Spettacoli Cultura

Copertina del libretto della «Traviata»

Zeffirelli con «La Traviata», Rosi con «Carmen», e adesso si aggiungono Bertolucci e i Taviani; la febbre del melodramma sta invadendo i nostri schermi. Ma in molti obiettano: chi ci parde è la musica

Il cinema si mette all'Opera

ROMA — La febbre del melodramma sta contagiando i registi italiani. Zeffirelli ha aperto la strada con la sua *Traviata*. Rosi lo tallona con *Carmen*. Bertolucci e i Taviani, sia pure in sordina, coltivano gli stessi progetti. Interesse per la musica, per le romantiche passioni travolgenti? Volontà di diffonderne la conoscenza? Forse queste cose insieme. Ma forse anche qualcosa di più. Per esempio la crisi di idee. Crisi che porta molti registi ad esplorare le radici di quest'ispirazione melodrammatica che ha sempre percorso, più indirettamente, il nostro cinema e la nostra cultura. La risposta più semplice viene da Giuseppe Raimondi, il Don Giovanni del film di Losey: «Il cinema è oggi, per il suo linguaggio popolare, accessibile a tutti; è l'equivalente cioè di quello che è stata l'opera nell'800». Dunque il «matrimonio» tra queste due forme d'arte tutte diverse, l'una centrata sull'immagine, l'altra sulla musica, si celebra nella funzione sociale che esse svolgono, nella loro capacità di parlare al pubblico.

E il pubblico da parte sua sembra non aspettare altro. «In un momento di crisi come questo — spiega Franco Brusati — viene naturale descrivere delle passioni che, proprio nell'opera, hanno toccato il diapason. La stessa tendenza c'è nel teatro. I più grossi successi, ultimamente, li hanno ottenuti i sentimenti gridati; è il momento d'oro di Lavia con il suo *Homburg* o i *Masnadieri*. Ma forse — aggiunge — si grida più forte quando quello che si dice non è più sentito». Una ricerca del sentimento perduto, quindi.

«Non mi interessano né l'opera, né le trame, né i gialli, né i grossi sentimenti svelati e smascherati — incalza Tonino Guerra —. Però, quando li vedo, li trovo riposanti. Ma non sono certo queste le massime emozioni che mi posso procurare. A me piace tutto ciò che è misterioso, lasciato in ombra, non chiaro. Con l'opera questo non è possibile, non c'è niente da scoprire, è tutto già detto».

Più che già detto, è già cantato. E cioè qualcosa di diverso del taglio di un'inquadratura. Ed è proprio questa sua compiutezza di partenza a porre i maggiori problemi al regista. «Credo che in Italia non ci sia autore cinematografico che non abbia pensato di trascrivere un'opera per lo schermo — commenta Vittorio Taviani —. Ma attenzione: non si creda che la funzione di questi film sia solo quella di dare una patina di verità a un "libretto", di rendere plausibili delle persone che, invece di parlare, cantano. Al contrario, questa convenzione deve essere denunciata. Un po' come ha fatto Bergman nel *Flauto magico*, ma solo all'inizio del suo film, quando giocava con le facce degli spettatori durante la sinfonia, calcando la mano sullo straniamento. Comunque è un discorso appena agli inizi. Anche mio fratello ed io vogliamo realizzare questo vecchio sogno. Pensavamo a *Butterfly*: l'ultimo atto cantato dalla Callas è un capolavoro di cinematografia. Credo però che ci rivolgeremo più a Meliès, cioè al re della finzione che a Lumière, principe del naturalismo. Ma certamente non faremo Verdi».

In tutto questo brulicare di progetti che cosa ci guadagna la musica, un'arte così poco praticata nel nostro paese? «Sostanzialmente nulla — controbatte polemico Fedele D'Amico — anzi, ci perde. L'immagine si impone con maggior forza ai nostri sensi. Essa, alla fine, prevarrà sulla musica, impedendo allo spettatore l'esperienza intensa che si vive a teatro o semplicemente ascoltando la musica. E senza esperienze intense, non c'è vera conoscenza. Viviamo nella società delle immagini. Non vedo che utilità ci sia a travolgere in questo vortice anche l'esperienza musicale».

