Re, essa fa in modo che Fernando ottenga un grado nell'esercito. Alla guerra Fernando si copre di gloria e rende al Re segnalati servizi. Alfonso vorrebbe ricompensarlo degnamente; ma, quando apprende che Fernando ama, riamato, Leonora, decide di vendicarsi, dandogliela in moglie, senza rivelargli chi ella sia. Per volere del Re, i due celebrano immediatamente il loro matrimonio; ma quando Fernando apprende, dopo le nozze, che ha sposato l'amante del Re, abbandona sdegnato la sposa e la corte e si rifugia presso suo padre. Qui lo raggiunge Leonora, già quasi morente per l'intimo affanno, e implora il suo perdono: essa muore, perdonata, tra le sue braccia. (ccc)

1952 MELODIE IMMORTALI

r.: Giacomo Gentilomo; *sc.:* G. Gentilomo, Maleno Malenotti, Ivo Perilli, Giovanna Soria, Piero Pierotti; *f.:* Aldo Giordani; *m.:* Pietro Mascagni; *int.:* Pierre Cressoy (Mascagni), Carla Del Poggio (Lina), Mario Del Monaco, Vera Molnar, Mario Di Nardo, Nerio Bernardi, Giovanni Grasso, Mimo Belli; *pr.:* Lux Film-GES1; *distr.:* Lux (edito nel 1953); 96'.

SOGGETTO — *Pietro Mascagni, intento a comporre la sua prima opera, Guglielmo Ratcliff, trascura le lezioni e viene cacciato dal Conservatorio di Milano. Spinto dalla necessità, accetta il posto di direttore della compagnia d'operette Maresca, con la quale passa da una città all'altra. A Genova s'innamora di Lina, che diverrà la sua compagna, la sua ispiratrice. Un anno più tardi Mascagni si trova con la compagna a Cerignola; sua moglie aspetta un bambino. Per sottrarre la sua compagna a quella vita randagia, Mascagni accetta il posto di direttore della filarmonica di Cerignola. Mentre si dedica alla composizione del Ratcliff, sua moglie dà alla luce un maschietto. Ma purtroppo il piccino è gracile e poco sano: la sua cattiva salute è per i genitori cagione di continue angosce. Un giorno Lina apprende, per caso, che la Casa Sonzogno ha bandito un concorso per un'opera in un atto. Ella segnala la notizia al marito; ma il tempo a disposizione è ristretto. Per consiglio della moglie, Mascagni si rivolge a due amici, che gli mandano a puntate i versi del libretto della Cavalleria rusticana, che il maestro riveste di note. Intanto il piccolo figlio muore: Mascagni non vuol più sentir parlare di concorsi, ma Lina manda di nascosto lo spartito a Sonzogno. L'opera è premiata e la sua prima rappresentazione è un trionfo. (ccc)*

1952 PUCCINI

r.: Carmine Gallone; *s.:* Leo Benvenuti, Aldo Bizzarri; *sc.:* L. Benvenuti, A. Bizzarri, Glauco Pellegrini, C. Gallone; *f.:* (technicolor) Claude Renoir;

scg.: Gastone Medin; *co.*: Georges Annenkov; *m.*: Puccini; *ad. mus.*: Carlo Rustichelli; *d. orch.*: Armando Previtali; *mo.*: Rolando Benedetti; *int.*: Gabriele Ferzetti (Puccini), Marta Toren (Elvira), Nadia Gray (Cristina), Myriam Bru (Delia), Paolo Stoppa (Giocondo); cantano: Beniamino Gigli, Antonietta Stella, Rossana Carteri, Giulio Neri, Gino Penno; *pr.*: Luigi Rovere-Rizzoli; edito nel 1953; 119'.

