



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

LA SFIDA DELLA PANDEMIA E NUOVI MODI DI RIPENSARE L'OPERA

Il barbiere di Siviglia, La traviata e La bohème dirette da Mario Martone

Relatore: Prof.ssa Candida Billie Mantica

Tesi di laurea di: Alice Sacco

Correlatore: Prof.re Marco Cosci

Matricola n°: 522629

Anno accademico 2024/2025

Indice

1. Introduzione.....	4
1.1 L'opera lirica ai tempi del Covid-19: nuove modalità di fruizione e il lavoro di Mario Martone.....	4
1.2 Tra opera registrata dal vivo e film-opera	8
1.3 Mario Martone: sintesi innovativa di teatro e cinema	14
2. Il teatro svuotato: <i>Il barbiere di Siviglia</i>	16
2.1 Il teatro senza confini: il linguaggio audiovisivo ridefinisce lo spazio performativo	17
2.2 La Cavatina di Figaro (N. 2): fuori dal teatro, dentro l'obiettivo	27
2.3 Recitativo dopo la Cavatina di Figaro: l'apparizione di Rosina dal palchetto reale	31
2.4 Il Duetto Figaro-Conte (N. 4) e il Duetto Figaro-Rosina (N. 7): ingegno, astuzia e travestimenti	33
2.5 La Cavatina di Rosina (N. 5): le corde del destino e la determinazione come reazione..	41
2.6 Finale I (N. 9): una «fucina» di sorprese e colpi di scena	45
2.7 L'aria di Rosina (N. 11): il Conte «maestro» di travestimenti e direzione orchestrale ..	52
2.8 Quintetto (N. 13): quando il contagio cambia volto – la scarlattina diventa Covid-19..	56
2.9 Il Temporale (N. 15) e i protagonisti 'invisibili' del teatro: maestri collaboratori, macchinisti, rumoristi e assistenti.....	61
2.10 Il Terzetto (N. 16): Bartolo burattinaio nell'ombra	65
2.11 Finaletto II (N. 18): le corde del destino vengono spezzate	68
3. Il teatro diventa un set cinematografico: <i>La traviata</i>	72
3.1 Preludio (N. 1): il ritratto della protagonista	74
3.2 Introduzione (N. 2): ampliamento dello spazio performativo	79
3.3 Scena ad Aria di Alfredo (N. 4): sospensione dalla realtà.....	89
3.4 Scena e Duetto Violetta-Germont (N. 5): la creazione di un sogno idilliaco	94
3.5 Finale II (N. 7): la catastrofe. L'umiliazione pubblica di Violetta	99

3.6 Scena di Violetta (N. 8) e il Bacchanale (N. 9): la sofferenza individuale e le reminiscenze del passato.....	109
3.7 Duetto di Violetta e Alfredo (N. 10): il futuro negato agli amanti.....	116
3.8 Finale ultimo (N. 11): la solitudine nella morte	122
4. L'opera lirica esce dal teatro: <i>La Bohème</i>.....	130
4.1 Nuovo contesto performativo: il Laboratorio di scenografia dell'Opera di Roma.....	132
4.2 Dalla soffitta al Café Momus: impiego di <i>location</i> esterne e del montaggio parallelo..	139
4.3 Disvelamento del processo filmico: richiamo alla corrente cinematografica della <i>Nouvelle vague</i>	145
Conclusioni.....	151
Appendice – Schede tecniche.....	154
Ringraziamenti	160
Bibliografia	161
Sitografia	166

1. Introduzione

1.1 L'opera lirica ai tempi del Covid-19: nuove modalità di fruizione e il lavoro di Mario Martone

A partire dai primi mesi del 2020 l'Italia, come il resto del mondo, è stata colpita da una grave contaminazione da Covid-19 che non solo ha profondamente mutato la quotidianità dei suoi cittadini, ma ha anche determinato l'inizio di una profonda crisi del settore artistico e culturale. La pandemia da Covid-19 ha comportato l'immediata sospensione di tutte le attività allora in corso e successivamente, a causa del prolungamento del contagio, la cancellazione di concerti, intere stagioni e festival. I teatri, in particolare, sono stati tra le prime strutture a chiudere, nonché le ultime a riaprire. Questo fermo, rispetto a quelli che hanno riguardato altri settori produttivi, è durato più a lungo, in considerazione della prossimità e del contatto fisico, tra spettatori, interpreti e musicisti, che comportano le attività teatrali.

La pandemia ha costretto l'intero settore a reinventarsi, accelerando un processo di digitalizzazione che era già in atto. Ben prima dell'emergenza sanitaria, infatti, diversi teatri avevano iniziato a impiegare *social media* e piattaforme digitali per connettersi con il pubblico e rendere fruibili i propri spettacoli e contenuti performativi, raggiungendo anche un'*audience* internazionale. La crisi pandemica ha agito come un catalizzatore, intensificando e rendendo imprescindibile questa trasformazione, portando a un crescente ricorso alle tecnologie e ai media digitali.¹ Durante il periodo pandemico sono state messe in campo diverse iniziative *online* finalizzate a mantenere vivo il rapporto con il pubblico e a garantire una forma di continuità di trasmissione culturale, nonostante la chiusura dei teatri.

In particolare, numerose fondazioni lirico-sinfoniche italiane (tra cui il Teatro Massimo Vittorio Emanuele di Palermo, il Teatro alla Scala di Milano e il Teatro dell'Opera di Roma) si sono subito attivate mettendo a disposizione in *streaming* registrazioni audiovisive di concerti, opere, balletti, e consentendo così al pubblico di scegliere autonomamente all'interno di un ampio cartellone virtuale di spettacoli. Sono stati inoltre introdotti alcuni appuntamenti fissi per recuperare il concetto di partecipazione collettiva a un evento. In questa direzione si è mosso, ad esempio, il Teatro Regio di Torino, che ha istituito degli appuntamenti quotidiani

¹ Per un approfondimento, si veda MAURIZIO AGAMENNONE, DANIELE PALMA, GIULIA SARNO (a cura di), *Sound of the Pandemic. Accounts, Experiences, Perspectives in Times of COVID-19*, Focal Press, London, 2022.

trasmettendo in *streaming* produzioni delle stagioni passate nonché riprese inedite legate alla stagione allora in corso e, in particolare, alle prove generali. In questa prima fase dell'emergenza sanitaria si è dunque assistito a un trasferimento delle *performance* da uno spazio fisico, quello delle strutture teatrali, a uno spazio smaterializzato, quello dei media digitali.²

Dopo mesi di chiusura, con il DPCM del 17 maggio 2020, è stata annunciata la riapertura dei teatri a partire dal 15 giugno dello stesso anno. Le fondazioni lirico-sinfoniche, oltre a continuare a trasmettere opere in *streaming*, hanno iniziato a dedicarsi anche alla produzione in teatro di nuovi allestimenti operistici, dovendo però rispettare stringenti limitazioni che riguardavano sia gli spazi dedicati al pubblico sia il palcoscenico. La pandemia ha così indirettamente determinato un mutamento della forma tradizionale di rappresentazione dello spettacolo operistico, costringendo registi e addetti ai lavori a ripensare all'opera percorrendo vie alternative. In particolare, il Teatro dell'Opera di Roma ha voluto dare un segnale di ripartenza dopo i difficili mesi di *lockdown* proponendo nuove produzioni 'anti-Covid', ovvero pensate e realizzate nel rispetto delle misure sanitarie. Questo nuovo approccio ha garantito sia agli interpreti sia al pubblico la possibilità di lavorare e assistere agli spettacoli in totale sicurezza, riducendo al minimo il rischio di contagio da Covid-19.³ Le prime opere anti-Covid sono state il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi diretto da Damiano Michieletto al Circo Massimo nel giugno 2020 e la *Zaide* di W.A. Mozart diretto da Graham Vick al Teatro dell'Opera nell'ottobre dello stesso anno.⁴ Entrambi gli spettacoli erano destinati a un pubblico in presenza ma, per permettere una fruizione più ampia, sono stati anche trasmessi sui canali televisivi della Rai (il primo in diretta, il secondo in differita).

² LAURA PERNICE, *Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», n. 3, gennaio-giugno 2021, pp. 83-86. Disponibile online:

https://www.researchgate.net/publication/358492107_Streammare_l'opera_lirica_Gli_esperimenti_di_digital_liveness_del_teatro_musicale_contemporaneo (18/11/2024)

³ Il DPCM del 17 maggio 2020 ha regolato la riapertura dei teatri a partire dal 15 giugno 2020, imponendo rigide misure di sicurezza per il contenimento del COVID-19. Era previsto il distanziamento interpersonale di almeno un metro per il pubblico e il personale, oltre all'obbligo di utilizzo dei dispositivi di sicurezza (mascherina). Tuttavia, erano previste deroghe per gli artisti in scena: i cantanti, ad esempio, potevano esibirsi senza mascherina, purché rispettassero una distanza adeguata per ridurre il rischio di contagio.

⁴ Si veda *Un nuovo allestimento de "Il barbiere di Siviglia" apre la stagione 2020/2021 dell'Opera di Roma: dirige Daniele Gatti, alla regia Mario Martone*, articolo di OperaClick.

Disponibile online:

<https://www.operaclick.com/news/un-nuovo-allestimento-de-il-barbiere-di-siviglia-apre-la-stagione-202021-dellopera-di-roma-dirige> (18/11/2024)

La terza produzione romana in chiave anti-Covid è stata quella del *Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, diretto da Mario Martone al Teatro dell'Opera, che ha ulteriormente messo in discussione il concetto tradizionale di opera e la sua rappresentazione. A differenza di quelle precedentemente menzionate, questa produzione non è stata pensata per un pubblico presente in sala, ma per essere fruita attraverso la mediazione dello schermo. Come osserva Laura Pernice «[...] lo spettacolo di Martone non è un'opera live videotrasmissa, poiché non tenta di replicare in forma mediatizzata l'esperienza dal vivo, anzi non presenta alcuna traccia di liveness teatrale, è tutto un accurato lavoro di riprese e montaggio»⁵ diffuso solo in post-produzione. L'opera è stata trasmessa in prima visione il 5 dicembre 2020 sul canale televisivo di Rai3, in replica su Rai5 il 31 dicembre dello stesso anno, per poi essere successivamente inserita nel catalogo *online* della Rai.

Particolarmente rilevante, in questo contesto, è la nozione di *liveness* richiamata da Pernice, che si fonda sulla rielaborazione teorica proposta da Philip Auslander. Per lungo tempo, la nozione di *liveness* è stata associata a un'esperienza fondata sulla «physical co-presence of performers and audience; temporal simultaneity of production and reception; experience in the moment»⁶ – che Auslander definisce «classical liveness» – e considerata una caratteristica distintiva del *medium* teatrale. Tuttavia lo studioso osserva come il concetto si sia evoluto nel corso del tempo, affermando che «with the advent of broadcast technologies – first radio, the television – we began to speak of “live broadcast”. [...] performers and audience are temporally co-present in that the audience witnesses the performance as it happens, but they are not phrase co-present».⁷ Queste riflessioni hanno portato ad ampliare il dibattito teorico, spingendo diversi studiosi a mettere in discussione l'idea di una *liveness* univoca. Come sottolinea Vincenzo del Gaudio «[...] non esiste una forma unica di liveness quanto diversi gradienti di liveness che spesso sono interconnessi tra loro e si rimediano a vicenda».⁸

⁵ LAURA PERNICE, *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia. Le operazioni-opere di Mario Martone*, «Arabeschi» n. 19, gennaio-giugno 2022, p. 214. Disponibile online: <http://www.arabeschi.it/reinventare-lo-spazio-performativo-in-tempo-di-pandemia-le-operazioni-opere-mario-martone/> (20/11/2024)

⁶ PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a mediatized Culture*, Routledge, London and New York, 1999, p. 61.

⁷ Ivi, p. 60.

⁸ VINCENZO DEL GAUDIO, *Archeologie della presenza: Digital liveness, vanish liveness e la mediatizzazione della presenza*, «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia» n. 3, dicembre 2021, p. 35. Disponibile online: <https://riviste.unimi.it/index.php/connessioniremote/article/view/16836> (18/07/2025)

Per un approfondimento in merito ai diversi gradienti di *liveness* si veda LAURA GEMINI, STEFANO BRILLI, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, FrancoAngeli, Milano, 2023. Per approfondire le riflessioni della *liveness* in tempo di pandemia si consulti, GEMINI, BRILLI, GIULIANI, *Liveness e pandemia. Percorsi di ricerca sulla mediatizzazione del teatro a teatri chiusi*, in

Riprendendo l'affermazione di Pernice, lo spettacolo di Martone non può essere definito come un esempio di *liveness* teatrale, o, per usare la terminologia di Auslander, 'classical *liveness*', in quanto non prevede alcuna co-presenza fisica tra interpreti e spettatori. Inoltre, non si può nemmeno parlare *live broadcast*, ovvero di co-presenza temporale di interpreti e spettatori, anche se non sono co-presenti fisicamente. Lo spettacolo di Martone, come si approfondirà più avanti, si basa su un lavoro di riprese effettuate in un arco di più giorni o settimane e successivamente montate in fase di post-produzione, escludendo così qualsiasi tentativo di replicare in forma mediatizzata l'esperienza dal vivo.

Il genio artistico e creativo di Mario Martone non si è limitato a quest'unica produzione, ma ha continuato a sperimentare con il medesimo *modus operandi*, durante il periodo della pandemia, realizzando gli allestimenti di altre due opere: *La traviata* di Giuseppe Verdi e *La bohème* di Giacomo Puccini, trasmesse rispettivamente il 9 aprile 2021 e l'8 aprile 2022 su Rai 3 e successivamente inserite nel catalogo *online* della Rai.

Prendendo in esame la sua carriera registica, appare evidente come Martone sia un autore caratterizzato da un costante spirito di ricerca e di innovazione e, soprattutto, da un rifiuto di un codice formale definito. Mario Martone è un regista che, nel corso della sua carriera, ha esplorato diversi ambiti – teatro di parola, cinema e opera lirica – cercando in ogni suo lavoro di valorizzare l'incontro intersemiotico tra codici e linguaggi differenti. Sin dagli inizi, all'età di diciassette anni, Martone ha iniziato ad esplorare il linguaggio teatrale e, con il gruppo teatrale Falso Movimento, è riuscito a far interagire gli elementi del teatro, del cinema, della musica e delle arti visive nei suoi spettacoli, tra cui *Tango Glaciale* (1982) e *Il desiderio preso per la coda* (1987). Con la fondazione della compagnia Teatri Uniti, nel 1987, ha iniziato ad approfondire anche il linguaggio cinematografico, senza però abbandonare l'attività teatrale. Con i Teatri Uniti ha realizzato i suoi primi film da indipendente – tra cui *Morte di un matematico napoletano* (1992), *L'amore molesto* (1995) e *Teatro di guerra* (1998) –, che hanno segnato l'inizio di una lunga serie di successi cinematografici. Negli stessi anni, Martone si è dedicato anche all'opera lirica, debuttando nel 1989 con la regia di *Charlotte Corday* di Lorenzo Ferrero. A partire dal 1999 realizza numerose regie di successo, sia in Italia che all'estero,

mettendo in scena – tra le altre – *Così fan tutte* di W.A. Mozart, (2000), *Don Giovanni* di W.A. Mozart (2002) e *Matilde di Shabran* di Gioachino Rossini (2004).⁹

I tre allestimenti proposti da Martone durante il periodo pandemico non sono concepiti come semplici registrazioni di spettacoli dal vivo né come registrazioni appartenenti al genere del film-opera. Come scrive Laura Pernice «tutt'altro conto invece sono quei lavori, esattamente come gli spettacoli realizzati da Martone, in cui le produzioni trasmesse via televisione o Internet non sono la documentazione video di una messinscena ma opere audiovisive vere e proprie, con altri principi, strutture, economie».¹⁰ Va però rilevato come anche una documentazione video di una messinscena possa talvolta seguire logiche creative e non soltanto riproduttive. Emanuele Senici, ad esempio, richiama l'attenzione sull'impiego delle tecniche come il *chroma key* e lo *split screen* impiegate da Philippe Béziat per riprendere *La pietra del paragone* di Rossini, che mostrano chiaramente come, in questi casi, «lo spettacolo dal vivo è costruito a partire dal video».¹¹ Senici evidenzia inoltre che «è importante riconoscere che [...] il video d'opera “dal vivo” costituisce il mezzo più recente tra quelli che hanno portato l'opera stessa fuori dal contesto teatrale [...] e fuori dalle convenzioni proprie di questo spazio».¹²

1.2 Tra opera registrata dal vivo e film-opera

Prima di procedere all'analisi dei tre allestimenti, è opportuno chiarire la distinzione tra registrazioni dal vivo e film-opera, una differenza ampiamente discussa nei più recenti studi musicologici e cruciale per comprendere il *modus operandi* di Mario Martone.