Insomma i due mondi potranno incontrarsi o la subalternità della musica sarà inevitabile? Enzo Siciliano è più possibilista: «Tutto dipende dalla bravura del regista. È evidente che quello che vedremo al cinema non sarà l'opera classica che si esegue a teatro. Sarà un'altra cosa; l'opera resterà se stessa, diventando nello stesso tempo un film d'autore, come è stato per il *Don Giovanni* di Losey. Del resto c'è una grande richiesta di musica, i giovani si accalcano ai conservatori, che peraltro non hanno posti, ma finora chi risponde è soltanto il mercato, non lo Stato. Il cinema non fa che raccogliere frutti seminati altrove».

Ma dove sono nati questi frutti musicali che ora riportano in auge le Violette, le Mimì, le Carmen, anche per quelle nuove generazioni che, secondo Adorno, non avrebbero più dovuto mettere piede in un teatro lirico? «Proprio nei nostri teatri e nei concerti — dice Gianluigi Gelmetti, direttore d'orchestra —. Sono anni che il melodramma, questa forma d'arte autenticamente popolare nel secolo scorso, attira sempre più ragazzi e ragazze. È ovvio che un uomo di cultura si senta attratto dalla possibilità di diffondere ancora di più queste conoscenze. Certo bisogna stare molto attenti a usare i mass-media. Voglio dire che il melodramma non deve diventare un pretesto puramente commerciale. Personalmente, siccome sono convinto che la musica sia una forma di comunicazione, preferisco sentire un cattivo pianista dal vivo che uno grande per disco. Ciò non toglie che un regista intelligente possa fare una buona riduzione cinematografica». Ma Massimo Mila taglia la testa al toro: «Non è così anche a teatro? Anche lì non dipende tutto dalle bravure del direttore d'orchestra?».

Maria Serena Palieri

Matilde Passa

Zeffirelli: «Sfido Rosi a battere la mia Traviata»

ROMA — È costata sette miliardi, ha già cinque «nomination» per l'Oscar, coprodotta dalla RAI e girata fra gli studi di Cinecittà e Parigi sfoggia scene, costumi, coreografie che si dicono da sogno. Per finire, verrà lanciata in anteprima, il 14 febbraio, con un gran galà all'Opera di Roma. Se Il flauto magico di Bergman era l'effettuoso omaggio di un regista al mondo dell'opera, il Don Giovanni di Losey la rivisitazione intellettuale del capolavoro mozartiano, la Traviata di Zeffirelli si annuncia come un grande kolossal del melodramma. Placido Domingo e Teresa Stratas, gli interpreti.

Perché, Zeffirelli, ha scelto proprio una storia d'effetto così sicuro come quella di Violetta per questo esordio come regista cinematografico di opere liriche?

Ho, alle spalle, quattro Traviate per il teatro. Una carta in più rispetto a Losey, che di musica secondo me non ne sa proprio niente. Apro questa strada con un'opera che rappresenta la quintessenza stessa del melodramma. Ma è solo l'inizio. Sono abituato a sfruttare i filoni che scopro: ho già pronte una Carmen e un Trovatore.

Ma anche Rosi sta preparando «Carmen».

Vorrà dire che ci misureremo sul campo, cioè sul livello degli incassi.

Torniamo alla sua «Traviata». Si è ispirato anche alla Margherita di Dumas?

Forse ha tenuto più presente il suo romanzo che l'opera di Verdi. Nella Signora delle camelie la vicenda della Traviata si sviluppa come una specie di doloroso flash-back del suo amante. La protagonista, infatti, è già morta quando il romanzo inizia. È un'idea che ha influenzato anche Verdi: basta pensare a quel suo preludio, così dolente, che poi esplode nel brindisi di Violetta con i suoi amici. Ho sempre sentito questo preludio come una specie di avvertimento che Verdi dà al suo spettatore: «attento, quello che ti racconto è una storia tragica». Nel film ho conservato quest'ispirazione: lo schermo si accenderà su Violetta morente, che ripercorre, come in delirio, tutta la sua vicenda.

Ma questo non significherà rendere troppo esplicito qualcosa che Verdi preferiva lasciare in ombra?

Tutte le letture sono legittime. L'esperimento l'avevo già fatto con la Callas. La musica di Verdi è, anzitutto, un'altalena di sentimenti: languori struggenti ed euforie vitali, ma la morte è il motivo ricorrente. Con Traviata Verdi ha inventato la musica della tubercolosi, una musica che fisicamente ti comunica proprio le sensazioni del male.