SOGGETTO — *Dopo il successo delle Villi, Giacomo Puccini lascia Cristina, la ragazza soprano, ch'è stata l'amica dei giorni tristi, ed induce Elvira, la fanciulla amata da molti anni, a fuggire con lui a Milano. Ben presto Elvira dà alla luce un bambino: mite e buona, essa resta vicino a Giacomo, malgrado le sue frequenti infedeltà, nelle alterne vicende della sua carriera. Nell'ora del successo, Cristina, divenuta famosa cantante, è di nuovo accanto a Giacomo e cerca di staccarlo da Elvira. Ma dopo il trionfo della Bohème, Giacomo, che ha compreso quanto debba alla sua compagna, decide di sposarla. Ma il ruolo di Elvira è quello della umile moglie trascurata: sempre più sola, quanto più s'afferma il successo del compositore, ella decide al fine di separarsi dal marito. Questa decisione e il suicidio di una giovane domestica, innamorata follemente di lui, colpiscono dolorosamente l'animo del maestro. L'insuccesso della Butterfly induce la generosa Elvira a riunirsi a Giacomo: quando un male, che non perdona, viene a troncargli immaturamente l'esistenza dell'artista, intento alla composizione di Turandot, Elvira e il figliolo sono al suo fianco, per prodigargli le cure e i conforti dettati dall'intenso affetto. (ccc)*

1952 LA SONNAMBULA

r. e sc.: Cesare Berlacchi; *f.*: Carlo Carlini; *scg.*: Piero Filippone; *mo.*: Otello Colangeli; *d. orch.*: Graziano Mucci; coro della Rai diretto da Gennaro D'Angelo; corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma; *coreogr.*: Attila Radice; *int.*: Gino Sinimberghi (voce: Licinio Francardi), Paola Bertini (voce: Fiorella Ortis), Alfredo Colella, Franca Tamantini (voce: Vivien Caveglia), Rosetta Riscica, Maurizio Lolli, Blando Giusti, Luchy Ross, Millo Marucci; *pr.*: Guglielmo Rosa per la Lessicum Film; *d. pr.*: Tiziano Longo; *studi.*: Safa-Palatino; 83'.

Versione cinematografica dell'opera di Vincenzo Bellini, libretto di Felice Romani.

SOGGETTO — *In un piccolo paese della Svizzera, due giovani fidanzati, Amina e Alvino, stanno per celebrare il loro matrimonio. Lisa, essendo innamorata d'Alvino, ne soffre. Nel frattempo giunge in paese il Conte, nuovo proprietario del castello, che va ad alloggiare nell'albergo di Lisa. Amina, che va*

soggetta a crisi di sonnambulismo, entra di notte, in preda ad una di queste crisi, nella stanza del Conte. Lisa ne approfitta per metter in cattiva luce Amina; essa dà l'allarme e calunnia Amina. Questa viene accusata pubblicamente dal fidanzato, che la chiama infedele e si promette a Lisa. La povera Amina ne soffre crudelmente e la sua pena desta la pietà del Conte, che interviene in suo favore e riesce a convincere tutti della sua illibatezza. Lisa sarà punita della sua perfidia, mentre i due innamorati vedranno tramutarsi in realtà il loro sogno. (ccc)

1953 AIDA

r.: Clemente Fracassi; *superv.:* Gregor Rabinovich; *sc.:* C. Castelli, Anna Gobbi, G. Salviucci; *f.:* (ferraniacolor) Pietro Portalupi; *scg.:* Flavio Mogherini; *co.:* Maria De Matteis; balletto dell'Opera di Roma; orchestra della Rai; *coreogr.:* Margherita Wallmann; *int.:* Sophia Loren (Aida / voce: Renata Tebaldi), Lois Maxwell (Amneris / voce: Ebe Stignani), Luciano Della Marra (Radames / voce: Giuseppe Campora), Afro Poli (Amonasro), Antonio Cassinelli (Ramsis / voce: Giulio Neri), Enrico Formichi (il Faraone), Alba Arnova (prima ballerina); *pr.:* Oscar Film; *distr.:* Cei Incom; 99'.

Versione cinematografica dell'opera di Giuseppe Verdi, libretto di Antonio Ghislanzoni.