Per inquadrare questa distinzione è utile partire dal film-opera e dal rapporto che il cinema ha instaurato con l'opera lirica a partire dagli anni Trenta del Novecento. Come evidenzia Renata Scognamiglio, con l'avvento del sonoro, il cinema ha iniziato a relazionarsi con l'opera lirica e si è assistito all'emergere dei cosiddetti film operistici, un filone che si è progressivamente articolato in una molteplicità di risultati. Con il termine 'film operistici'

⁹ Biografia di Mario Martone, Museo teatrale alla Scala. Disponibile online: <https://www.connessiallopera.it/editoriali/2022/la-regia-dopera-in-italia-dalla-prosa-alla-lirica-martone-tiezzi-e-muscato/> (21/11/2024); Mario Martone, Biografia, Giffoni Film Festival. Disponibile online: <https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni/item/10316-mario-martone.html> (21/11/2024)

¹⁰ PERNICE, *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia. Le operazioni-opere di Mario Martone*, p. 212.

¹¹ EMANUELE SENICI, *Il video d'opera “dal vivo”: testualizzazione e “liveness” nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», vol. 6, n. 2, 2009, p. 308.

¹² Ivi, p. 310.

Scognamiglio intende le «pellicole la cui drammaturgia – non solo musicale – sia intimamente forgiata dal rapporto con l’opera lirica di riferimento».¹³ Basandosi sulla suddivisione proposta da Sergio Miceli, che amplia quella di Ermanno Comuzio, Scognamiglio distingue tre categorie di film operistici, che riflettono anche l’evoluzione storica del genere: le opere in prosa, ossia «film liberamente ispirati a soggetti di opere che utilizzano le musiche corrispondenti [...]»¹⁴; le opere parallele «in cui le vicende dei protagonisti, spesso cantanti lirici o compositori, ricalcano quelle delle opere messe in scena[...]»¹⁵ e, infine, film opera, ovvero «trascrizioni filmiche – più o meno fedeli a seconda dei casi – di opere liriche, interpretate da attori doppiati da cantanti e/o da cantanti stessi».¹⁶

Quest’ultima categoria è la più vicina alla rappresentazione operistica. Il film-opera è stato oggetto di ampia discussione estetica, soprattutto nel dopoguerra, e continua a suscitare ancora oggi un acceso dibattito. Studiosi come Miceli evidenziano che «il film-opera rappresenta una sorta di trionfo del *playback* [...]».¹⁷ Tuttavia, anche i primi melodrammi trasmessi in televisione dagli studi della Rai facevano largo uso del *playback*: dal *Barbiere di Siviglia* di Rossini, con la regia televisiva di Franco Enriquez, andata in onda il 23 aprile 1954, divenne una prassi.¹⁸ Senici osserva che le limitazioni tecniche della televisione italiana degli inizi «comportava in primo luogo la registrazione del sonoro, che veniva poi riprodotto nello studio televisivo mentre i cantanti recitavano, in diretta, cercando di imitare l’atto del canto in *playback*. Quindi lo spettatore sentiva un audio preregistrato ma vedeva un video in diretta, il che [...] comportava frequenti problemi di sincronizzazione del [...] labiale».¹⁹ I risultati erano spesso piuttosto approssimativi, decisamente più che nei film-opera, i quali, non essendo trasmessi in diretta, potevano beneficiare di una maggiore attenzione nella sincronizzazione tra immagine e suono.²⁰

Marcia J. Citron sottolinea invece che «compared to the live performance of opera, the recorded images of film-opera usually entail lip synchronization to prerecorded music, often

¹³ RENATA SCOGNAMIGLIO, *Film operistici. Un profilo analitico*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Guerini Studio, Milano, 2011, p. 77.

¹⁴ Ivi, p. 78.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ SERGIO MICELI, *Film operistico*, Enciclopedia del Cinema (2004), Enciclopedia Italiana Treccani Online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-operistico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-operistico_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (03/03/2025)

¹⁸ p. 224.

¹⁹ EMANUELE SENICI, *Filmare l’aria: Franco Enriquez, Francesco Rosi, Peter Sellars*, in *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell’esperienza musicale*, a cura di Alessandro Cecchi, NeoClassica, Roma, 2019, p. 199.

²⁰ EMANUELE SENICI, *L’opera e la nascita della televisione in Italia*, «Comunicazioni sociali», 1, 2011, pp. 26-27.

with actors instead of the actual singers».²¹ Diversi studiosi evidenziano l'artificialità dell'opera cinematografica, dovuta alla separazione tra la *performance* musicale e la registrazione dell'azione scenica dei cantanti/attori sul set. A differenza dei video d'opera trasmessi in televisione dagli studi televisivi, nei quali il cantante è anche attore, nei film-opera si assiste spesso a una duplice separazione: oltre la tra la *performance* musicale e la registrazione visiva sul set cinematografico, anche tra la figura del cantante e quella dell'attore, che sono solitamente due persone distinte.

Tuttavia al film-opera vengono riconosciute anche importanti potenzialità espressive, proprie del linguaggio cinematografico. Citon afferma che «divorced completely from the frame of the theater, it utilizes a variety of settings, including exterior locations, and exploits the potential of the camera in terms of movement, space, perspective, framing, lighting, and editing».²² Inoltre «in film, however, movement and viewpoints can change quickly and are not limited by a fixed relationship between performance space and audience space. Furthermore, detail can be pointed out in a way impossible on the stage».²³ Il cinema, dunque, permette di rendere l'esperienza più immersiva per lo spettatore, che viene coinvolto nella narrazione a tal punto da dimenticare che si tratti di un'illusione.

Un'altra modalità di trasposizione dell'opera lirica sullo schermo è quella della registrazione dal vivo. Questa pratica, pur condividendo con il film-opera l'obiettivo di portare l'esperienza operistica fuori dal teatro, si distingue per un differente approccio alla *performance* e alla sua fruizione. Come osserva Senici, dopo la prima trasmissione televisiva integrale di un'opera in più atti (*Il barbiere di Siviglia*, 1954) «le trasmissioni di rappresentazioni dal vivo (in diretta o registrate) furono di norma l'eccezione alla regola della produzione in studio, dal momento che la ripresa in teatro poneva seri problemi illuminotecnici alle telecamere dell'epoca».²⁴

Dalle opere trasmesse in diretta dallo studio televisivo – l'ultima fu *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, regia di Ugo Gregoretti andata in onda il 9 gennaio 1976 – si giunse a una svolta epocale con la diretta della Rai dell'*Otello* di Franco Zeffirelli dal Teatro La Scala nel 1976, che fu anche la prima opera a essere trasmessa a colori. I video d'opera in diretta dagli

²¹ MARCIA J. CITRON, *A Night at the Cinema: Zeffirelli's "Otello" and the Genre of Film-Opera*, «The Musical Quarterly», Vol. 78, n. 4, 1994, p. 701.

²² Ivi, p. 700.

²³ Ivi, p. 701.

²⁴ EMANUELE SENICI, *Il video d'opera "dal vivo": testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, p. 281.

studi televisivi andarono così progressivamente scomparendo, come evidenzia Senici, la «[...] televisione [...] si stava orientando sempre più verso la documentazione invece della produzione in proprio, com'era invece stato negli anni Cinquanta».²⁵

Un ruolo importante per le registrazioni dal vivo è svolto dal regista televisivo, figura essenziale nella trasposizione dello spettacolo sullo schermo. In particolare Michele Girardi sottolinea come il regista televisivo non si limiti alla mera registrazione della *performance*, ma adatta la rappresentazione operistica al mezzo televisivo.²⁶ Tra le figure più significative in questo ambito si annoverano Humphrey Burton, Brian Large, Kirk Browning, Peter Maniura e Tony Palmer, registi e produttori televisivi che hanno contribuito in modo determinante allo sviluppo delle strategie di regia per la registrazione di opere liriche e concerti destinati alla fruizione su schermo. Il compito del regista televisivo consiste nel tradurre una produzione teatrale, mantenendone intatta l'essenza, ma adattandola alle peculiarità del mezzo televisivo. Brian Large descrive questo processo evidenziando come il lavoro di un regista televisivo inizi ben prima della messinscena teatrale «as always, the video director begins by preparing a storyboard from the score, although changes will be made after the stage version has been seen».²⁷

Il regista televisivo, dunque, studia la partitura e sviluppa un proprio progetto di ripresa ancor prima di osservare la regia teatrale, in modo da costruire un racconto visivo che si armonizzi con la musica. Large insiste, inoltre, sull'importanza della scelta delle inquadrature e della loro disposizione in sequenza poiché «a quick succession can increase the pace and excitement, while a wide-angle shot may be used to set a mood or relax the pace».²⁸ Ne consegue che il regista televisivo debba prestare particolare attenzione in *primis* alla musica e al suo ritmo; la musica può infatti costituire la base per lo sviluppo di un ritmo visivo. Tuttavia, come osserva ancora Girardi, il suo lavoro non può prescindere da un confronto con la regia teatrale «[...] the television director begins working independently of the theatre director,

²⁵ EMANUELE SENICI, *L'opera alla televisione italiana fin de siècle (1976-2000)*, «Musica Docta», vol. 7 n. 1, 2017, p. 55. All'interno del suo articolo, Senici analizza anche la diffusione, nel mercato europeo, di nuovi supporti per la fruizione di registrazioni dal vivo di allestimenti operistici, come videocassette, DVD e Blu-ray Disc, fino ad arrivare all'era digitale, contraddistinta dalla disponibilità di contenuti audiovisivi su piattaforme online, come YouTube, e dalla possibilità di accedervi tramite una vasta gamma di dispositivi, tra cui il computer. A quest'ultima aggiungerei, rispetto a quanto indicato da Senici, anche i più recenti dispositivi, come tablet e smartphone.

²⁶ MICHELE GIRARDI, *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Cultures of the Twentieth Century*, a cura di Gianmario Borio, vol. 1, Ashgate, Farnham, 2015, p. 108.

²⁷ BRIAN LARGE, *Filming*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901619>, citato da MICHELE GIRARDI, *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Cultures of the Twentieth Century*, p. 108.

²⁸ Ibidem.

finding later a point of convergence and translating to the screen what has been conceived for the stage».²⁹

Citron evidenzia come il lavoro del regista televisivo presenti notevoli affinità con quello del regista cinematografico, dal momento che «both produce constructions – virtually new work – fashioned by the camera. [...] Cinema, however, offers unlimited scenic potential, and that includes interior and exterior locations as well as virtual or animated images».³⁰ Dalle sue parole emerge che entrambi si basano sulla costruzione di un progetto visivo; tuttavia, a differenza di quella cinematografica, che dispone di una libertà pressoché illimitata nella scelta degli spazi e delle tecniche visive, la regia televisiva opera all'interno di confini più rigidi, dovuti alla natura stessa del mezzo e alla necessità di rispettare le caratteristiche della *performance*.

Uno dei vincoli principali della regia televisiva riguarda il posizionamento delle telecamere. Citron osserva che, nella maggior parte dei casi, il punto di vista adottato dal regista televisivo corrisponde a quello di uno spettatore privilegiato «[...] perspective of an audience member or rather from a spectator in six to eight choice seats in the house. Essentially it preserves the plane of the front of the stage as the perspective to which stage action is geared».³¹ Questa necessità limita l'uso delle tecniche cinematografiche più dinamiche «it also means that the cameras have to remain stationary, and this precludes a host of interesting effects, for example, the tracking shot or dolly shot».³²

Senici, analizzando i primi video d'opera trasmessi dagli studi televisivi – come *La traviata*, regista televisivo Franco Enriquez (26 dicembre 1954) – sottolinea come, a causa dei limiti tecnici dell'epoca, erano previsti pochissimi stacchi e tipi di inquadratura. Questi cambi avvenivano perlopiù in corrispondenza dell'inizio di nuove sezioni o momenti – ad esempio nella *Traviata* (1954) nell'Aria di Violetta all'inizio del cantabile, tempo di mezzo e cabaletta – e quindi i registi televisivi erano attenti alla forma musicale. Anche le tipologie di inquadrature erano limitate, prevalentemente primi piani e inquadrature a figura intera.

Negli ultimi decenni, tuttavia, il divario tra televisione e cinema si è notevolmente ridotto. L'influenza del linguaggio cinematografico e l'evoluzione dei mezzi di trasmissione hanno portato i registi televisivi a sperimentare nuove soluzioni, sebbene le telecamere

²⁹ Ibidem.

³⁰ MARCIA J. CITRON, *Opera on screen*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, p. 83.

³¹ Ivi, p. 84.

³² Ibidem.

rimangano prevalentemente fisse. Cresce infatti l'attenzione alla disposizione delle inquadrature, al ritmo visivo e all'angolo di ripresa, nel tentativo di avvicinare sempre più la regia televisiva alle dinamiche del cinema. In particolare, Jennifer Barnes sottolinea il ruolo della tecnologia nell'evoluzione delle riprese televisive «over the years, the technical apparatus surrounding a theatre relay, including infra-red cameras, buries television cables and computerized recording equipment, have combined to create a high-calibre transmission».³³ Inoltre afferma che «[...] a relay from the theatre is currently the only method that provides proximity to the singer while preserving the live performance».³⁴

Un'esperienza fondamentale in questa direzione è rappresentata dal lavoro di Jean-Pierre Ponnelle, che nel corso della sua carriera ha realizzato anche film-opera per la televisione con la compagnia tedesca Unitel (dal 1972 al 1988). Produzioni come *Il barbiere di Siviglia* (1972) dimostrano come la televisione abbia saputo sviluppare un linguaggio sempre più vicino a quello cinematografico, superando i confini della mera documentazione teatrale per dare vita a opere audiovisive dotate di una propria estetica e autonomia narrativa.³⁵ Come evidenzia Citron «television plays such a central role in the treatment that it acts to remediate opera-film through the medium of television – that is, opera-film is itself mediatized by television so that television assumes the medial identity of the filmic treatment».³⁶ Citron evidenzia inoltre come la ripresa televisiva si basi su una costruzione realizzata con cura, ma è ben distinta dalla *performance* che si sta registrando. Anche Girardi condivide questa prospettiva sostenendo che il lavoro del regista televisivo, pur sperimentando un linguaggio visivo più affine a quello cinematografico, rielabora ciò che avviene sul palcoscenico adattandolo al mezzo televisivo³⁷.