Il suo film dura un'ora e tre quarti. Molto meno del tempo reale voluto da Verdi. Come è intervenuto sulla partitura?

Ho chiesto a James Levine di accelerare il ritmo, di dirigere l'orchestra con un taglio alla Toscanini. In un film come questo i rapporti fra regista e direttore si capovolgono. È lui che ha dovuto adattarsi alle mie esigenze. Il «sempre libera» di Violetta del resto non è vera gioia, è angoscia, è autentico delirio che l'accelerazione della musica rende in modo esemplare. Ma ho effettuato anche alcuni tagli, questi rispondenti alla funzione spettacolare. Arie e duetti, nel film, appaiono una volta sola, alcuni vengono invece raddoppiati, come il concertato finale del terzo atto, che diventa il «clou» del film. Anche il ballo, che viene eseguito da Vassiliev e dalla Maximova, è diventato un momento centrale.

Franco Zeffirelli con gli attori della sua «Traviata»

Ha puntato più sulle voci di Domingo e della Stratas o sulla loro presenza scenica?

Essendo un film, su tutte e due le cose.

Ha chiesto alla Stratas di disegnare una Violetta vittima della società o una donna consapevole?

Violetta non è una femminista ante-litteram, è però una persona libera ed emancipata, che a quei tempi faceva scandalo nella Parigi-bene.

La scenografia ha assorbito la maggior parte del budget di questo film. Ne è valsa la pena?

Il Marco Polo è costato molto di più. Io ho dovuto creare l'ambiente che nella Parigi di quell'epoca circondava le grandi puttane: oro a profusione, arredi sovraccarichi e anche un po' pacchiani. Gli esterni si svolgono invece nella campagna francese, smagliante di colori come i quadri dei grandi romantici, perché Traviata è anche il breve sogno di un'estate felice.

Traviata sarà un grande spettacolo: la musica farà solo da colonna sonora?

No, l'esatto contrario. Il mio desiderio è quello di coinvolgere in un mondo che amo, quello della lirica, tutti coloro che in un teatro non hanno mai messo piede.

Come cambia dunque la mentalità di un regista cinematografico che decide di portare sullo schermo il melodramma?

La cinepresa deve essere usata come una «bacchetta». Bisogna staccare al momento giusto, in corrispondenza delle battute musicali; stare attenti a non accentuare la fastidiosa «fisiologia» del canto. Altrimenti ottieni una specie di «effetto-Gigli», qualcosa di rudimentale come i film che questo grande tenore realizzò per la Cines. Per evitarlo ho usato addirittura sette cinepresa. Regista? Di più. In un film come questo devi trasformarti in direttore d'orchestra.

Bertolucci: «Mi spiace per tutti, ma il primo è stato Sergio Leone»

ROMA — Anche Bernardo Bertolucci affronterà l'opera. 41 anni d'età, venti di carriera cinematografica alle spalle, il regista di *Strategia del ragno*, *Ultimo tango a Parigi*, *Novecento*, sarà protagonista di questa «nouvelle vague» ispirata all'ottocentesco melodramma. Le trattative per il film sono ancora in corso con la Gaumont: Bertolucci non ha deciso su quale opera, alla fine, farà cadere la sua scelta.

«Rossellini mi dà la possibilità di realizzare un vecchio sogno: affrontare l'opera attraverso il cinema, cioè col mezzo che mi è più congeniale. In realtà continuo a ricevere offerte dai teatri lirici per affrontare la regia. Ma finora ho rifiutato quelle dell'Opera, della Scala, di Giancarlo Menotti per Spoleto. L'ultimo invito che ho declinato è stato quello che mi è arrivato dal teatro di Francoforte. Il teatro mi fa paura, ho timore a presentarmi alla ribalta a mani nude, senza la cinepresa».

Che ne pensa dell'improvviso interesse che ha portato registi così diversi come Zeffirelli e Rosi, a chiedere ispirazione allo stesso mondo?

«Sicuramente ci arrivano per vie diverse. Zeffirelli è un'incarnazione vivente dell'opera, ci è nato. Rosi appartiene in pieno a quello che è stato il "nuovo cinema italiano". E questo cinema si è nutrito di melodramma. Ogni volta che ha voluto andare al di là del naturalismo psicologico, si è messo al riparo di questa tradizione...».

A chi sta pensando?