SOGGETTO — *Il giovane Radames, nominato condottiero delle truppe egiziane nella guerra contro gli Etiopi, ama la bella schiava Aida, destando con ciò la gelosia di Amneris, figlia del Faraone. La guerra si conclude con la strepitosa vittoria degli egiziani: Radames, al suo ritorno, viene accolto trionfalmente. Avendo scorto tra i prigionieri Amonasro, padre di Aida, Radames ne chiede ed ottiene la liberazione. Costretta dall'autorità del padre, ch'è in realtà il re degli Etiopi, Aida induce Radames a svelare il segreto delle future mosse dell'esercito egiziano. Quando, per l'intervento di Amneris, Radames scopre il tranello in cui è caduto, egli si costituisce, accusandosi di tradimento. Condannato a morte, viene sepolto vivo; ma nella cella, che sarà la sua tomba, trova Aida, risoluta a morire con lui. (ccc)*

1953 CAVALLERIA RUSTICANA

r.: Carmine Gallone; *sc.:* Mario Monicelli, Basilio Franchina, Francesco De Feo, Art Cohn, C. Gallone; *f.:* (ferraniacolor) Karl Strauss, Riccardo Palottini; *scg.:* Gastone Medin; *mo.:* Rolando Benedetti; *m.:* Pietro Mascagni; *int.:* Anthony Quinn (Alfio), Kerima (Lola), May Britt (Santuzza), Ettore

Manni (Turiddu), Umberto Spadaro, Virginia Balestrieri, Grazia Spadaro, e la voce di Tito Gobbi; *pr.*: Excelsa; *distr.*: Minerva; 84'.

La trama del film è tratta dalla nota novella di Giovanni Verga: la musica di Mascagni serve soltanto di commento all'azione.

SOGGETTO — *Turiddu, giovane siciliano, torna a casa dopo il servizio militare. Prima di partire amareggiava con Lola che considerava come una fidanzata: ora è deciso a sposarla al più presto. Egli è profondamente deluso, quando apprende dallo zio che Lola sta per sposare Alfio, ricco carrettiere. Turiddu non manca di dar espressione al suo dolore e al suo dispetto; ma intanto ha occasione d'avvicinare Santuzza, bella ragazza, giovanissima, della quale s'innamora. Lola, benchè ormai sia la moglie d'Alfio, sente rinascere in sè il sentimento appassionato che la legava a Turiddu e, spinta anche da gelosia verso Santuzza, attira a sè l'antico fidanzato e ne fa un amante. Il giorno di Pasqua Santuzza confessa alla madre di Turiddu i suoi rapporti col figliolo, che le vietano di entrare in chiesa. Ella fa una scena di gelosia a Turiddu e da lui respinta, si vendica informando Alfio della tresca che Turiddu ha con Lola. In omaggio al codice d'onore vigente nel paese, Alfio sfida Turiddu ad un duello, in cui i due avversari combattono senza testimoni ed hanno per arma il coltello. Turiddu viene ucciso. (ccc)*

1953 GIUSEPPE VERDI

r.: Raffaello Matarazzo; *s.*: Mario Monicelli, Leo Benvenuti, Liana Ferri, Giovanna Soria, Piero Pierotti; *sc.*: L. Benvenuti, L. Ferri, M. Monicelli, P. Pierotti, G. Soria, Raffaello Matarazzo; *f.*: (ferraniacolor) Tino Santoni; *scg.*: Alberto Boccianti; *arr.*: Riccardo Domenici; *co.*: Dino Di Bari; *m.*: Giuseppe Verdi; *arr. mus.*: Renzo Rossellini *mo.*: Mario Serandrei; *int.*: Pierre Cressoy (Verdi), Anna Maria Ferrero (Margherita Barezzi), Gaby André (Giuseppina Strepponi), Enzo Biliotti (l'impresario Martini), Laura Gore (Barberina Strepponi), Camillo Pilotto (Antonio Barezzi), Guido Celano (Victor Hugo), Emilio Cigoli (Donizetti), Loris Gizzi (Rossini), Sandro Ruffini (l'impresario Marelli), Aldo Bufi Landi (Dumas figlio), Enrico Glori (funzionario del Teatro La Fenice), Mario Ferrari (ufficiale della polizia austriaca a Milano), Teresa Franchini (la vecchia caldarrostaia), Turi Pandolfini (impiegato del banco dei pegni), Irene Genna (« Violetta »), Mario Del Monaco (« Otello », « Alfredo »), Tito Gobbi (« Rigoletto »), Giampaolo Rosmino, Hady De Santis, Lucia Banti, Rosetta Pasquini, Franca Dominici, Marika Rowsky, Lola Braccini, Olga Vittoria Gentili, Paolo Rocca, Leonello Zanchi, Edoardo De Santis, Gloria Villar, Liana Del Balzo, Rita Andreana, Anna Vivaldi, Orietta