In conclusione, nella registrazione dal vivo di un'opera il regista televisivo, pur avvalendosi delle strategie di ripresa del linguaggio cinematografico, si occupa principalmente di tradurre la messinscena teatrale per lo schermo. Questo processo genera un'esperienza di fruizione che, pur differendo dall'esperienza dal vivo, conserva il riferimento diretto all'evento scenico. Il film-opera, invece, nasce da un progetto registico concepito per il cinema, in cui la dimensione teatrale viene rielaborata attraverso le potenzialità offerte dal *medium* cinematografico, come il montaggio, l'uso di ambientazioni diversificate e la costruzione di una

³³ JENNIFER BARNES, *Television Opera*, The Boydell Press, Woodbridge, 2003, p. 98.

³⁴ Ibidem.

³⁵ MARCIA J. CITRON, *When Opera Meets Films*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, p. 97.

³⁶ MARCIA J. CITRON, *Opera-Film as Television*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 17, n. 2, estate 2017, p. 475.

³⁷ GIRARDI, *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, pp. 108-109.

narrazione visiva autonoma. Mentre l'opera filmata preserva il legame con la *performance* teatrale, il film-opera si sviluppa in un formato indipendente, ridefinendo i confini tra opera lirica e cinema, e dando vita a un nuovo linguaggio espressivo che trascende l'esperienza teatrale tradizionale.

1.3 Mario Martone: sintesi innovativa di teatro e cinema

Entrambe le modalità di fruizione dello spettacolo sullo schermo, film-opera e registrazione dal vivo, mirano a estendere la fruizione di un titolo operistico anche al di fuori del teatro. Tuttavia, per Martone entrambe presentano delle criticità: la registrazione dal vivo genera due diverse esperienze di fruizione, quella dal vivo in teatro e quella mediata sullo schermo dal regista televisivo; il film-opera, invece, priva lo spettatore della simultaneità di azione scenica e *performance* musicale dal vivo. Per le tre opere anti-Covid Martone ha scelto di assumere sia la regia teatrale sia quella audiovisiva, con l'obiettivo di coniugare il linguaggio teatrale con quello cinematografico creando una sintesi innovativa tra i due codici espressivi.

Sebbene non sia comune, non è neppure insolito che «the director of the performance and that of the video identify with one another»;³⁸ tuttavia, a differenza di autori come Peter Sellars e Jean-Pierre Ponnelle, Martone per i suoi tre allestimenti adotta un approccio che integra la logica del film-opera e quella della registrazione dal vivo. I tre spettacoli realizzati durante il periodo pandemico vengono concepiti da Martone esplicitamente per lo schermo, ma allo stesso tempo si preserva l'esperienza dal vivo tipica della registrazione di una messinscena teatrale, registrando simultaneamente sia l'azione scenica degli interpreti nello spazio performativo sia l'esecuzione musicale in presa diretta. Come egli stesso dichiara in riferimento ai suoi tre spettacoli «si canta per davvero, c'è l'orchestra, e i cantanti veramente cantano, quindi c'è una performance in piena regola».³⁹

La telecamera gli consente di ampliare lo spazio performativo oltre i confini del palcoscenico tradizionale integrando ambienti interni ed esterni. Come osserva Laura Pernice Martone fa «un uso totalizzante, pienamente a 360°, di tutti gli spazi interni all'edificio, per cui

³⁸ Ivi, p. 120.

³⁹ Mario Martone è stato intervistato da Fabio Fazio nel programma televisivo *Che tempo che fa* il 3 aprile 2022 in occasione dell'uscita della *Bohème*. Nel corso dell'intervista il regista ha discusso delle tre opere realizzate durante la pandemia. L'intervista è disponibile sulla piattaforma digitale RaiPlay (stagione 2021/22), <https://www.raipley.it/video/2022/04/Mario-Martone-regista-de-La-Boheme---Che-Tempo-Che-Fa-03042022--a7027e4a-5e4d-432f-bd8d-35cc4765636c.html>

la scena diventa il teatro stesso»⁴⁰. Il regista supera i confini tradizionali del palcoscenico utilizzando i diversi spazi interni del teatro (come platea, *foyer*, palchetti, corridoi, etc.) o del Laboratorio di scenografia del Teatro dell'Opera (per *Bohème*), e gli spazi esterni di Roma (terme di Caracalla, giardini, strade, etc.). Questo approccio non solo ha reso l'esperienza operistica più immersiva trascinando lo spettatore all'interno della finzione, ma ha anche favorito un dialogo diretto con il pubblico, come nel caso del *Barbiere di Siviglia*.

Nei capitoli che seguono verranno esaminate le scelte registiche e audiovisive adottate nei tre allestimenti diretti da Martone. Nel secondo e terzo capitolo, rispettivamente dedicati al *Barbiere di Siviglia* e alla *Traviata*, dopo una breve introduzione storica relativa alla stesura delle opere e all'operato di compositore e librettista, ci si concentrerà sulla rimodulazione dello spazio performativo, sulle scelte scenografiche in relazione alle limitazioni imposte dalla pandemia e sulle strategie audiovisive adottate per integrare il linguaggio teatrale con quello cinematografico. Per quanto riguarda la terza opera, *La bohème*, l'analisi si focalizzerà invece sulla capacità di Martone di adattare il suo approccio registico a un ambiente scenico differente, verificando se e come le strategie adottate in teatro possano essere trasferite nel Laboratorio di scenografia del Teatro dell'Opera.

⁴⁰ PERNICE, *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia. Le operazioni-opere di Mario Martone*, p. 214.

2. Il teatro svuotato: *Il barbiere di Siviglia*

Prima di procedere all'analisi della regia teatrale e audiovisiva dirette da Martone è opportuno soffermarsi brevemente sulla genesi del *Barbiere di Siviglia*.

L'impresario del Teatro Argentina, il duca Francesco Sforza Cesarini, ricevette l'incarico, su richiesta del cardinale Ercole Consalvi, Segretario di Stato, di integrare nella programmazione della stagione del 1816 opere di carattere buffo, oltre a quelle di carattere serio e semiserio. Di conseguenza il duca cercò un compositore e un librettista disponibili alla realizzazione di un'opera buffa. La scelta del compositore ricadde su Rossini, che accettò prontamente l'incarico pur dovendo sottostare a rigorosi vincoli, come specificato nel contratto da lui firmato il 15 dicembre 1815:

Il Maestro Rossini si obbliga a consegnare la partitura alla metà del mese di gennaio e di adattarla alla voce dei cantanti; [...] Il Maestro Rossini promette anche e si obbliga a trovarsi a Roma per adempiere al presente contratto non più tardi della fine del corrente dicembre, e di rimettere al copista il primo atto della sua opera perfettamente completo il 20 gennaio 1816. [...] E così il Maestro Rossini dovrà ugualmente rimettere al copista, in tempo debito, il secondo atto della sua opera per poter andar in scena il giorno sopra indicato [si intende il 5 febbraio 1816 anche se poi venne posticipata].⁴¹

Come emerge dal contratto, Rossini dovette completare e consegnare al copista il primo atto dell'opera entro il mese successivo alla firma. Per la stesura del libretto l'impresario si rivolse a Cesare Sterbini, con il quale Rossini aveva già collaborato per *Torvaldo e Dorliska* (1815). Sterbini firmò il contratto solo il 17 gennaio 1816 e fu costretto a fornire l'ossatura dei due atti in appena dodici giorni. Rossini, in realtà, ebbe a disposizione soltanto due settimane; tuttavia, come egli stesso scrisse gli furono sufficienti soli «dodici giorni». La fonte letteraria utilizzata per la stesura del libretto fu la commedia *Le Barbier de Séville* di Pierre-Augustin Beaumarchais.⁴² Il 20 febbraio 1816 al Teatro Argentina, nonostante la pressione e la rapidità della stesura, venne rappresentata l'opera *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi conosciuta come *Il barbiere di Siviglia*).⁴³

⁴¹ AURELIO CANONICI, MARCELLO TEODONIO, *Uno alla volta per carità. Il barbiere di Siviglia: analisi storico-letteraria e musicale*, Castelveccchi, Roma, 2016, p. 20.

⁴² Ivi, p. 7.

⁴³ GIOACHINO ROSSINI, *Gioachino Rossini. Il Barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Fondazione Rossini Pesaro-Ricordi, Milano, 2009, pp. XXIV-XXXI.

Due secoli dopo, anche Martone si è trovato a operare sotto pressione, sebbene in un contesto del tutto differente. Dopo il primo *lockdown* il sovrintendente del Teatro dell'Opera di Roma, Carlo Fuortes, gli propose un progetto che lo stesso Martone definì folle: un solo mese di tempo per la produzione e la registrazione di un titolo operistico per inaugurare la stagione 2020/2021. Con la collaborazione di Rai Cultura e della sua *troupe* televisiva, Martone non si limitò semplicemente a filmare una rappresentazione, ma realizzò un progetto singolare, unico, che tiene conto delle circostanze e dello spazio a sua disposizione. *Il barbiere di Siviglia* diventò così la terza opera in chiave anti-Covid del teatro dell'Opera, dopo il primo *lockdown*, trasmessa sul canale televisivo Rai3 il 5 dicembre 2020.

2.1 Il teatro senza confini: il linguaggio audiovisivo ridefinisce lo spazio performativo

Nonostante i tempi stretti, dopo la riapertura dei teatri, Martone, referente autoriale sia della regia teatrale sia di quella audiovisiva, riesce a sviluppare una regia particolarmente attenta alla partitura e al libretto, lasciandosi guidare dagli spunti offerti da entrambi. Come già anticipato, Martone sceglie come spazio performativo l'intero teatro, concependolo come una scena unica e spoglia, che viene «resa viva e sfaccettata dal ruolo dei cantanti-attori».⁴⁴ Fin dai suoi primi lavori nel campo dell'opera lirica Martone predilige una scena essenziale in cui sono i costumi dei cantanti a delineare il contesto storico. Già durante la Sinfonia, il regista non solo presenta una scenografia spoglia, ma comincia anche a esplorare la possibilità di estendere lo spazio performativo degli interpreti.

In origine la Sinfonia o Ouverture aveva la funzione di catturare l'attenzione del pubblico preparandolo all'ascolto e, talvolta, introducendo alcuni temi musicali che sarebbero stati sviluppati nel corso dell'opera. Rossini, anche a causa dei tempi ristretti, utilizzò per *Il barbiere* la Sinfonia che aveva già scritto per *Aureliano in Palmira* (eseguita il 26 dicembre 1813 al Teatro alla Scala di Milano), la quale venne anche impiegata per l'apertura di *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (rappresentata il 4 ottobre 1815 al Teatro San Carlo di Napoli). La sinfonia

⁴⁴ MARIO MARTONE, *Mario Martone. Chiaroscuri, scritti tra cinema e teatro*, a cura di Ada d'Adamo, Bompiani, Milano, 2004, p. 186.

rossiniana, non prevedendo temi che poi ricompaiono nel corso dell'opera, offre al regista ampie possibilità di manovra.⁴⁵

Fin dalle prime battute della Sinfonia, Martone enfatizza la difficile situazione pandemica che ha significativamente trasformato la quotidianità e le modalità di lavoro degli interpreti, dei musicisti e delle maestranze teatrali. Nelle prime inquadrature il regista riprende l'orchestra e il direttore; osservando attentamente, emerge un aspetto rilevante: le mascherine e i divisori in *plexiglass*, chiari simboli del distanziamento sociale imposto dalla pandemia. Tuttavia, oltre a fare riferimento alla difficile situazione pandemica, introduce un'altra novità nella sezione della ripresa. Il regista nella Sinfonia, concepita da Rossini come una forma sonata senza sviluppo (vedi Tabella 2.1 – Sinfonia),⁴⁶ anticipa nella sezione cadenzale della ripresa l'ingresso in scena del primo personaggio dell'opera, Fiorello, il servitore del Conte d'Almaviva, interpretato qui da Roberto Lorenzi.

SINFONIA			
	Tempo	Metro	Tonalità
Introduzione (batt. 1-24)	Andante maestoso	4/4	Mi
Esposizione Primo tema (batt. 25-47) Transizione (batt. 48-90) Secondo tema (batt. 91-114) Sezione cadenzale (batt. 115-153)	Allegro con brio	4/4	mi Sol mi
Ripresa Primo tema (batt. 154-176) Secondo tema (batt. 177-200) Sezione cadenzale (batt. 201-264)			mi Mi mi

Tabella 2.1 – Sinfonia

Nella sezione cadenzale si ascolta l'ultimo *crescendo* della Sinfonia. Rossini parte da un impercettibile *pianissimo*, riducendo al minimo lo spessore armonico e limitandosi a oscillare tra tonica e dominante, proponendo al contempo brevi ripetizioni melodiche. Progressivamente l'intera orchestra viene coinvolta in un *crescendo* inarrestabile culminante nel Più mosso (batt. 225) in *fortissimo*. In questa vivace ed energica sezione Fiorello fa il suo

⁴⁵ FABIO DAL COROBBO, *Ouverture d'opera e commento registico: un (in)felice abuso? Appunti in margine a un quesito di Osthoff*, «Venezia Arti», Vol. 26, dicembre 2016.

⁴⁶ Salvo diversa indicazione, l'edizione critica curata da ALBERTO ZEDDA, *Gioachino Rossini. Il Barbiere di Siviglia: commedia in due atti*, Fondazione Rossini Pesaro-Ricordi, Milano, 2009, viene impiegata testo di riferimento per l'analisi del *Barbiere*.

ingresso indossando una mascherina chirurgica. Questo dispositivo, impiegato nel corso dello spettacolo da tutti i cantanti e dalle comparse, si fa testimone delle misure sanitarie adottate durante la produzione. Il regista sposta così l'attenzione dai musicisti a Fiorello, ripreso frontalmente in piano medio, che osserva, come chiarito nell'inquadratura successiva (batt. 205), sia il direttore d'orchestra sia la platea vuota. Fiorello sembra essere in attesa di un segnale da parte del direttore. Il regista sembra voler inserire un'intenzionale ambiguità tra interprete e personaggio, un'idea che si ripropone anche in momenti successivi dell'opera, come sarà discusso in seguito, nella Cavatina di Figaro (N. 2).

La telecamera non si limita a essere un semplice dispositivo che consente al pubblico di vedere l'opera, ma diventa un mezzo espressivo attraverso cui il regista esplora nuove modalità di interazione tra il linguaggio teatrale e quello audiovisivo ridefinendo così l'esperienza di fruizione. Ogni inquadratura è studiata non solo per mostrare, ma per enfatizzare e rivelare dettagli che arricchiscono l'opera di nuove sfumature interpretative. Inoltre, la telecamera consente al regista di estendere lo spazio performativo oltre i limiti tradizionali del palcoscenico. Un esempio significativo di questa interazione tra i due linguaggi è rappresentato dall'ingresso di Fiorello, che avviene non sul palco, come ci si potrebbe aspettare, ma dietro le quinte su una delle balconate. La telecamera riprende Fiorello mentre osserva l'ambiente dall'alto, e, attraverso il ricorso a un'inquadratura che riprende il personaggio lateralmente, rivela anche la presenza di alcuni figuranti che scendono da una scala a chiocciola. In corrispondenza del Più mosso, Fiorello si unisce al gruppo e si dirige verso il palcoscenico da cui inizierà a cantare la sua parte nell'Introduzione (N. 1). La Sinfonia si conclude con una serie di inquadrature focalizzate sul direttore d'orchestra e sull'orchestra stessa, che pongono in particolare rilievo i piatti e il violoncello, che scandiscono il ritmo finale del pezzo. Queste scelte di ripresa, ponendo l'accento su specifici elementi musicali, amplificano l'effetto visivo e sonoro della conclusione.