«È naturale pensare a Visconti. Ma a dire il vero mi viene in mente soprattutto Sergio Leone. Sì, proprio lui. Ammiro molto la sua voglia tenace di differenziarsi. I suoi modelli erano i western americani. Quelli che ha inventato lui, se ne distaccano non solo perché sono girati in Spagna, ma anche per un modo che Leone ha di essere italiano. Proprio in questo penso che una grossa parte l'abbia avuta la nostra tradizione del melodramma. Ecco: i suoi western non sono mai risolti sul piano della psicologia».

Bernardo Bertolucci, nato a Parma, si sente costretto a scegliere un'opera di Verdi per realizzare il suo film?

«No. L'essere nato a Parma significa che la mia tradizione culturale è tutta lì, nella terra di Verdi. Ma non vuol dire una scelta forzata. Piuttosto finora mi ha influenzato in altro modo. Ho sempre usato il melodramma in modo indiretto nei miei film, ricorrendo ad esso quando sentivo il bisogno di libertà, e volevo che i miei personaggi trasgredissero le leggi della ferrea coerenza psicologica. Il melodramma è la mia cifra ricorrente: c'era nella Luna e in Strategia del ragno. In Prima della rivoluzione i personaggi sul finale si riunivano al Teatro Regio, questo gran segno della cultura borghese. E in Novecento il nuovo secolo veniva annunciato da quel Rigoletto contadino, che, sullo schermo, gridava la morte di Verdi...».

Un lettore del «Daily Mail», il giornale che riportò in esclusiva le foto di Louise, la bimba nata con la fecondazione artificiale

I giornali discutono molto in questi giorni delle nascite in provetta: ma è possibile che in un lontano futuro si sviluppino embrioni addirittura fuori dal corpo materno? Alcuni ricercatori americani dicono di sì

Nasceranno bambini senza la madre?

Quasi tutti i giorni si legge sulla stampa di bambini nati in provetta. Gli equivoci che generano le descrizioni non accurate sono parecchi. In realtà il processo che avviene in provetta è solo meno della centesima parte di quanto occorre per formare un bambino. Tutto il resto avviene nel corpo materno, secondo natura. In questi giorni però il progresso tecnologico ha consentito su animali da esperimento di realizzare esclusivamente in provetta almeno metà di tutto i processo di crescita prima della nascita, facendo compiere un notevole passo in avanti a quella che è la reale possibilità della nascita di un bambino completamente al di fuori del corpo materno. Vediamo di che si tratta.

Tutti gli animali più evoluti come i pesci, gli anfibi, i rettili, gli uccelli e i mammiferi, nascono da un uovo.

Nei mammiferi, dunque anche nella specie umana, l'uovo si accresce e si sviluppa dentro il corpo materno da cui riceve nutrimento: non sarà rivestito né di albume e tuorlo per nutrirlo, né di guscio per proteggerlo ed è dunque al contrario di quello degli uccelli, piccolissimo. Tutte le uova per svilupparsi hanno bisogno di essere fecondate da una cellula maschile, lo spermio. Diciamo subito che la biologia moderna è lontanissima dal saper fabbricare in provetta una qualsiasi cellula e tanto meno una cellula con funzioni così altamente specializzate quale l'uovo o lo spermio. Tutto quello che si fa nel concepimento in provetta dei bambini, di cui si parla tanto, è di prelevare un uovo dal corpo materno e farlo fecondare da spermi in provetta. A questo punto però l'uovo di mammifero, quindi anche umano, per potersi sviluppare, proprio perché non provvisto di albume e tuorlo, ha bisogno di essere reinserito nel corpo materno, dal quale dovrà ricevere il nutrimento. Esso infatti, riportato nell'utero, si annida nella parete di questo e si avvolge di membrane, la più nota delle quali è la placenta, che consentono uno scambio di ossigeno e nutrimento tra il sangue dell'embrione che via via si forma e quello della madre.