Moscucci, Giuseppina Salvi, Gianni Agus; *pr.*: Maleno Malenotti per il Consorzio Verdi; *d. pr.*: Valentino Brosio; *distr.*: PAT e regionali; 121'.

SOGGETTO — *Vicino a morire, Giuseppe Verdi ritorna col pensiero agli anni lontani della giovinezza e a poco a poco le memorie, liete e tristi, della sua lunga, gloriosa vita, si riaccendono nella sua mente. Si rivede a Milano, dove nel 1838 si è trasferito con la moglie Margherita Barezzi e il figlioletto. Il lieto successo della sua prima opera, Oberto, conte di S. Bonifacio, gli frutta dall'impresario della Scala la commissione di un'opera buffa, che, rappresentata alla fine del carnevale, cade miseramente. Nel frattempo gli muoiono il figlioletto e la moglie: il giovane compositore, scoraggiato, solo, privo di mezzi, conduce una vita di stenti. Un giorno incontra Giuseppina Strepponi, celebre cantante, sua ammiratrice, che gli procura il libretto del Nabucco. Musicato da Verdi e rappresentato alla Scala, il dramma lirico del Solera ottiene uno straordinario successo artistico e patriottico. Celebre ormai, Verdi ha conquistato definitivamente il cuore di Giuseppina Strepponi, ch'egli vorrebbe sposare. Ma la cantante non ha un passato ineccepibile, e l'ex suocero di Verdi, che è stato il suo primo maestro, la convince a ritirarsi, rinunciando al matrimonio. I due si perdono di vista, ma s'incontrano di nuovo dopo alcuni anni, quando anche il vecchio Barezzi s'è ricreduto sul conto di Giuseppina: questa sarà per molti anni la fedele compagna del grande maestro. (ccc)*

1954 CASA RICORDI

r.: Carmine Gallone; *s.*: Leo Benvenuti, Nino Novarese, Age e Scarpelli, Ivo Perilli, Ennio De Concini; *sc.*: L. Benvenuti, Age e Scarpelli, N. Novarese; *f.*: (technicolor) Marco Scarpelli; *op. macch.*: Giuseppe Rotunno; *scg.*: Mario Chiari; *arr.*: Beni Montresor; *co.*: Maria De Matteis; *m.*: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Zandonai; *arr. mus.*: Renzo Rossellini; *mo.*: Nicolò Lazzari; *int.*: Paolo Stoppa (Giovanni Ricordi), Roland Alexandre (Giacchino Rossini), Marta Toren (Isabella Colbran), Marcello Mastroianni (Gaetano Donizetti), Micheline Presle (Virginia Marchi), Renzo Giovampietro (Tito Ricordi), Maurice Ronet (Vincenzo Bellini), Myriam Bru (Luisa Lewis), Fosco Giachetti (Giuseppe Verdi), Elisa Cegani (Giuseppina Strepponi), Fausto Tozzi (Arrigo Boito), Andrea Checchi (Giulio Ricordi), Gabriele Ferzetti (Giacomo Puccini), Danièle Delorme (Marie), Roldano Lupi, Sergio Tofano, Julien Carrette, Vera Silenti, Renato Alexander, Renato Malavasi, Memmo Carotenuto, Lauro Gazzolo; *cantano*: Mario Del Monaco, Tito Gobbi, Gino Mattered, Giulio Neri, Renata Tebaldi, Italo Tajo; *pr.*: Documento Film (Roma) / Franco London Film (Paris) (altra fonte: Documento Film-I.C.S. / Cormoran

Films-Le Louvre Film); *org. gen.*: Franco Riganti; *d. pr.*: Orazio Tassari; *distr.*: Diana Cinematografica; 128'.