Come osservato, il regista sfrutta le potenzialità del linguaggio audiovisivo per esplorare la scena da angolazioni diverse offrendo al pubblico una visione più intima e profonda della situazione. Inoltre, il passaggio dallo spazio dietro le quinte al palco, visibile attraverso la telecamera, rende ben chiaro il transito del personaggio tra i diversi spazi del teatro garantendo una visione continua della *performance* che risulterebbe limitata in una rappresentazione teatrale tradizionale.

Nell'Introduzione che segue («Piano, pianissimo», N. 1), ambientata «in una Piazza nella Città di Siviglia», il regista ricrea l'atmosfera del «terminare della notte» utilizzando un'illuminazione soffusa. Martone inizia la scena con un'inquadratura dall'alto, probabilmente dal loggione, per offrire allo spettatore una visione complessiva dell'intera sala: la buca dell'orchestra e gli spazi vuoti della platea, del palcoscenico e dei palchetti. Il regista, come già anticipato, non inserisce nessun elemento scenografico che possa visivamente ricondurre alla piazza e alla «Casa di Bartolo con ringhiera praticabile».⁴⁷ Questo approccio registico fa sì che l'attenzione del pubblico non sia sulla scenografia, ma sugli interpreti e il loro rapporto con lo spazio stesso. Il teatro nel suo insieme diventa così un contenitore che accoglie l'intera narrazione.

All'interno della lunga Introduzione Rossini e Sterbini inseriscono scene corali «per venire incontro alla convenzione dell'opera primo-ottocentesca».⁴⁸ Queste scene corali, assenti nel testo originale di Beaumarchais (1775) e nella versione operistica di Giovanni Paisiello (1782),⁴⁹ incorniciano la serenata dal Conte: la prima di esse prevede un coro di suonatori che si preparano ad accompagnare la serenata, mentre nella seconda, che conclude l'Introduzione, gli stessi suonatori ringraziano rumorosamente il Conte per la generosa ricompensa (vedi Tabella 2.2 – N. 1 Introduzione).

⁴⁷ Ivi, p. 48. All'interno dei capitoli verranno inserite le indicazioni sceniche fornite dal libretto al fine di analizzare e comprendere le scelte registiche operate da Martone.

⁴⁸ SERENA FACCI, «Una canzonetta, così alla buona», contenuto nel libretto di sala del *Barbiere di Siviglia* andato in scena nella stagione del 2008 al Teatro La Fenice di Venezia, pp. 23-24. Disponibile online: <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/BARBIERE-DI-SIVIGLIA-IL-2.pdf> (29/09/2024)

⁴⁹ Sotto il governo di Caterina la Grande, venne rappresentato *Il barbiere di Siviglia, ovvero la Precauzione inutile*, dramma giocoso in quattro atti di Giovanni Paisiello e Giuseppe Petrosellini al Teatro Imperiale di Corte Hermitage di San Pietroburgo il 15/26 settembre 1782. Per un approfondimento si veda GORDANA LAZAREVICH, «Barbiere di Siviglia, II (i), Grove Music Online, 2002. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009731> (31/07/2025)

N. 1 INTRODUZIONE					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Fiorello, Coro, Conte	Piano, pianissimo (batt. 1-98) [tempo d'attacco]	Moderato	3/4	Sol	quinari
Conte [Cavatina]	Ecco ridente in cielo (batt. 99-130) [cantabile]	Largo	2/4	Do-Sol	settenari
	Tacetè! già veggo (batt. 131-190) [cabaletta]	Allegro	4/4	Do-Sol	senari
Conte, Fiorello, Coro	Signor Conte, il giorno avanza (batt. 191-224) [tempo di mezzo]	Tempo I	3/4	Sol-Re	ottonari
	Mille grazie... mio signore (batt. 225-343) [stretta]	Vivace	6/8	Sol	

Tabella 2.2 – N. 1 Introduzione

Nella sezione strumentale che apre l'Introduzione, Fiorello entra «avanzandosi con cautela» senza far rumore, conducendo in piazza alcuni «Suonatori di strumenti» ingaggiati per accompagnare l'imminente serenata del suo padrone. In questa sezione, sulla melodia di violini I, fagotti e violoncelli accompagnata da crome sul tempo forte della battuta degli archi, in *pianissimo* e *sottovoce*, che ricreano l'effetto dell'avanzare di silenziosi passi, Fiorello entra da solo in scena dal fondo del palcoscenico e avanza fino al proscenio. Solo a questo punto è possibile osservare il suo costume. Fiorello indossa un abito in stile settecentesco, composto da una giacca lunga fino alle ginocchia di colore marrone chiaro arricchita da decorazioni dorate, al di sotto della quale si distinguono un panciotto con decorazioni floreali, una camicia marrone con colletto intrecciato, pantaloni scuri e stivali neri; sul capo, invece, Fiorello porta un tricorno nero. Come accennato precedentemente, gli abiti di scena sono gli unici elementi che delineano il contesto storico.

A batt. 9, in corrispondenza dell'arpeggio di violini I e violoncelli, poi replicato da violini II e viole, Fiorello, inquadrato dal fondo della platea, inizia ad osservare la piazza e si dirige verso il lato destro del palco; dunque scende e attraversa la buca dell'orchestra per raggiungere la platea. In questo modo Martone utilizza ben tre spazi diversi del teatro sin dalla Sinfonia e dal primo numero dell'opera. Il regista sfrutta il *medium* audiovisivo per evidenziare e chiarire al pubblico dietro lo schermo gli spostamenti di Fiorello. Dalla platea, con ancora indosso la mascherina, Fiorello inizia a cantare sottovoce «Piano, pianissimo, / senza parlar»

(batt. 21) indirizzando il suo sguardo al palcoscenico. Mentre Fiorello si presta a cantare «tutti con me» (batt. 25), con un'inquadratura dal fondo della platea, alle sue spalle iniziano ad avanzare i coristi (tenori I-II e bassi) sul palcoscenico, anch'essi muniti di mascherina. Per ricreare l'effetto dell'avanzare silenziosamente nella piazza Rossini impiega le crome in *pianissimo* sia nella melodia di Fiorello sia in quella del Coro. Il regista ha scelto per i coristi abiti settecenteschi nelle tonalità del nero e del blu che evocano i colori della notte.

I coristi avanzano silenziosamente come gli è stato ordinato, rispondendo con «Piano, pianissimo, / eccoci qua» (batt. 29-31), mentre Fiorello inizia a perlustrare la piazza, ovvero la platea. Il regista decide di concentrare l'attenzione su Fiorello e su ciò che egli osserva: utilizza un piano-sequenza, una particolare tecnica cinematografica per riprendere la scena senza soluzioni di continuità. La telecamera, partendo da un primo piano di Fiorello, si allontana gradualmente fino a raggiungere il fondo della platea mostrando così il personaggio che osserva attentamente la platea e i palchetti vuoti. Questa tecnica viene utilizzata da Martone per enfatizzare la frase cantata da Fiorello «Tutto è silenzio, / nessun qui c'è» (batt. 43-44). La frase acquista così una doppia valenza poiché non solo descrive il silenzio della piazza, ma rimanda anche al silenzio desolante del teatro ormai vuoto a causa della pandemia. Martone, prendendo spunto dal libretto, offre una lettura che rispecchia la realtà allora attuale instaurando così anche un dialogo con il pubblico.

Come nota Saverio Lamacchia, alle batt. 41-74, oltre al passaggio in mi minore, Rossini inserisce nuovo materiale musicale, anche se non mutano il pizzicato degli archi, gli staccati dei fagotti e i ribattuti dei clarinetti. Successivamente ripropone in forma variata le prime venti battute delineando così una struttura tripartita: A batt. 1-41 B batt. 41-74 A' batt. 76-98.⁵⁰ Nella sezione B, in corrispondenza di batt. 48, viene ripreso Fiorello con un primo piano frontale, nel momento in cui si leva la mascherina. Fiorello, in questa inquadratura, rivolge il suo sguardo alla telecamera e successivamente canta «che i nostri canti / possano turbar» (batt. 51-56). Questo gesto sembra sottolineare il passaggio dal personaggio all'interprete, quasi si voglia comunicare al pubblico a casa che la voce del settore artistico è tornata e che la sua attività può finalmente riprendere.

Poco prima dell'entrata del Conte d'Almaviva (batt. 54), interpretato da Ruzil Gatin, il regista propone un'inquadratura dal fondo della platea offrendo una visione d'insieme della

⁵⁰ SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*, EDT, Torino, 2008, pp. 186-188.

scena: Fiorello ben illuminato in platea e con le spalle rivolte al palcoscenico e il Coro avvolto nelle tenebre sul palco. All'ultima occorrenza di «possa turbar» (batt. 63-64) entra in scena il Conte «avvolto da un mantello» e cilindro nero sul capo per non farsi riconoscere. Meritano attenzione le inquadrature adottate durante il dialogo tra il Conte e Fiorello, come ad esempio in corrispondenza di «senza parlar» (batt. 83): Fiorello è mostrato frontalmente in piano medio mentre si rivolge al Coro; la telecamera non è però rivolta verso il palcoscenico, trovandosi sul palcoscenico stesso, rivolta verso la platea. Una scelta di ripresa molto interessante poiché normalmente con il pubblico in sala la telecamera è orientata verso il palcoscenico e non viceversa.

Poco prima dell'inizio del Largo, che coincide con la prima serenata del Conte, si conclude la prima scena corale con l'uscita dei coristi. Come per l'inizio del Moderato, Martone impiega un'inquadratura che riprende la scena dall'alto, probabilmente dal loggione, al fine di mostrare il Coro che retrocede fino a scomparire nell'oscurità (Fig. 2.1). Il regista posticipa l'effettiva uscita del Coro dalla scena alla batt. 101 della serenata, in corrispondenza del passaggio solistico del clarinetto in *pianissimo* accompagnato dagli archi e dalle sestine arpeggiate della chitarra. Martone impiega la telecamera posizionata in fondo al palcoscenico per inquadrare il Conte di spalle, che osserva il balcone, e il Coro uscire di scena passando davanti all'obiettivo. I coristi appaiono come ombre nell'oscurità che si muovono nell'oscurità. Questo espediente visivo sposta l'attenzione dello spettatore al Conte illuminato sulla scena, pronto a cantare la sua serenata a Rosina (Fig. 2.2). Questo sapiente uso del contrasto luce/ombra e della profondità di campo sottolinea il transito da una sezione corale a una solistica.

La serenata ha la funzione di una cavatina ed è un brano di grande smalto vocale.⁵¹ Il tappeto musicale in *pianissimo* e *sottovoce* in sol maggiore della sezione precedente viene bruscamente interrotto dallo squillante accordo di do maggiore (batt. 99) in *fortissimo* eseguito dall'intera orchestra con tanto di trombe e sistro. La cavatina è composta da un cantabile in tempo moderato (Largo) al quale segue una cabaletta più animata (Allegro).

Nel Largo, da libretto, è prevista l'accordatura degli strumenti da parte dei musicisti, ai quali, appena pronti, si unisce entusiasta il Conte, che intona la sua serenata sperando che la donna amata apra la finestra. In corrispondenza di batt. 104, quando la melodia del clarinetto viene rinforzata dal flauto, nell'allestimento di Martone appare in sovrimpressione la scritta

⁵¹ ANDREA CHEGAI, *Rossini*, Il Saggiatore, Milano, 2022, p. 141.

«UNA PIAZZA DI SIVIGLIA», che finalmente indica al pubblico il luogo in cui si svolge l'azione. Per la serenata il regista sceglie di alternare poche inquadrature, ma estremamente suggestive, che esaltano la funzione della serenata.

In corrispondenza di batt. 106, quando la melodia degli oboi e dei violini I viene accompagnata da un leggero arpeggio della chitarra, il Conte viene inquadrato di spalle mentre osserva il balcone. Subito dopo, a batt. 107, viene inserita una soggettiva che ci mostra il balcone di Rosina cui è diretto il canto. Poco prima che inizi a cantare, a batt. 111, in corrispondenza della cadenza a do maggiore, il Conte compie un gesto simbolico: si leva il cappello, lo tiene vicino al petto e si inginocchia. Questo atto sottolinea l'intensità del momento ed evidenzia il rispetto e la devozione che nutre per la donna amata. Il gesto amplifica l'emotività della scena e conferisce una sensazione di profondo coinvolgimento sentimentale. Particolarmente suggestive sono le inquadrature presentate in corrispondenza di «Ecco ridente in cielo» (batt. 113), «Tacete! già veggo» (batt. 133) e «Felice momento» (batt. 149), che riprendono il Conte inginocchiato dal basso, dalla buca dell'orchestra. Questo tipo di inquadratura enfatizza ulteriormente il suo gesto di devozione, conferendo solennità e intensità visiva.

La melodia del Conte è ornata da passaggi melismatici e, come sottolinea Serena Facci, «è costruita su movimenti descrittivi (come il salto di settima e poi di sesta laddove si parla dello spuntar dell'aurora [batt. 115-116]), e patetici (come la modulazione in mi minore sulla domanda «E puoi dormir così» [batt. 118-120], e la discesa cromatica sull'interiezione «oh Dio!» [batt. 125-126]) [...]».⁵² La linea melodica tratteggia un giovane nobile, ricco, che impiega tutti i mezzi vocali e strumentali per corteggiare la donna che ama. La melodia della cavatina proviene dall'*Aureliano in Palmira*, dove costituisce la solenne preghiera ad Iside che apre l'opera. Il compositore recupera e arricchisce la melodia con nuove e raffinate elaborazioni (ornamentazioni e passaggi virtuosistici), aggiungendo profondità emotiva al personaggio del Conte.

Nel corso della serenata Martone impiega delle inquadrature su Fiorello che osserva attentamente il suo padrone. La telecamera riprende gli sguardi e le espressioni di Fiorello mettendo così in evidenza il contrasto tra il momento romantico del Conte e l'atteggiamento più ironico e scettico del suo servitore. Mentre il Conte si abbandona completamente al suo gesto d'amore, Fiorello appare quasi come un osservatore esterno che cerca di comprendere il

⁵² SERENA FACCI, «Una canzonetta, così alla buona», pp. 26-28.

suo padrone. Questa sottile dinamica tra i due personaggi, che alterna la serietà della serenata alla leggerezza comica di Fiorello, contribuisce a inserire un tocco di umorismo.

Terminata la serenata segue la stretta dell'Introduzione (Tempo I). Il Conte è amareggiato perché non è riuscito a vedere Rosina e Fiorello lo informa che «il giorno avanza» (batt. 193). In questo momento Martone sfrutta nuovamente il mezzo cinematografico per mostrarci in un'unica inquadratura Fiorello, che avanza verso la buca dell'orchestra, e il Conte di spalle (Fig. 2.3). Questo tipo di inquadratura, che unisce due figure in un unico piano visivo, viene riproposto anche in corrispondenza di «Ah, che penso!» (batt. 195-196), lì con il Conte ripreso frontalmente, mentre Fiorello è inquadrato da dietro: si inverte, così, il punto di vista creando un dinamico gioco di prospettive (Fig. 2.4).