Da questo si capisce come sia difficile fare sviluppare un embrione umano completamente fuori dal corpo materno. Numerosi tentativi in questo senso sono stati tuttavia già operati. Il successo maggiore lo hanno ottenuto in questi giorni i dottori Chen e Hsu negli Stati Uniti, sperimentando sui topi, anche questi, animali i cui embrioni sono provvisti di placenta, come quelli umani. Questi ricercatori sono riusciti a porre le uova fecondate di topo in un mezzo liquido, composto di nutrimenti tali che hanno consentito lo sviluppo dell'embrione oltre ogni traguardo finora raggiunto in provetta. L'embrione infatti si è circondato delle sue membrane, ha sviluppato il cuore e una circolazione sanguigna con la quale riceve ossigeno e nutrimento dalla provetta, ha sviluppato un primo abbozzo degli occhi, dei reni, del cervello, dei polmoni, del fegato, del pancreas e degli arti. Gli embrioni così ottenuti non hanno niente di diverso da quelli che si sviluppano normalmente secondo natura, anzi qualche volta possono essere un po' più grossi, probabilmente in dipendenza della quantità dello zucchero, il glucosio, aggiunto al mezzo di coltura. La sua composizione è molto semplice: acqua, alcuni sali, poche altre piccole molecole e poi il segreto della nuova miscela: un po' di siero di sangue di ratto, un po' più di ossigeno di quanto finora usato e una continua agitazione della provetta, che in realtà è non proprio una provetta, ma una capsulina di plastica.

L'embrione si è così sviluppato per dieci giorni. Poiché la gestazione totale nel topo è di venti giorni, ciò significa che si è riprodotto in provetta metà del periodo di gestazione, come se nell'uomo si fosse arrivati ad un embrione di quattro mesi e mezzo. Il fatto che questo successo sia stato ottenuto con cambiamenti così piccoli del sistema di incubazione lascia pensare che, dopo una sufficiente serie di tentativi, si arriverà prima o poi a fare sviluppare interamente in provetta un embrione fino ad un momento equivalente a quello della nascita, facendo così a meno del corpo materno anche nel mammifero.

La domanda è subito: anche nell'uomo? Certo anche l'uomo è un mammifero, e dunque la risposta è probabilmente sì. Bisogna però precisare che i risultati ottenuti sul topo non sono direttamente estrapolabili all'uomo, per una grande serie di differenze di natura ormonale ed anche anatomica che esistono tra la gestazione delle due specie; inoltre una sperimentazione di questo tipo sull'embrione umano ha implicazioni morali certo non trascurabili.

Abbiamo l'obbligo di chiederci: ammettiamo che avessimo oggi la possibilità non solo di concepire, ma di far sviluppare completamente un bambino in provetta, cioè senza bisogno del corpo materno, fino a un momento equivalente a quello della nascita: sarebbe questo un bene o un male? La risposta è complessa: poniamo infatti il caso di una donna che desiderasse un figlio ed avesse però ad esempio, una malformazione dell'utero, che non le consentisse di portare a termine la gravidanza. In questo caso si potrebbe prelevare un suo uovo, fecondarlo con il seme del marito all'esterno del corpo, come già oggi si fa, e consentirne lo sviluppo totale in provetta. Ciò darebbe alla coppia un figlio in tutto uguale ad uno naturale e l'operazione potrebbe dunque ancora considerarsi un atto medico lecito. Ciò, ammesso che si potesse confermare e che lo sviluppo al di fuori del corpo materno non porti anomalie fisiche o psichiche al bambino. E mentre per quelle fisiche la prova non dovrebbe presentare difficoltà insormontabili, più complesso appare il caso dell'integrità psichica, se sono vere alcune teorie sull'influenza esercitata dalla madre nel corso della gestazione sulla psiche del nascituro.

L'aprirsi della possibilità dello sviluppo in provetta d'altro canto potrebbe aprire anche la strada a tentazioni di eliminare il «fastidio» della gravidanza, senza alcun motivo di natura patologica. Le implicazioni di questo sono ben più complesse e richiedono più che la semplice competenza del biologo per essere adeguatamente discusse e valutate. Un'ultima considerazione però va fatta dal biologo. Questi esperimenti sugli animali hanno un grande valore in sé, a prescindere delle possibili applicazioni (lecite o illecite) all'uomo; essi costituiscono un contributo prezioso alla conoscenza dei meccanismi necessari per la formazione di un embrione normale, base indispensabile per lo studio di tante malattie congenite che affliggono l'umanità.

Giovanni Giudice

ER

Carlo Bernardini
Che cos'è una legge fisica
L'osservazione della realtà e la costruzione di teorie. Senso comune, ragionamento astratto e fenomeni.

Mario Miegge
Martin Lutero
La vita, le idee, le battaglie religiose e politiche. La Riforma protestante e la nascita delle società moderne.

Formato tascabile, lire 5 000

Libri di base
Editori Riuniti