SOGGETTO — *Durante il periodo napoleonico, uno stampatore milanese, di nome Ricordi, i cui affari non sono molto prosperi, compera un nuovo torchio. Il comandante della piazza gli ordina di stampare alcuni manifesti e il Ricordi domanda ed ottiene, come ricompensa, la cessione dei vecchi spartiti musicali che marciscono nei magazzini della Scala. Egli incomincia a stampare spartiti musicali e dà inizio così all'attività della celebre Casa, che sarà continuata dal figlio, natogli in quei giorni, e dai successori di questo. La storia dei Ricordi si unisce nel film a quella della lirica italiana del periodo aureo: tra i musicisti vengono presi in particolare considerazione: Rossini, Donizetti, Verdi e Puccini. Di questi si narrano le relazioni con Casa Ricordi, mentre vengono rievocati alcuni episodi della loro vita e vengono presentate scene e melodie delle opere più celebri. Ma la storia di Casa Ricordi non è giunta ad un punto fermo, essa continua tuttora: il film si chiude infatti con l'incontro con un nuovo musicista. (ccc)*

1954 CASTA DIVA

r.: Carmine Gallone; *s.*: Walter Reisch, C. Gallone; *sc.*: Age e Scarpelli; *f.*: (technicolor) Marco Scarpelli; *scg.*: Mario Chiari; *arr.*: Beni Montresor; *co.*: Maria De Matteis; *m.*: Bellini, Donizetti, Paganini; *mo.*: Nicolò Lazzari; *int.*: Maurice Ronet (Vincenzo Bellini), Antonella Lualdi (Maddalena Fumaroli), Nadia Gray (Giuditta Pasta), Jacques Castelot (Ernesto Tosi), Fausto Tozzi, Marina Berti, Renzo Ricci, Jean Richard, Paola Borboni, Aldo Silvani, Lauro Gazzolo, Danilo Berardinelli, Renzo Giovampietro, Camillo Pilotto, Luigi Tosi, Dante Maggio, Nicola Di Bruno, Nino Vingelli; *pr.*: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film (Roma) / Franco London Film (Paris); *org. gen.*: Franco Riganti; *d. pr.*: Orazio Tassari; *distr.*: Diana Cinematografica (edito nel 1955); 99'.

SOGGETTO — *Vincenzo Bellini, che ha appena compiuto gli studi al Conservatorio di musica di Napoli, ha occasione di conoscere in casa di un alto magistrato, Fumaroli, la di lui giovane figlia Maddalena. Una sua sonata desta l'ammirazione della fanciulla, per la quale egli scrive una canzone d'amore: "Casta Diva". Grande è la sua delusione quando apprende che Maddalena è già stata promessa dal padre ad un ricco aristocratico napoletano, Ernesto Tosi. Quando scopre che il fidanzato di Maddalena amoreggia con la celebre cantante Giuditta Pasta e che Maddalena ne soffre, Bellini propone a quest'ultima di fuggire con lui in Sicilia. Maddalena acconsente dapprima, ma poi ritira il suo*

consenso, quando comprende che fuggendo con lei Bellini comprometterebbe la sua carriera. Profondamente ferito dal suo rifiuto, il musicista parte per Milano con Giuditta Pasta, che l'ama e ammira il suo genio. Sinceramente innamorata del musicista, la cantante porta al trionfo tutte le sue opere. Malgrado i grandi successi riportati, Bellini non si sente felice e trasfonde in ogni sua melodia tutta la tristezza del suo amore deluso. Quando con la Norma egli tenta un tema per lui del tutto nuovo, il pubblico non lo segue: l'opera viene fischiate. Maddalena, che non ha mai cessato di pensare a Bellini, accorre, malgrado la salute malferma, a Milano per far inserire nel primo atto dell'opera quella romanza "Casta Diva", che le ha rivelato il genio del musicista. Portato all'entusiasmo da quella soave melodia, il pubblico acclama l'opera. Maddalena è già tornata a Napoli, quando Bellini ha notizia del suo viaggio. Egli decide di raggiungerla, ma è troppo tardi: le fatiche del viaggio hanno aggravato il suo male ed ella è spirata col nome di Bellini sulle labbra. (ccc)