In corrispondenza di «Tutto è vano...» (batt. 199) inizia a entrare in scena il Coro (Tenori I-II e bassi): non in palcoscenico, come in precedenza, ma in platea. Il Conte incita il Coro ad avanzare e i coristi iniziano così a disporsi tra le poltroncine. Da libretto il Conte «dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denaro a tutti quanti»: dopodiché, nel Vivace, «I Suonatori circondano il Conte ringraziandolo, e baciandogli la mano, e il vestito. Egli indispettito per lo strepito che fanno li va cacciando. Lo stesso fa anche Fiorello». Martone decide di omettere entrambe le azioni: sia il pagamento dei musicisti sia i gesti di ringraziamento. Il Coro, non avendo ricevuto il compenso che gli spetta, manifesta il proprio malcontento facendo chiasso e rimanendo seduto sulle poltroncine. In questa scena Martone pone attenzione agli sguardi indispettiti del Conte e di Fiorello mostrando il loro vano tentativo di calmare e cacciare il Coro.

Nel *crescendo* conclusivo del Vivace che conclude l'Introduzione, Fiorello e il Conte cercano «disperatamente di fermare il meccanismo musicale che il Coro con le sue incalzanti terzine di crome ha innescato: non vi riescono, anzi, vengono pure loro coinvolti».⁵³ Un dettaglio degno di nota di questa sezione conclusiva nella produzione di Martone è che, oltre a rimproverare il Coro, il Conte invita anche l'orchestra a fare silenzio (da batt. 295). Per sottolineare questo dettaglio al pubblico il regista riprende il Conte dalla buca dell'orchestra.

⁵³ STEFANO PIANA, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, contenuto nel libretto di sala del *Barbiere di Siviglia* andato in scena nella stagione del 2008 al Teatro La Fenice di Venezia, p. 56. Disponibile online: <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/BARBIERE-DI-SIVIGLIA-IL-2.pdf> (30/09/2024)

Soltanto alla fine, nella coda dell'Introduzione, con l'uscita del Coro, finalmente ritorna la serenità e si chiude con un ritrovato *pianissimo* orchestrale.⁵⁴

Dall'analisi della Sinfonia e dell'Introduzione appena proposta emerge come Martone sia riuscito a offrire al pubblico, sfruttando il linguaggio audiovisivo, nuove possibilità di accesso e comprensione dell'opera. Le inquadrature precise e calibrate, come quelle dal fondo del palcoscenico, o quelle che seguono il movimento dei personaggi attraverso la platea, permettono di esplorare l'opera da angolazioni diverse arricchendo l'esperienza visiva dello spettatore. Martone mette inoltre in evidenza anche i più piccoli dettagli, come sguardi e gesti, valorizzando le sottili sfumature interpretative che scaturiscono da un'attenta lettura del libretto e della partitura.

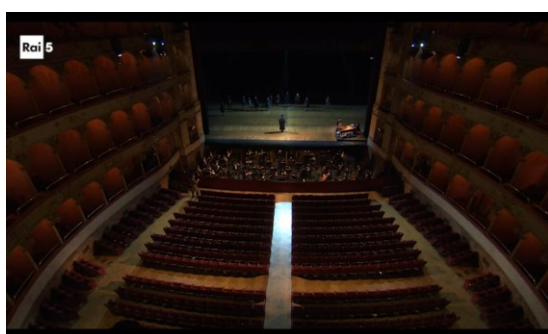


Fig. 2.1 – N. 1 Introduzione: retrocedere del coro



Fig. 2.2 – N. 1 Introduzione: uscita del coro dalla scena



Fig. 2.3 – N. 1 Introduzione: Fiorello frontale



Fig. 2.4 – N. 1 Introduzione: Conte frontale

⁵⁴ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, pp. 190-191.

2.2 La Cavatina di Figaro (N. 2): fuori dal teatro, dentro l'obiettivo

La particolarità del N. 2 Cavatina di Figaro nella produzione di Martone non risiede – al contrario di quanto visto nella Sinfonia e Introduzione – nell'utilizzo dei diversi spazi interni del teatro, ma nell'impiego di inquadrature che mostrano l'interprete per le vie di Roma. In questa sezione verrà approfondito come Martone sfrutta il mezzo audiovisivo per estendere lo spazio performativo oltre i confini del teatro, integrando gli spazi urbani nel tessuto narrativo. Verranno inoltre approfondite le varie strategie audiovisive cui ricorre Martone.

Terminata l'Introduzione, nel recitativo successivo, «Gente indisceta!», Fiorello è stato congedato dal Conte, che gli ha ordinato di rimanere in attesa «Là in fondo». Rimasto solo, il Conte esprime nuovamente i suoi sentimenti d'amore per Rosina, ma da lontano, fuori scena, sente una voce canticchiare («La la la la la la la»; batt. 28). Temendo di essere riconosciuto, il Conte si nasconde dietro ai musicisti in scena (violoncellista e clavicembalista, incaricati di accompagnare i recitativi), posizionati dall'inizio dell'opera sul lato destro del palco. La serenità appena raggiunta al termine dell'Introduzione viene così bruscamente interrotta da Figaro, interpretato da Andrzej Filończyk, che con dirompente vivacità entra in scena con la cavatina «La ran la lera, la ran la la» (vedi la Tabella 2.3 – N. 2 Cavatina Figaro).⁵⁵

N. 2 CAVATINA Figaro					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Figaro	La ran la lera (batt. 1-100)	Allegro vivace	6/8	Do	quinari
	Pronto a far tutto (batt. 101-151)			Sol	
	Ah che bel vivere (batt. 152-235)			Do	
	Ah bravo Figaro (batt. 236-273)				

Tabella 2.3 – N. 2 Cavatina Figaro

Figaro si presenta come il «Factotum della città», «un barbiere di qualità», ricercato e desiderato da tutti, da «donne, ragazzi, vecchi, fanciulle», e sempre «pronto prontissimo», come un fulmine, a prestare i suoi servigi a tutta la città. Rossini delinea e caratterizza il personaggio in modo peculiare, mettendone in risalto l'incontenibile vitalità ed energia tramite l'uso sapiente

⁵⁵ Titolo riportato nell'edizione critica di Zedda, ma conosciuto anche come «Largo al Factotum».

dei ribattuti, sia nella scrittura orchestrale sia in quella vocale. I ribattuti, abitualmente impiegati per caratterizzare i personaggi buffi, sono uno strumento efficace per trasmettere la spensieratezza, l'energia e l'ironia di Figaro. Per la linea melodica di Figaro Rossini adotta inoltre uno stile sillabico basato su crome terzinate e salti ascendenti e discendenti principalmente di terza, quarta, quinta e ottava.

Sin dalle prime battute lo spettatore viene travolto dal *fortissimo* orchestrale: dai ribattuti di fagotti, corni, trombe, viole, violoncelli e contrabbassi; dalla 'volatina' di ottavino, flauto e violini I; e dai trilli di ottavino, flauto, clarinetto e violini I-II. Non solo, come osserva Lamacchia, dagli «scarti dinamici, l'alternanza repentina pieni/tutti nell'orchestrazione, lo svuotamento dell'armonia alle batt. 3 e 4 [...]»⁵⁶. Figaro esordisce fuori scena con la medesima musica delle battute iniziali (batt. 1-15), anche se l'organico orchestrale è ridotto e l'esecuzione è prescritta in *pianissimo*, in modo da consentire alla voce di emergere. Dopodiché il personaggio giunge in scena in modo spettacolare mostrando tutte le sue doti canore, arrivando anche a sfiorare il limite acuto della sua estensione (batt. 50). Il regista però ha voluto far entrare Figaro in scena solo alla fine della Cavatina, nel recitativo del numero successivo.

Lo spettatore, oltre a essere travolto dall'incontenibile vitalità e spensieratezza del personaggio, viene sorpreso dalla presentazione del personaggio da parte del regista. Figaro non ci viene infatti presentato «con chitarra appesa al collo, e detto», ma, a differenza degli altri personaggi visti fino a questo momento, con abiti contemporanei: giacca e pantaloni neri, casco da motociclista, una scodella bianca sotto il braccio e la mascherina. Inoltre, il regista, per la prima volta, trascina lo spettatore fuori dal teatro, come viene riportato in sovrimpressione, tra le vie di «Roma, città gialla, Novembre 2020». Questa scritta non solo specifica il luogo di ripresa, ma anche il contesto pandemico.⁵⁷

Dopo la prima parte dell'opera messa in scena tra palcoscenico e platea, Martone decide di montare in parallelo le riprese del tragitto di Figaro che attraversa le vie di Roma su una motocicletta, alternandole con quelle effettuate in teatro. Particolarmente interessante è l'espedito utilizzato per riprendere il tragitto in movimento di Figaro sulla motocicletta,

⁵⁶ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 196.

⁵⁷ In seguito all'aumento dei contagi, il Presidente del Consiglio Giuseppe Conte emanò, il 3 novembre 2020 un nuovo DPCM, entrato in vigore il 6 novembre, prorogando lo stato di emergenza fino al 31 gennaio 2021. Con questo decreto, in Italia fu introdotto il sistema delle fasce colorate (gialla, arancione, rossa) per classificare il rischio epidemiologico legato al Covid-19 e modulare le restrizioni in base alla gravità della situazione sanitaria nelle diverse regioni. Con la fascia gialla venivano indicate le regioni con basso rischio ed erano previste restrizioni meno stringenti.

guidata dal direttore d'orchestra Daniele Gatti. In corrispondenza di batt. 9, all'inizio della trasposizione della linea melodica della voce un tono sopra delle batt. 1-8, si vede chiaramente la motocicletta di Figaro-direttore; tuttavia, in basso a destra dell'inquadratura, si vede anche il parabrezza di un'altra moto. Martone, dunque, affianca un secondo veicolo, sul quale è posizionato l'operatore, sul lato passeggero, incaricato di riprendere il tragitto in movimento (Fig. 2.5). Per le riprese in interno, invece, il regista adotta un'inquadratura fissa e frontale del baritono, il quale canta indossando gli stessi abiti moderni (Fig. 2.6).

Questa scelta registica non si limita a essere un espediente per creare dinamismo e stupore, ma si connette a un tema più profondo: quello degli spazi vuoti. Non è soltanto il teatro a risultare desolato, ma anche le strade di Roma appaiono meno affollate rispetto alla situazione pre-pandemica. In questo scenario, la figura di Figaro emerge con forza; la sua esuberanza, espressa musicalmente attraverso i ribattuti e i salti ascendenti/discendenti prima descritti, si contrappone agli spazi interni ed esterni vuoti e semi-deserti. Come osservano Massimo Fusillo e Serena Guarracino «l'esterno della città, lyricizzato da notevoli effetti di luce, era allora uno spazio in parte proibito, o comunque regolato da un codice preciso (la zona gialla per l'appunto), che interagisce così con lo spazio del teatro vuoto, spesso inquadrato dall'alto in profondi e potenti campi totali».⁵⁸ Il personaggio di Figaro non è solo il motore della vicenda, ma anche il simbolo della vitalità, della creatività e della resistenza.

All'interno della Cavatina Martone inserisce altri dettagli particolarmente interessanti. Primo di essi è l'aggiunta in sovrimpressione dei titoli di testa: titolo dell'opera, compositore, librettista, direttore d'orchestra e del coro, il cast creativo, il cast vocale, e i direttori e i collaboratori a cui è stata affidata la ripresa. Normalmente queste informazioni vengono inserite all'inizio o al termine dell'opera; inserendoli nella Cavatina Martone ha invece voluto evidenziare e sottolineare l'importanza di Figaro nella vicenda e nella commedia. Come suggerisce il titolo, Figaro è il vero protagonista dell'opera, colui che nell'intreccio comico aiuta i giovani amanti a raggiungere il lieto fine.

La seconda scelta rilevante riguarda le due soste che Figaro effettua durante il suo tragitto verso il teatro (piazza di Siviglia). La prima sosta avviene in corrispondenza di «La ran la» (batt. 59), mentre la seconda a «lancette e forbici» (batt. 131-135). Con queste soste, Martone esalta la figura del Factotum, il quale entra nelle case per prestare i suoi servigi a chi

⁵⁸ MASSIMO FUSILLO, SERENA GUARRACINO, *Teatri vuoti, spazi rimossi. La trilogia dei film-opera*, in *Mario Martone. Il cinema e i film*, a cura di Pedro Armocida e Giona A. Nazzaro, Marsilio, Venezia, 2022, p. 165.

ne fa richiesta, mentre il povero aiutante, il direttore d'orchestra, lo aspetta fuori sulla motocicletta. Una volta terminato il lavoro, Figaro e il suo aiutante riprendono il loro viaggio e arrivano, in corrispondenza della coda (batt. 233) e della ripresa variata del motivo «Ah bravo Figaro» (batt. 70-100), finalmente di fronte al teatro. In campo medio viene ripresa la facciata del teatro dell'Opera e si vede Fiorello appoggiato a una colonna, rimasto in attesa di ordini dal suo padrone. Dopodiché Figaro scende dalla motocicletta, saluta il suo autista ed entra in teatro.

La terza e ultima scelta significativa operata dal regista riguarda il cambio d'abiti di Figaro. A partire dal primo «sono il Factotum della Città» (batt. 254-257), la telecamera segue il percorso di Figaro verso il *foyer*; dal secondo «sono il Factotum della Città» (batt. 258), fino alla conclusione della Cavatina, invece, riprende il cambio d'abiti, che viene mostrato al pubblico. Nel *foyer* le costumiste sono pronte ad assistere l'interprete, indossando, nel rispetto delle norme di sicurezza per contenere il contagio da Covid-19, mascherine, guanti e visiere di protezione. L'interprete così assume i panni del Figaro settecentesco: indossa una camicia bianca, calzettoni rossi fino alle caviglie, pantaloni rossi al ginocchio con dettagli in oro sui lati, un reggipetto a rombi rosso e oro, una cintura di stoffa arancione, una giacca marrone chiaro con decorazioni dorate e rosse, una parrucca, scarpette rosse con il tacco e, infine, un cappello a cilindro.

L'inserimento di questo cambio d'abito a vista ha un significato profondo. Sebbene quest'operazione avvenga solitamente dietro le quinte, Martone sceglie di mostrarla al pubblico rivelando non solo il passaggio dall'interprete al personaggio, ma anche l'importanza del lavoro delle maestranze, spesso nascosto agli spettatori. Questa scelta invita a riflettere sulla complessità della produzione teatrale e sottolinea il ruolo fondamentale, e indispensabile, del personale creativo e tecnico sia nelle fasi di produzione sia durante lo svolgimento dello spettacolo. Questa decisione si inserisce inoltre in una più ampia riflessione sulla fragilità e precarietà del settore teatrale, emerse con particolare urgenza durante la pandemia. In questo periodo, infatti, sono state evidenziate le difficoltà economiche e la mancanza di adeguate tutele per i lavoratori dello spettacolo. La volontà di Martone di portare all'attenzione del pubblico queste criticità si riflette non solo sui cambi d'abito a vista, ma anche sul rendere udibili e visibili la produzione dei rumori di scena (come si vedrà in seguito nel Finale I e nella Tempesta).

Dall'analisi proposta emerge come il regista, grazie al mezzo audiovisivo, riesca a esaltare al contempo l'incontenibile vitalità di Figaro e l'energia collettiva dei lavoratori dello

spettacolo, impegnati a colmare il vuoto creato dalla pandemia. Questo approccio non solo consente di oltrepassare i confini tradizionali del teatro, ma instaura anche un dialogo con il pubblico, offrendo una profonda riflessione sulla produzione di un allestimento, la possibilità di coniugare linguaggi differenti, come quello teatrale con quello audiovisivo, sulla realtà contemporanea, e sulle sfide del settore artistico.