1954 GIOVANNA D'ARCO AL ROGO

r.: Roberto Rossellini; f.: (gevacolor) Gabor Pogany; scg.: Carlo Maria Cristini; co.: Adriana Mujo; fon.: Paolo Uccello; mo.: Jolanda Benvenuti; mo. mus.: M. O. De Filippi; m.: Arthur Honegger; orchestra, coro e balletto del Teatro S. Carlo di Napoli; maestro sostituto: Angelo Spagnolo; coreogr.: Bianca Gallizia; int.: Ingrid Bergman (Giovanna d'Arco), Tullio Carminati (frate Domenico), Giacinto Prandelli (Porcus), Augusto Romani (il gigante Heurtebise), Agnese Dubbini (Madama Botti), Gerardo Gaudio (il messo di giustizia), Saturno Meletti, Plinio Clabassi, Piero De Palma, Aldo Terrosi, Silvio Santarelli, Nino Tarallo, Luigi Paolillo, e le voci di Myriam Pirazzini (Santa Caterina), Marcella Pobbe (la Vergine), Giovanni Avolanti (l'asino) e Pina Esca; pr.: Giorgio Criscuolo e Franco Francese per Produzioni Cinematografiche Associate-Franco London Film; d. pr.: Raffaello Teti; distr.: ENIC; 76'.

Adattamento cinematografico dell'Oratorio di Paul Claudel *Jeanne au Bûcher* (1939).

1954 MADAMA BUTTERFLY

r.: Carmine Gallone; sc.: C. Gallone, Ywao Mori; f.: (technicolor) Claude Renoir; arch.: Mario Garbuglia, Ryotaro Mitsubayashi; scg.: Yoshii Ogata; co.: Takazo Raita; cons. mus.: Renzo Rossellini; orchestra e coro dell'Opera

di Roma; *d. orch.*: Olivero De Fabritiis; scuola di ballo Takarazuka; *coreogr.*: Yoshio Aoyama; *int.*: Kaoru Yachigusa (Cho-Cho San (Madama Butterfly / voce: Orietta Moscucci), Michiko Tanaka (Suzuki / voce: Anna Maria Canali), Nicola Filacuridi (Pinkerton / voce: Giuseppe Campora), Ferdinando Lidonni (Sharpless), Kiyoshi Takagi (Goro), Satoshi Nakamura (Yamadori), Yoshio Kosugi (il bonzo), Josephine Corry (la seconda moglie di Pinkerton), Tony La Penna; altre voci: Paolo Caroli, Adelio Zagonara, Plinio Clabassi, Maria Marcangeli *pr.*: Rizzoli-Gallone-Toho Film (Italia-Giappone); *org. gen.*: Guido Luzzatto; *d. pr.*: Giulio Fiaschi; *distr.*: Dear Film (edito nel 1955); 110'.

Versione cinematografica dell'opera di Giacomo Puccini, libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, preceduta da un prologo danzato.

SOGGETTO — *Pinkerton, tenente nella marina degli Stati Uniti, essendo giunto con la sua nave a Nagasaki, incontra in una casa da tè Cio-Cio-San (Butterfly), una "geisha" quindicenne, della quale s'innamora. Secondo il costume giapponese del tempo, Pinkerton stipula, alla presenza del rappresentante dell'autorità e dei parenti della fanciulla, un contratto matrimoniale, valido soltanto per un periodo di alcune settimane. I due amanti trascorrono felicemente il tempo stabilito, dopodichè Pinkerton parte, promettendo vagamente di ritornare in primavera. Dopo qualche tempo, Butterfly dà alla luce un bambino, frutto della sua relazione con Pinkerton, ch'ella ama appassionatamente. Ella crede che il loro pseudomatrrimonio sia ancora valido ed attende fiduciosa il ritorno dell'uomo amato, rifiutando ogni altro legame. Pinkerton ritorna a Nagasaki dopo tre anni; ma da un anno egli ha sposato un'americana, Kate, ch'egli ha con sè. Quando Butterfly apprende la verità, ella non inveisce contro l'amato, nè contro la fortunata rivale; ma non può sopportare il colpo e s'uccide, lasciando il suo bimbo alla cura dell'amato.* (ccc)

1954 SINFONIA D'AMORE (SCHUBERT)

r.: Glauco Pellegrini; *s.*: Liana Ferri, G. Pellegrini; *sc.*: Age e Scarpelli, Leo Benvenuti, G. Pellegrini, L. Ferri; *f.*: (technicolor) Mario Montuori; *scg.*: Luigi Scaccianoce; *co.*: Nino Novarese; *m.*: Schubert, Beethoven, Mozart, Paganini, Rossini, Weber; *ad mus.*: Carlo Rustichelli; *mo.*: Gabriele Varriale; *int.*: Claude Laydu (Schubert), Lucia Bosé (Teresa Grob), Marina Vlady (Carolina Esterhazy), Paolo Stoppa (Calafatti), Jone Salinas, Riccardo Fellini, Silvio Bagolini, Edoardo Toniolo, e i cantanti Gino Bechi (il tenore Vogl), Rossana Carteri, Nicola Rossi; *pr.*: Cines-Enic-Imperial Film (Roma) / Isar Film (Paris); edito nel 1955; *distr.*: ENIC; 117'.

SOGGETTO — *Un povero compositore, Franz Schubert, mentre si reca a Vienna, incontra una compagnia di commedianti napoletani. Nella cattedrale sente cantare Teresa, che ha una magnifica voce: tra i due nasce un'affettuosa simpatia, benchè l'aspetto fisico della fanciulla, che ha il viso butterato dal vaiolo, sia poco attraente. Cacciato dalla padrona di casa per la sua povertà, Schubert trova rifugio in una soffitta. Una sera si presenta al celebre Fogl, che canta al teatro dell'Opera, ma questi lo caccia via. Addolorato, Schubert si reca al teatrino degli amici italiani, dove incontra una soave fanciulla, Carolina, ch'egli crede di modesta condizione. Egli se ne innamora: insieme a lei visita il Prater e si reca alla casa di Beethoven. Schubert le dà appuntamento per il giorno seguente, ma Carolina non viene. Egli non può dimenticarla, neppure quando è in compagnia di Teresa. Intanto Fogl, che ha imparato a conoscere i suoi "lieder", lo invita a seguirlo in una tournée: Teresa lo convince ad accettare. Quando un principe lo invita a dar lezioni alle sue figliole, egli ritrova Carolina. Essi passano insieme lunghe ore sulle rive del Danubio; ma alla fine la diversità della condizione sociale, che forma una barriera tra lui e la fanciulla, induce Schubert ad andarsene. Carolina confessa al padre di essere innamorata di Franz, ma viene rimproverata e fugge di casa. Ella lo ritrova mentre sta componendo una sinfonia in si minore, che rimarrà incompiuta. Essi decidono di fuggire insieme dopo un concerto, ma Schubert, deluso e scoraggiato per l'atteggiamento del pubblico, che rivolge tutta la sua attenzione a Paganini, rivela al padre di Carolina il loro progetto e il luogo dell'appuntamento. Nel suo abbattimento Schubert si lascia andare e abbandona il lavoro; solo Teresa può convincerlo a lavorare. Egli compone per lei l'"Ave Maria" e ottiene un posto d'organista nella cattedrale. Ma ormai la sua salute è rovinata ed egli viene accolto nel carrozzone dei comici, dove morirà, trovandosi accanto Carolina, che Teresa ha avvertito. (ccc)*

1954 RIGOLETTO E LA SUA TRAGEDIA

r.: Flavio Calzavara; *sc.*: Paola Ojetti, Francesco Granata Vigo, G. Santangelo, F. Calzavara; *f.*: (ferraniacolor) Adalberto Albertini; *scg.*: Franco Polli; *mo.*: Otello Colangeli; *m.*: Giuseppe Verdi; *int.*: Aldo Silvani (Rigoletto), Janet Vidor (Gilda), Gérard Landry (il Duca di Mantova), Franca Tamantini, Nietta Zocchi, Cesare Polacco, Vittorio Vaser, Mario Terribile; *pr.*: Francesco Granata Vigo per la Diva Film; *d. pr.*: Jacopo Comin; edito nel 1956; 91'.