Fig. 2.5 – N. 2 Cavatina: Figaro in moto



Fig. 2.6 – N. 2 Cavatina: Figaro in teatro

2.3 Recitativo dopo la Cavatina di Figaro: l'apparizione di Rosina dal palchetto reale

Nel lungo recitativo che segue la Cavatina di Figaro Martone dimostra ancora una volta la sua straordinaria capacità di fondere il linguaggio audiovisivo con quello teatrale, sfruttando in modo originale gli spazi e l'architettura del teatro. Inoltre, le sue scelte registiche arricchiscono l'opera di nuove sfumature, mettendo in risalto l'intimità dei dialoghi e le personalità dei personaggi.

Nel recitativo «Ah, ah! che bella vita!» il Conte, dopo aver riconosciuto il barbiere, rivela di essere giunto a Siviglia perché si è innamorato di una «fanciulla, / figlia d'un certo medico barboglio» (batt. 47-53). Durante il racconto del Conte il barbiere si alza e si avvicina alla buca dell'orchestra. Figaro viene ripreso lateralmente da una telecamera posizionata sul primo ordine di palchetti di destra; si nota però un dettaglio che attira l'attenzione: la buca dell'orchestra appare infatti vuota. Questa scelta sembra funzionale a sottolineare l'intimità del dialogo tra i due personaggi (Fig. 2.7). Il Conte, sedutosi sul proscenio, informa Figaro che da tempo gira «a que' balconi intorno» (batt. 56-57) e proprio in quell'istante, quando indica il balcone, si mostra, con una soggettiva, il punto di vista del Conte. La scelta delle inquadrature è ben pensata per rendere chiaro al pubblico ogni dettaglio e sfumatura del dialogo. Nel

frattempo, il Conte raggiunge Figaro in platea, passando per la buca dell'orchestra. Appena giunto il Conte in platea, Figaro vede che «S'apre il balcone» (batt. 72-73); essi non «si ritirano sotto il portico», come indicato nel libretto, ma si nascondono dietro le poltroncine della platea.

Dopodiché giungono «Rosina, (indi) Bartolo (sulla ringhiera,) e detti». Rosina, interpretata da Vasilisa Berzhanskaya, è la prima ad affacciarsi al balcone. «(Guardando per la piazza)» cerca il giovane amato a cui desidera consegnare un biglietto. Il regista qui amplia ulteriormente lo spazio performativo e sfrutta l'architettura del teatro per rappresentare la «Casa di Bartolo con ringhiera praticabile»: Rosina si affaccia, infatti, dalla ringhiera del palchetto reale. La giovane indossa una vestaglia bianca, uno scialle rosso e, sul capo, un velo nero. Nel frattempo, il Conte, vedendo finalmente la sua amata, si avvicina con cautela al balcone, cercando di rimanere nascosto poiché Bartolo e Berta stanno sopraggiungendo. Bartolo, interpretato da Alessandro Corbelli, è seduto su una carrozzina di metallo e veste un completo nero con al di sotto una camicia bianca, mentre Berta, interpretata da Patrizia Biccirè, indossa una camicia da notte bianca e uno scialle nero sulle spalle.

La decisione del regista di collocare Bartolo su una carrozzina mira a evidenziare la marcata disparità di età tra Rosina e Bartolo, oltre alla difficoltà di quest'ultimo a muoversi rapidamente (aspetto che diventa rilevante più avanti nel recitativo). Bartolo è sempre sospettoso nei confronti di Rosina ed è convinto che il biglietto che ha lasciato cadere non contenga, come da lei affermato, «le parole dell'aria dell'*Inutil precauzione*» (batt. 85-86), ma piuttosto un messaggio per un amante. Bartolo, appena Rosina fa cadere la lettera, cerca di raggiungere rapidamente la piazza per leggere il contenuto e smascherare le menzogne della ragazza, ma il Conte è più veloce a prendere il biglietto, impedendo a Bartolo di scoprire la verità. In questa scena il regista esalta l'astuzia del personaggio: Bartolo manda Ambrogio in piazza a recuperare il biglietto, mentre lui rientra in casa per recuperare il binocolo e aiutarlo nella ricerca. Questa scelta registica non solo valorizza l'ingegno e la scaltrezza di Bartolo, ma risolve anche un problema pratico: l'interprete di Bartolo, anche senza carrozzina, non sarebbe stato altrimenti in grado di raggiungere la platea dal palchetto reale senza compromettere i tempi scenici.

Successivamente, dopo che Rosina e Bartolo rientrano in casa, il Conte e Figaro si avvicinano, indossano le mascherine e si siedono sulle poltroncine per leggere il contenuto del biglietto. Contrariamente a quanto indicato nel libretto, non è Figaro a leggere il biglietto («Figaro legge»; batt. 124), ma Rosina. Questa scelta registica contribuisce a conferire

maggior carica emotiva alla scena, dando l'impressione che sia Rosina stessa a parlare direttamente al Conte. Un altro dettaglio particolarmente interessante si nota in conclusione del recitativo, quando la conversazione tra Figaro e il Conte viene nuovamente interrotta: accortisi che qualcuno sta per uscire dalla casa di Bartolo, essi sono costretti a nascondersi. Ambrogio apre la porta della casa di Bartolo (entrata principale della platea) e poco dopo fa il suo ingresso Bartolo, accompagnato da Berta. La regia sottolinea l'uscita di Bartolo con un espediente visivo: la telecamera segue il percorso del personaggio in platea, enfatizzando che egli si sta allontanando per svolgere delle commissioni. Il recitativo termina con Figaro che invita il Conte, approfittando dell'assenza del tutore, a eseguire una seconda serenata. Il Conte però cela la sua identità anche a Rosina e si presenta col nome di Lindoro.

Integrando il palchetto reale nella narrazione, Martone è stato costretto a ridefinire movimenti e azioni, che però non compromettono l'opera. Al contrario, queste scelte hanno permesso al regista di esaltare con efficacia un Bartolo perennemente sospettoso e una Rosina intraprendente.



Fig. 2.7 – Recitativo: assenza dell'orchestra

2.4 Il Duetto Figaro-Conte (N. 4) e il Duetto Figaro-Rosina (N. 7): ingegno, astuzia e travestimenti

Se la prima serenata del Conte non sembra aver sortito alcun effetto su Rosina, la seconda (Canzone, N. 3), al contrario, raggiunge lo scopo desiderato: Rosina manifesta i propri sentimenti al Conte. La giovane non è rimasta affascinata dalla melodia impreziosita da ornamenti e virtuosismi, accompagnata da un ricco supporto musicale, che ben descrive la figura di un gentiluomo nobile e facoltoso. A conquistarla è, invece, la semplicità della seconda serenata, caratterizzata da una linea melodica vocale più semplice e sillabica, accompagnata

esclusivamente dalla chitarra. È proprio questa semplicità, unita alla sincerità che traspare dal canto, a fare breccia nel cuore di Rosina. Tuttavia, Rosina non si innamora del vero Conte, bensì del suo travestimento, ovvero dell'«amoroso e sincero, Lindoro».

Questo sentimento condiviso da entrambi i protagonisti dell'opera rappresenta il punto di partenza da cui si sviluppano le azioni successive. In questa sezione verranno analizzati il Duetto Figaro-Conte (N. 4) e il Duetto Figaro-Rosina (N. 7), due momenti chiave del primo atto, in cui si mostra il barbiere impegnato nell'elaborazione di due piani ingegnosi, che tuttavia avranno due esiti molto differenti. Inoltre, questi due brani condividono diversi elementi e strategie musicali, che il regista ha saputo interpretare e tradurre efficacemente sia nella regia teatrale che in quella audiovisiva.

Nel suo Duetto con Figaro (N. 4), il Conte riconosce l'efficacia del consiglio del barbiere, convincendosi così ad assumerlo per liberare Rosina dal controllo del suo tutore. A tal fine, il Conte promette a Figaro, in cambio del suo aiuto, «largo compenso» e «oro a bizzeffe». È proprio «All'idea di quel metallo» che nella mente di Figaro, come un vulcano in eruzione, cominciano a fuoriuscire idee per far introdurre il Conte nella casa di Bartolo e liberare così Rosina. Nel Duetto Figaro espone non una, ma ben due proposte: la prima è di fingersi un soldato appena arrivato in città in richiesta di alloggio; la seconda è invece di passare per un ubriaco in modo da non far insospettire Bartolo (vedi Tabella 2.4 – N. 4 Duetto Figaro-Conte).

N. 4 DUETTO Figaro, Conte					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Figaro, Conte	All'idea di quel metallo (batt. 1-74) [tempo d'attacco]	Allegro maestoso - Vivace	4/4	Sol	ottonari
	Che invenzione prelibata (batt. 75-91)				
	Piano, piano... un'altra idea (batt. 92-108) [tempo di mezzo]	Andante	6/8	si	
	Perché d'un ch'è poco in sè (batt. 109-115)				
	Che invenzione prelibata (batt. 116-146)	Tempo I	4/4	Sol	
	Numero quindici a mano manca (batt. 147-235) Ah che d'amore (batt. 236-384) [cabaletta]	Allegro	3/8		quinari doppi

Tabella 2.4 – N. 4 Duetto Figaro-Conte

Il Duetto si apre con un tempo d'attacco caratterizzato da due strofe parallele intonate in successione dai due personaggi. Nella prima strofa, affidata a Figaro, Rossini traduce efficacemente in musica le parole «un vulcano la mia mente / già comincia a diventar» (batt. 5-8) attraverso l'uso di una cascata di note ascendenti e discendenti. La linea vocale è sostenuta dagli archi, che all'unisono o all'ottava riempiono «per gradi congiunti i salti di sesta ascendente e di settima discendente di Figaro». ⁵⁹ Nella seconda strofa, affidata al Conte, Rossini riprende solo parzialmente la scrittura musicale utilizzata per Figaro. Nei primi versi della strofa («Su vediam di quel metallo / qualche effetto sorprendente») il compositore sviluppa una melodia in stile parlante, per gradi congiunti, che impiega per modulare a una tonalità più comoda per il tenore, passando dal *sol* a re maggiore. Negli ultimi versi della strofa («del vulcan della tua mente / già comincia a diventar»), Rossini recupera la scrittura terzinata di Figaro per esprimere l'entusiasmo che il Conte condivide con il barbiere. ⁶⁰

In conclusione del recitativo «Oh cielo!... – Nella stanza convien dir», che precede il Duetto, Figaro raggiunge la buca dell'orchestra e con un battito di mani incita l'orchestra ad

⁵⁹ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 203.

⁶⁰ Ivi, pp. 204-205.

accompagnare il suo canto. In questo modo il regista sottolinea la sua padronanza della situazione. Quest'azione, aggiunta dal regista, accentua la caratterizzazione del barbiere come motore dell'azione drammatica, colui che con il suo ingegno guida gli eventi e manipola le dinamiche tra i personaggi.

Nel momento in cui Figaro espone la prima strategia per introdurre il Conte nella casa di Bartolo (batt. 49), Rossini adotta nuovamente lo stile parlante nel dialogo tra i due personaggi. Il Conte accoglie con entusiasmo la proposta di Figaro e la definisce un'«invenzione prelibata». Per ben sedici battute Figaro e il Conte, a distanza di terze parallele, celebrano la brillante idea («invenzione prelibata», da batt. 75 a 90). Rossini utilizza questa soluzione musicale per far emergere l'ironia della scena mettendo in luce l'autocelebrazione del barbiere. Proprio in corrispondenza di queste battute il regista inserisce un'altra interazione di Figaro con le costumiste. A batt. 81, al battito di mani di Figaro, due costumiste entrano in scena indossando sempre i dispositivi di sicurezza e portando con sé l'abito da soldato per il Conte, composto da una giacca blu con decorazioni in oro, panciotto bianco, parrucca bianca e un bicorno nero. A differenza del primo cambio d'abito, avvenuto nella Cavatina N. 2, le costumiste assistono il Conte (Fig. 2.8). Il travestimento termina in corrispondenza dell'inizio dell'Andante «Perché d'un poco è in sé».

Durante il cambio d'abito Figaro inizia ad esporre la seconda proposta: anch'essa, come la precedente, in stile parlante, dando così avvio al tempo di mezzo. Tuttavia, questa volta l'idea viene accolta con scetticismo dal Conte. Determinato a convincerlo, Figaro inizia a imitare gli atteggiamenti di un ubriaco. Con l'inserimento dell'Andante in 6/8 Rossini traduce musicalmente lo stato d'ebbrezza rafforzando così l'effetto comico della scena. Alla fine, il Conte si lascia persuadere dal piano di Figaro e i due riprendono a cantare insieme, come in precedenza, a distanza di terze parallele, celebrando ancora una volta l'«invenzione prelibata» (batt. 116-131). Poco prima di congedarsi, in corrispondenza di batt. 116, domanda a Figaro dove potrà trovarlo in caso di necessità. Il barbiere, allora, inizia a descrivergli nei minimi dettagli la sua bottega, un luogo che né lo spettatore né il Conte vedranno mai. Nel corso della descrizione della bottega, la melodia di Figaro rimane inchiodata su una singola nota, il *re*₃, per ben ventotto battute (batt. 152-179), mentre l'orchestra anticipa un nuovo tema che verrà poi cantato dal Conte su «Ah che d'amore la fiamma io sento» (batt. 237-240).

Colpisce la tipologia di ripresa adottata dal regista: recuperando le indicazioni sceniche del libretto, «additando fra le quinte», Figaro indica un punto oltre la scala. Con una telecamera

posizionata sulla scala laterale di sinistra in fondo alla platea inquadra dal basso verso l'alto Figaro, appoggiato alla balaustra, e il Conte, sceso sui primi gradini, che cerca di osservare il punto indicato oltre la scala. Come la melodia rimane ferma su una singola nota, anche la telecamera riprende la scena senza interruzioni (da batt. 152 fino a 179).

Il Duetto termina con una cabaletta che mette in evidenza, sullo stesso tema musicale, le differenti psicologie di Figaro e del Conte. Il primo afferma di sentire «delle monete il suon», mentre il secondo, invece «d'amore la fiamma». Per la linea melodica del barbiere, Rossini adotta qui uno stile sillabico e una scrittura ascendente «che sembra proprio imitare il rotolare di monete d'oro che Figaro già immagina di guadagnare dal Conte».⁶¹ Per il Conte, invece, preferisce arricchire la melodia di ornamenti e virtuosismi, che si addicono perfettamente alla figura di un ricco gentiluomo (qui nella veste di Almaviva e non più di Lindoro), esprimendone così i sentimenti e gli slanci amorosi.⁶² (Es. 2.1)

Ah che d'a - mo-re la fiam-ma io sen-to, nun-zia di giu-bi-lo e di con - ten-to!

Del-le mo - ne-te il suon già sen-to! L'o-ro già vic-ne, ec-co-lo qua,

Es. 2.1 – N. 4 Duetto Figaro-Conte: melodia Conte (batt. 237-244) e Figaro (batt. 241-252)

Al termine della cabaletta, Figaro e il Conte escono di scena prendendo due strade differenti. Il regista, in corrispondenza delle ultime cinque battute, ricorre a una sequenza di inquadrature che mostrano Fiorello fuori dal teatro, davanti all'ingresso, in attesa di ordini da parte del suo padrone. Questa sequenza si ricollega a quanto si è visto alla fine della Cavatina di Figaro (N. 2) e viene utilizzata dal regista per chiarire gli spostamenti del personaggio, fornendo al pubblico un riferimento visivo che anticipa il suo successivo ingresso in teatro per eseguire il suo ultimo intervento nell'opera (Recitativo «Evviva io mio padrone»).

Un ulteriore riferimento alla Cavatina di Figaro risiede nel cambio d'abito a vista del Conte, elemento che ricompare anche nel Duetto Figaro-Rosina «Dunque io son... tu non m'inganni?» (N. 7). Come già menzionato, i Duetti N. 4 e N. 7 presentano richiami musicali, ma vengono messi in relazione anche dalla regia, che ne rafforza il legame attraverso scelte sceniche mirate, volte a sottolineare il ruolo centrale di Figaro nel primo atto come abile

⁶¹ CANONICI, TEODONIO, *Uno alla volta per carità*, pp. 78-79.

⁶² Ivi, pp. 78-80.

stratega. Nel Duetto N. 4 il barbiere viene presentato come simbolo dell'ingegno e della capacità di trasformare una difficoltà in un'opportunità, tuttavia nel Duetto N. 7 si assiste alla prima incrinatura dell'immagine di macchinatore che il barbiere aveva costruito fino a quel momento.

Figaro, che si aspettava di incontrare una giovane inesperta, si è trovato, invece, di fronte a una donna intraprendente, astuta e determinata a sottrarsi al controllo del suo tutore per raggiungere il suo amato Lindoro, come già il pubblico ha potuto osservare nella Cavatina «Una voce poco fa» (N. 5). Nel recitativo «Ah che ne dite?», che precede il Duetto (N. 7), il baldanzoso Figaro vanta le proprie doti di astuto stratega a Rosina. Martone predispone che sia mostrata nell'atto di leggere un libro. La scelta del testo letto da Rosina assume un valore simbolico che arricchisce ulteriormente il ritratto del personaggio. Il libro in questione è *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël pubblicato nel 1807.

La protagonista del romanzo è Corinne, una donna di classe sociale alta che riesce a guadagnarsi un posto di rilievo grazie al suo talento di poetessa. Il suo percorso, tuttavia, è ostacolato dalle convenzioni patriarcali dell'epoca. Corinne incarna l'intelligenza, la passione e la libertà creativa, ma anche la sofferenza derivante dalla sua condizione di donna e dalla sua lotta per affermarsi in una società maschilista. L'inserimento di questo libro da parte del regista sottolinea come Rosina, pur non condividendo le inclinazioni artistiche di Corinne, ne rifletta il carattere forte e l'astuzia, qualità che ha già dimostrato nella sua Cavatina (N. 5). Nel Duetto (N. 7) Rosina si conferma una figura intraprendente: prima ancora che Figaro possa suggerirle di scrivere una lettera per dichiarare i propri sentimenti a Lindoro, è lei stessa a sorprenderlo, rivelandogli che la lettera è già stata scritta (vedi Tabella 2.5 – N. 7 Duetto Figaro-Rosina).

N. 7 DUETTO Figaro-Rosina					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Figaro, Rosina	Dunque io son...tu non m'inganni? (batt. 1-74)	Allegro	4/4	Sol	ottonari
	Fortunati affetti miei (batt. 75-127) [cabaletta]				

Tabella 2.5 – N. 7 Duetto Figaro-Rosina

Rossini e Sterbini strutturano il Duetto come una vera e propria sfida d'astuzia tra i due protagonisti impiegando una tecnica che si articola su un doppio livello drammatico-musicale.

Nelle due strofe parallele iniziali si distinguono un livello ‘pubblico’, corrispondente al dialogo effettivo tra i due interlocutori (vv. 1-2), e un livello nascosto, corrispondente a una riflessione *tra sé* in cui ciascuno svela al pubblico la finzione delle proprie parole e ciò che realmente pensano dell’altro (vv. 3-4). L’intersezione di questi due livelli contribuisce a costruire un vivace gioco di sfida nel quale entrambi i personaggi tentano di raggirare l’altro. Questo intento emerge chiaramente nei versi 3-4 di ciascuna quartina: Rosina «(Già me l’ero immaginata: / lo sapevo pria di te» in corrispondenza delle batt. 5-8 e Figaro «(Oh che volpe sopraffina! / ma l’avrà da far con me)» alle batt. 24-34.⁶³ Nei primi due versi della quartina la scrittura musicale è diseguale: per la melodia di Figaro viene utilizzato lo stile parlante, mentre quella di Rosina, invece, salti e ornamenti.

Dopodiché Figaro suggerisce a Rosina di scrivere una lettera al suo amato Lindoro perché «egli attende qualche segno / poverin del vostro affetto; sol due righe di biglietto / gli mandate, e qui verrà» (batt. 47-53). Rosina, simulando ritrosia e vergogna («Non saprei... Non vorrei... Mi vergogno...»; batt. 60-64), riprende in segno di sfida il motivo parlante di Figaro, ora ascendente nella tonalità di sol minore, cogliendo alla sprovvista Figaro: la sua strategia è stata anticipata. Il gesto di stupore inoltre viene enfatizzato dall’unisono orchestrale, al quale poi si aggiunge anche il fagotto (batt. 69-74). La sua sconfitta appare ancora più clamorosa poiché è stato lui stesso a dare inizio alla competizione.⁶⁴ Figaro non può fare altro che riconoscere la vittoria di Rosina («Ah che in cattedra costei / di malizia può dettar»; batt. 78-82) riprendendo la sua melodia riccamente ornata (batt. 74-78) (Es. 2.2). Nella cabaletta, Rosina dà prova della sua superiorità abbandonandosi a una linea melodica virtuosistica e ornata, mentre il povero Figaro, ormai abbattuto, si limita a borbottare con una scrittura frammentata e ribattuta, uscendo di scena come sconfitto.⁶⁵

[a tempo]

For-tu - na - ti af - fet - ti mie-i, io co - min-cio a re-spi - rar.

Ahche in cat - te - dra co - ste-i di ma - li-zia può det - tar.

Es. 2.2 – N. 7 Duetto Figaro-Rosina: melodia Rosina (batt. 74-78) e Figaro (batt. 78-82)

⁶³ PIANA, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, p. 70.

⁶⁴ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, pp. 133-134.

⁶⁵ Ivi, pp. 221-222.

Nel Duetto (N. 7) il regista usa abilmente le inquadrature e la disposizione spaziale dei personaggi per sottolineare le dinamiche relazionali e i giochi di potere tra Figaro e Rosina appena descritti. Entrambi i personaggi si trovano in platea, l'uno di fronte all'altro. A differenza di quanto accadeva nel Duetto con il Conte (N. 4) è Rosina a chiedere l'intervento delle costumiste, in corrispondenza dell'inizio della quartina di Figaro (batt. 19). Con il cambio d'abito di Rosina, da una vestaglia da notte bianca all'elegante abito da sera *bordeaux* portato in scena dalle costumiste, Martone sottolinea «chi sia la vincitrice della partita comica».⁶⁶

Un dettaglio che non passa inosservato riguarda le notevoli difficoltà incontrate dalle costumiste nell'allacciamento del corsetto. I problemi derivano principalmente dal movimento continuo dell'interprete durante l'esecuzione vocale, reso ancor più complesso dall'utilizzo dei dispositivi di sicurezza, che limitano l'agilità delle costumiste. Di conseguenza il cambio d'abito si protrae nel recitativo successivo. Questi imprevisti, ben visibili al pubblico, vengono sapientemente impiegati dal regista per sottolineare le difficoltà operative non solo nel contesto teatrale, ma anche per alludere alle sfide che caratterizzano il mondo del lavoro in generale.

Si distinguono anche alcune soluzioni registiche adottate da Martone nel Recitativo «Ah che ne dite?» e nel Duetto «Dunque io son... tu non m'inganni?». Nel recitativo, in corrispondenza di «Sì? oh l'ha sbagliata affè!» (batt. 39-40), la telecamera, posizionata sul fondo del palcoscenico, inquadra non solo gli interpreti, ma anche il *cameraman* in platea, con l'intento di sottolineare ancora una volta l'importanza degli addetti ai lavori (Fig. 2.10). Nel Duetto, invece, in corrispondenza di «donne, donne, eterni Dei, / chi v'arriva a indovinar?» (batt. 88-93), viene ripreso in primo piano Figaro che sembra rivolgersi direttamente allo spettatore. Questa scelta registica enfatizza la sconfitta di Figaro, trasformando il suo sfogo non solo in un commento alla situazione, ma anche in un appello diretto al pubblico, cui sembra si richiedano comprensione e complicità.

Nel Duetto N. 4 Martone presenta Figaro come regista dell'azione: è lui a proporre il travestimento, suggerire comportamenti e orchestrare gli incontri. Tuttavia, questa immagine inizia a vacillare già nel Duetto N. 7, dove Rosina si mostra determinata e autonoma, capace di elaborare un piano per sfuggire al controllo del tutore. Il regista, grazie al cambio d'abito, evidenzia come il Conte si affidi completamente a Figaro, seguendo il suo piano indossando l'abito da soldato; Rosina, invece, dimostra di essere più furba del barbiere, tanto che è lei stessa

⁶⁶ Ivi, p. 222.

a scegliere il proprio vestito, affermando così la sua capacità di agire e ideare brillanti strategie senza l'aiuto del barbiere.



Fig. 2.8 – N. 4 Duetto Figaro-Conte: Conte e le costumiste



Fig. 2.9 – N. 4 Duetto Figaro-Conte: Figaro descrive la bottega



Fig. 2.10 – N. 7 Duetto Figaro-Rosina: cameraman in platea

2.5 La Cavatina di Rosina (N. 5): le corde del destino e la determinazione come reazione

Prima del Duetto Figaro-Rosina (N. 7) si colloca la Cavatina di Rosina (N. 5), un momento cruciale nel quale Martone introduce non solo il primo cambio di ambientazione, ma anche un suggestivo intreccio di corde.

Per segnalare il mutamento del luogo dell'azione all'interno del teatro, il regista ricorre, in fase di montaggio, a un'inquadratura che riporta la scritta «LA CASA DI BARTOLO». Martone adotta sempre una scenografia essenziale, ma per questo numero musicale introduce un intreccio di corde bianche. Attraverso un'inquadratura a campo medio Martone mostra come queste corde si estendano dai palchetti fino alla platea e al palcoscenico (Fig. 2.11). Le corde non sono semplici ornamenti scenografici, ma assumono, secondo Fusillo e Guarracino, una duplice valenza metaforica: da un lato, il regista evoca l'immagine di una ragnatela suggerendo la condizione di Rosina intrappolata nelle macchinazioni di Bartolo; dall'altro, attraverso l'uso

di quelle che sembrano essere le corde utilizzate per la movimentazione della scenografia, sembra alludere al percorso a ostacoli che il settore artistico ha dovuto affrontare durante il periodo del *lockdown*.⁶⁷ Queste interpretazioni rappresentano solo alcune delle possibili chiavi di lettura. Nel corso dell'analisi dell'allestimento, verranno offerti altri spunti interpretativi.

Rosina, rinchiusa nella sua stanza, ha appena ascoltato la serenata di Lindoro. Per la prima volta la giovane manifesta apertamente i suoi sentimenti: è determinata a conquistare Lindoro e ad averla vinta sul suo tutore o su chiunque cerchi di ostacolarla. Nella Cavatina emergono due lati distinti del carattere di Rosina: una donna che sa essere «docile», «dolce» e «amorosa», ma che, all'occasione, può diventare una «vipera» (vedi Tabella 2.6 – N. 5 Cavatina Rosina). Sin dall'introduzione strumentale, come sottolinea Lamacchia, Rossini «sembra accennare alle due facce di Rosina: affianca [...] un gesto musicale tagliente a uno più carezzevole [...]».⁶⁸ Il ritmo serrato con doppio punto, i trilli, l'alternanza repentina di *fortissimo* e *pianissimo* nella prime battute sono contrapposti, alle batt. 5-8, ai gesti più ampi e morbidi dei violini I e alla melodia dei clarinetti in *sottovoce* e *pianissimo*.⁶⁹

N. 5 CAVATINA Rosina					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Rosina	Una voce poco fa (batt. 1-42) [cantabile]	Andante	3/4	Mi	ottonari
	Io sono docile (batt. 43-120) [cabaletta]	Moderato	4/4		quinari

Tabella 2.6 – N. 5 Cavatina Rosina

Nella melodia di Rosina si percepisce poca tenerezza, fatta eccezione per il momento in cui ella pronuncia il nome di Lindoro. Analogamente a quanto fatto in precedenza dal Conte nelle sue serenate, Rosina si abbandona a slanci amorosi ornando il nome dell'amato e raggiungendo, con un salto ascendente, prima il *mi*₄ (batt. 21-23, 34-36) e poi il *sol*_{#4} (batt. 25-27, 38-40). Tuttavia, ciò che predomina è la sua ferma determinazione a unirsi a Lindoro,

⁶⁷ M. FUSILLO, S. GUARRACINO, *Teatri vuoti, spazi rimossi. La trilogia dei film-opera*, pp. 165-166.

⁶⁸ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 209.

⁶⁹ Ibidem.

evidenziata anche dalla ripetizione dei versi «sì, Lindoro mio sarà / lo giurai, la vincerò» (batt. 25-29, 38-42).⁷⁰

Nel cantabile la melodia vocale si sviluppa seguendo il ritmo puntato dell'orchestra; la tessitura si muove in un registro prevalentemente grave e l'intonazione è sillabica. Nella cabaletta invece la melodia vocale si dispiega ed è caratterizzata da un uso di arpeggi ascendenti e discendenti, note di volta (come ad es. su «docile», a batt. 56), appoggiature (ad es. su «ubbidiente», a batt. 59-60) e terzine, che incarnano perfettamente il lato più astuto di Rosina.⁷¹ Per sottolineare la falsa sottomissione della giovane al suo tutore Rossini impiega una linea vocale discendente che, in corrispondenza della batt. 66, termina sul quinto grado di Mi (il *si*₂). Da «Ma se mi toccano» a «farò giocar» (batt. 67-74) la melodia della voce si fa impetuosa, arricchita da arpeggi ascendenti e discendenti, che ben descrivono la natura ribelle e minacciosa della «vipera». Come sottolinea Lamacchia, anche «gli impetuosi accenti con la caratteristica forcella chiusa, posti sulle note prese di salto sul levare di tempi deboli (toc-cà-no, de-bó-le, batt. 67-68), sono piccoli ma significativi segnali musicali della natura ribelle di Rosina, e alquanto minaccioso risuona il *sol*_{#2} di batt. 70 (la nota più grave di Rosina), sul quale la melodia si posa».⁷² (Es. 2.3)



Es. 2.3 - N. 5 Cavatina Rosina: melodia Rosina (batt. 66-70)

Per questa Cavatina Martone sceglie di limitare i cambi di inquadrature privilegiando lunghi piani-sequenza. Per tutta la prima parte della Cavatina, Rosina rimane davanti alla buca dell'orchestra; tuttavia, non appena inizia ad esprimere il desiderio di unirsi a Lindoro, comincia, invece, a interagire con lo spazio circostante e, in particolare, con le corde, manifestando i primi segnali, oltre che musicali anche visivi, di consapevolezza e ribellione (Fig. 2.12).

Un'interazione con le corde avviene anche in corrispondenza delle parole «e cento trappole» (batt. 70-71, batt. 102-104): Rosina afferra con forza una delle corde. Martone

⁷⁰ CRISTINA SIMIONESCU, *Rosine's areas and recitatives from opera Il Barbiere di Siviglia of Gioacchino Rossini. Musical analysis*, in *Realizarea de sine - adaptare și integrare socială*, ed. 1, Editura Ars Longa, Chișinău, 2019, p. 153.

⁷¹ Ivi, p. 154.