Un adattamento cinematografico dell'opera di Giuseppe Verdi in cui si conservano le più note arie eseguite da Tito Gobbi, Mario Del Monaco e Giuseppina Arnardi.

1955 FIGARO, BARBIERE DI SIVIGLIA

r.: Camillo Mastrocinque; *sc.*: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi; *f.*: (ferraniacolor) Alvaro Marcori; orchestra dell'Opera di Roma diretta da Franco Ferrara; *int.*: Tito Gobbi, Irene Genna, Giulio Neri, Armando Francioli, Cesco Baseggio, Luciana Vedovelli; voci: Tito Gobbi, Giulietta Simionato, Giulio Neri, Nicola Monti, Vito De Taranto; *pr.*: Ottavio Poggi; 97'.

Adattamento cinematografico dell'opera di Rossini, con brani dialogati.

SOGGETTO — *Il Conte di Almaviva, innamorato di Rosina, segue la giovane a Siviglia, presentandosi a lei nelle vesti di Lindoro. Rosina è custodita gelosamente in casa dal suo vecchio tutore, Bartolo, che vorrebbe sposarla e non le dà tregua con le sue insistenze. Con l'aiuto del barbiere Figaro, già domestico del conte, Almaviva riesce a penetrare travestito nella casa di Bartolo, scambiando con Rosina furtivi sguardi, sospiri e biglietti. Il conte decide di rapire Rosina di notte e informa l'amata del suo disegno; ma Bartolo dà ad intendere a Rosina che Lindoro è un emissario del conte d'Almaviva e che le fa lo spasimante per sedurla e gettarla poi tra le braccia del conte. Rosina, indignata, decide di sposare Bartolo quella notte stessa; ma Almaviva le chiarisce l'equivoco in cui è caduta. Ottenuto col denaro l'appoggio di Don Basilio, consigliere di Bartolo, Almaviva sposa Rosina. (ccc)*

1956 TOSCA

r.: Carmine Gallone; *f.*: (cinemascope, eastmancolor) Giuseppe Rotunno; *scg.*: Guido Fiorini; *co.*: Maria De Matteis; *mo.*: Nicolò Lazzari; *cons. mus.*: Renzo Rossellini; orchestra del Teatro dell'Opera di Roma diretta da Oliviero De Fabritiis; *int.*: Franca Duval (Floria Tosca / voce: Maria Caniglia), Franco Corelli (Mario Cavaradossi), Afro Poli (Scarpia / voce: Gian Giacomo Guelti), Vito De Taranto (il sacrestano), Antonio Sacchetti (Angelotti), Aldo Corelli (Sciarrone), Ferdinando Alfieri; *pr.*: Gallone s.r.l.; *org. gen.*: Guido Luzzatto; *d. pr.*: Giulio Fiaschi; 112'.

Versione cinematografica dell'opera di Giacomo Puccini, libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa.

INDICE

| | |
|--|---------------|
| Premessa di Sergio Toffetti e Stefano Della Casa | <i>pag.</i> 3 |
| Recitar cantando di Massimo De Angelis | » 10 |
| Antologia | » 13 |
| Alt alle Cine Opere di Achille Valdata | » 15 |
| Film italiani di moda nel mondo di Achille Valdata | » 17 |
| L'Opera in technicolor di Beniamino Dal Fabbro | » 18 |
| Una "Celeste Aida" tutta a colori | » 20 |
| Per una teoria del filmelodramma | » 23 |
| Una forma d'arte di filmelodramma | » 26 |
| Hanno ammazzato Cavalleria Rusticana | » 28 |
| Tramonto dei ricordi di Luigi Pestalozza | » 31 |
| Appendice filmografica | » 34 |