⁷² LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 213.

sottolinea così non solo i piani architettati da Bartolo, ma anche quello che Rosina stessa vuole tendere al suo tutore. Alla terza ripetizione dello stesso verso (batt. 78-79) Martone interrompe il lungo piano-sequenza dell'inizio per mostrare i fogli bianchi e il calamaio posizionati sul pavimento al centro della platea. Rosina inizia così a scrivere, sdraiata a terra, la lettera per Lindoro. Nelle ultime due ripetizioni del verso «e centro trappole» (batt. 107-108) Rosina, conclusa la stesura della lettera, come all'inizio della Cavatina, torna a sedersi davanti alla buca dell'orchestra. Osservando con fierezza la lettera esprime determinazione e si mostra pronta a tutto pur di consegnarla a Lindoro. Nella Cavatina Martone ha saputo trasmettere perfettamente i tratti distintivi del carattere di Rosina: una donna dal carattere deciso, forte, intraprendente e pronta a tutto.

Un altro personaggio che all'interno dell'opera interagisce con le corde è Don Basilio, qui interpretato da Alex Esposito, maestro di musica col quale Bartolo sta complottando per sposare Rosina. Nel Recitativo «Sì, sì, la vincerò», che segue alla Cavatina, Rosina riesce a incontrare il barbiere; ben presto, però, Figaro è costretto a fuggire poiché sta sopraggiungendo Bartolo. Appena Bartolo pronuncia le parole «Eh il diavolo che vi porti!» (batt. 78-80), dall'oscurità entra in palcoscenico Basilio. Il suo ingresso segna un punto di svolta: i due innamorati non dovranno più confrontarsi solo con Bartolo, ma anche col maestro di musica.

Appena Figaro, come riportato da libretto, «si nasconde nella prima porta di sinistra, e poi tratto si fa vedere» (batt. 35-36), iniziano le prime interazioni di Basilio con le corde, volte a sottolineare la sua piena conoscenza del piano architettato da Bartolo. Una delle più rilevanti si verifica in corrispondenza dei versi «Oh, io voglio / per forza, o per amore, dentro domani / sposar la mia Rosina» (batt. 85-88), pronunciati da Bartolo: in quel momento, il gesto di Basilio evidenzia il suo pieno sostegno al progetto del dottore. Nell'Aria che segue, «La calunnia è un venticello» (N. 6), Basilio propone la propria strategia per screditare Almaviva, suggerendo a Bartolo di ricorrere alla diffamazione. Per quest'aria Martone preferisce mantenere una telecamera fissa su Basilio: questa scelta consente di cogliere nel dettaglio le espressioni facciali e le doti interpretative dell'interprete, che rafforzano visivamente la sua intenzione di screditare Almaviva.

Come si è visto, le corde assumono un ruolo centrale nella regia di Martone. Non sono un semplice elemento scenografico, ma un dispositivo capace di alludere, come già menzionato, alla prigionia di Rosina, alla determinazione di quest'ultima di architettare un piano contro il suo tutore e al sostegno di Basilio a Bartolo. Di fatto, le corde, che rimarranno costanti fino alla

fine dell'opera, come si vedrà in seguito, acquisteranno significati e funzioni differenti nel corso dell'opera, come si vedrà nei due finali d'atto (Finale N. 9 e Finaletto II N. 18).

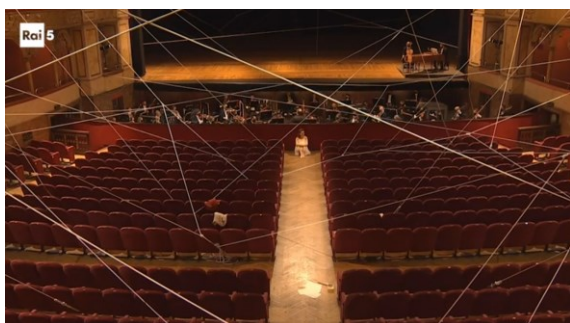


Fig. 2.11 – N. 5 Cavatina Rosina: cambio scenografia



Fig. 2.12 – N. 5 Cavatina Rosina: interazione con le corde (Rosina)



Fig. 2.13 – N. 6 Aria Basilio: interazione con le corde (Basilio)

2.6 Finale I (N. 9): una «fucina» di sorprese e colpi di scena

Il Finale del primo atto di Rossini e Sterbini si distingue dalla commedia di Beaumarchais per l'epilogo particolarmente movimentato e tumultuoso. La confusione cresce progressivamente attraverso una serie di colpi di scena e un graduale ampliamento del numero di personaggi coinvolti. Si parte da un duetto tra il Conte e Bartolo, che diviene un terzetto con l'ingresso di Rosina, poi in un quintetto con l'aggiunta di Berta e Basilio, fino a diventare un sestetto con l'ingresso di Figaro; i personaggi in scena sono infine raggiunti dal Coro e da un Ufficiale, al culmine del caos. Tuttavia, non si tratta di una semplice progressione caotica: Rossini e Sterbini alternano abilmente momenti di frenesia e momenti di stasi, costruendo il Finale I come una sequenza di episodi ben definiti (tempo d'attacco, largo concertato, tempo di mezzo e stretta). Come sottolinea Canonici questi episodi si incastrano «come tessere di un mosaico, dando vita a una costruzione di altissima sapienza formale e teatrale»⁷³ (vedi Tabella 2.7 – N. 9 Finale I).

⁷³ CANONICI, TEODONIO, *Uno alla volta per carità*, p. 87.

In questo Finale I, l'attenzione sarà rivolta ai diversi colpi di scena introdotti da Martone: dall'utilizzo creativo del *foyer*, all'impiego di registrazioni storiche e del linguaggio cinematografico e all'esplorazione di altre figure importanti che operano dietro le quinte.

N. 9 FINALE I					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Conte, Bartolo	Ehi di casa... buona gente (batt. 1-71) [tempo d'attacco]	Marziale	4/4	Do [Mib-Do]	ottonari
+ Rosina	(Ah venisse il caro oggetto) (batt. 72-86)			Do	
+ Berta, Basilio	(È Rosina: or son contento) (batt. 87-175)			Sol [Do-Mib-Do]	
	Bravo bravo il mammalucco (batt. 176-192)			Do	
	Ecco qua!... sempre un'istoria (batt. 193-211)			do	
+ Figaro	Alto là. Che cosa accadde (batt. 212-358)	[Allegro]	3/4	Mib	quinari
+ Coro, Ufficiale	Fermi tutti. Niun si muova (batt. 359-367)	Moderato	4/4	Do	ottonari
Bartolo, Figaro, Basilio, Conte, Rosina, Berta	Questa bestia di soldato (batt. 368-394)	Vivace		Sol	
Ufficiale, Conte	Ho inteso, ho inteso (batt. 394-402)	Col canto		Do	
Rosina, Conte, Bartolo, Figaro, Basilio, Berta	Fredda ed immobile (batt. 403-434) [largo concertato]	Andante	12/8	Mib	quinari
Tutti, Coro, Ufficiale	Ma signor... (batt. 435-457) [tempo di mezzo]	Allegro	4/4	Do	quaternari - ottonari
Tutti, Coro, Ufficiale	Mi par d'esser con la testa (batt. 458-685) [stretta]	Presto			ottonari

Tabella 2.7 – N. 9 Finale I

Come concordato con Figaro nel Duetto (N. 4), il Conte si presenta alla casa di Bartolo fingendosi un soldato ubriaco. Il travestimento del Conte non è soltanto scenico, ma anche musicale: il tempo Marziale, che segna l'inizio del tempo d'attacco, con il suo andamento di marcia, i ripetuti squilli di terzine seguiti da tutta l'orchestra, inclusi corni e trombe, e le frasi spezzate della melodia del Conte (come «Ehi di casa...buona gente... / ehi di casa... niun mi sente!...»; batt. 10-18) contribuiscono a delineare l'immagine del soldato ubriaco. Per accrescere la credibilità della finzione il regista enfatizza lo stato d'ebbrezza del Conte facendolo camminare in modo incerto, inserendo finte cadute e facendolo interagire con le corde presenti sulla scena, che egli utilizza come appoggio per evitare la caduta. Per rendere ancor più comica la scena Martone introduce un elemento assente nel libretto: l'ingresso di Ambrogio con una sedia. Quest'ultimo tenta ripetutamente di posizionala dietro l'ospite, ma il continuo barcollare del Conte lo costringe ad inseguirlo, rendendo la scena ancora più goffa e divertente.

Il frastuono provocato dal Conte richiama Bartolo, che entra in scena accompagnato da Berta (batt. 18). Il Conte mantiene gli atteggiamenti da ubriaco e non resiste alla tentazione di prendersi gioco del dottore storpiando ripetutamente il suo nome («Dottor Balordo», «Bertoldo», «Dottor Barbaro»). Come già avvenuto nel precedente Duetto (N. 7), entrambi ragionano *tra sé* sulla situazione che si sta creando (Bartolo «(Io già perdo la pazienza, / qua prudenza ci vorrà.)»; Conte «(Non si vede! Che impazienza! / Quanto tarda!... dove sta?)», alle batt. 48-55). Non appena ne ha l'opportunità il Conte si allontana da Bartolo per cercare Rosina, scrutando oltre le quinte. Bartolo, infastidito, tenta di allontanarlo, ma il soldato insiste sul fatto che l'ospitalità gli è dovuta per legge. In corrispondenza della sezione «(Ah venisse il caro oggetto)» il dramma sembra subire una momentanea sospensione per lasciar spazio alla riflessione interiore dei personaggi. Tuttavia, come sottolinea Stefano Piana «in realtà non è del tutto così: proprio di tale momento di pausa apparente Rossini fa sapientemente cascare l'uscita in scena di Rosina, ottenendo il doppio scopo di rendere interessante un di per sé statico *a parte* e di far entrare la ragazza quasi di nascosto, tanto che il Conte stesso non se ne avvede immediatamente».⁷⁴

Allarmata dal trambusto, Rosina accorre in scena («(un soldato...il Tutore...)»; batt. 76-78) con un fazzoletto in mano. Bartolo, accortosi dell'interesse della ragazza, per allontanare il soldato, gli comunica di essere in possesso di un «brevetto d'esenzione». Qui la regia di Martone si discosta dalle indicazioni del libretto: Bartolo invece di uscire «incamminandosi

⁷⁴ PIANA, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, p. 74.

verso le camere interne» (batt. 101) e «cercando nello scrittoio» (batt. 113) il documento, insieme a Berta si dirige dai musicisti in scena (clavicembalista e violoncellista) posizionati sul lato destro del palcoscenico. Martone utilizza abilmente il mezzo cinematografico per sottolineare non solo lo sguardo vigile di Bartolo su Rosina, ma anche la sua interazione con i musicisti in scena. Dapprima è ripreso l'avvicinamento di Bartolo e Berta ai musicisti con una telecamera posizionata sul lato sinistro del palcoscenico e, successivamente, si mostra la ricerca del documento nelle partiture con una telecamera posizionata in fondo al palco. Questa scelta registica rafforza il dialogo tra personaggi e orchestra, già evidenziata in precedenza nel N. 1, quando il Conte incita l'orchestra al silenzio, e nel N. 6, quando Figaro esorta l'orchestra ad accompagnare il suo canto. Inoltre, Bartolo interagisce con i musicisti in scena anche nel recitativo «Ma vedi il mio destino!» che apre il secondo atto.

Trovato il documento, Bartolo lo legge ad alta voce («Colla presente – il Dottor Bartolo etcetera esentiamo...»; batt. 122-125) suscitando l'ira del Conte, che reagisce strappandolo («Eh andate al diavolo!»; batt. 125-126) nel tentativo di prolungare la sua permanenza nella casa. Rossini accentua la crescente tensione tra i due attraverso il recupero del tema marziale iniziale («Dunque lei... lei vuole battaglia?»; batt. 136-138), intensificando la sensazione di conflitto. In questa scena il regista ha voluto rafforzare ulteriormente l'imminente scontro tra Bartolo e il Conte inserendo delle inquadrature frontali del palcoscenico per mettere in risalto l'intreccio di corde che adesso sembrano evocare l'immagine di un *ring* da *boxe*. Questa allusione visiva viene amplificata dalla presenza di Rosina, appoggiata alla corda, che osserva lo scontro come uno spettatore esterno o giudice di gara, e da Berta che posiziona Bartolo di fronte al suo avversario. Nel frattempo, il Conte solleva le maniche della giacca, assumendo una posizione da combattimento come gesto di sfida (Fig. 2.14).

L'obiettivo del Conte è quello di consegnare un biglietto a Rosina. Nel momento in cui Bartolo «l'osserva meno attentamente, [il Conte] lascia cadere il biglietto, e Rosina vi fa cadere sopra il fazzoletto». Tuttavia, il piano del Conte rischia di fallire perché Bartolo si accorge che la giovane ha nascosto qualcosa sotto il fazzoletto. Rosina riesce però a sostituire il biglietto con la lista del bucato. Appena Bartolo si accorge di aver accusato ingiustamente la giovane, entra, in sordina, Basilio dalla prima quinta di destra «con carte in mano» solfeggiando la partitura ai musicisti in scena.⁷⁵

⁷⁵ Ivi, p. 75.

Rosina, Berta e Basilio giungono in scena quasi di soppiatto, mentre Rossini sceglie di far entrare Figaro in modo spettacolare in corrispondenza dell'Allegro «Alto là. Che cosa accadesse». Dopo il momento patetico di Rosina, sottolineato dalla melodia dell'oboe, in cui la giovane si lamenta di sentirsi «sempre oppressa, e maltrattata» (batt. 95-197) dal suo tutore, esplode il caos. Rossini rende l'ingresso di Figaro teatrale e memorabile, enfatizzandolo con precise scelte musicali: il passaggio dal tempo binario a quello ternario, la modulazione da do maggiore a mi♭ maggiore e l'introduzione di nuovo materiale sia melodico che ritmico. La comicità della scena è amplificata dall'incoerenza delle azioni di Figaro che, cercando di gestire la situazione, finisce per aggravarla. La sua esortazione al Conte di non dar sfogo alla sua collera diventa ironica, dato che quest'ultimo sta solo seguendo i suoi suggerimenti. Inoltre, anche la sua minaccia e il successivo invito alla prudenza («(Signor, giudizio, per carità)»; batt. 246-249) aggiungono ulteriore umorismo alla scena sottolineando l'incapacità di Figaro di controllare davvero gli eventi. Rossini accompagna questa crescente confusione con un uso sapiente dell'orchestra: il *crescendo* contribuisce alla creazione di caos e di disordine. L'ingresso di Figaro, quindi, non è solo spettacolare dal punto di vista musicale e scenico, ma è anche emblematico del suo ruolo nell'opera: pur presentandosi come il risolutore di ogni problema, il factotum spesso finisce per complicare ulteriormente la situazione. La confusione creata dal barbiere finisce per attirare l'attenzione della Forza pubblica.

Appena sentono «bussare alla porta di strada» (batt. 299) tutti rimangono immobili dallo stupore. Martone, anziché far solo udire il rumore della porta, decide di inquadrare il maestro collaboratore in *foyer* che lo produce con un bastone. Il regista, ancora una volta, come già visto in precedenza, mette in evidenza il lavoro delle maestranze dietro le quinte, in questo caso del maestro collaboratore, responsabile dell'esecuzione degli effetti sonori. Nella medesima inquadratura, tuttavia, viene ripreso anche il Coro disposto in formazione militare pronto ad entrare in scena (Fig. 2.15). Martone sceglie di anticipare la visione del Coro agli spettatori, svelando il dietro le quinte e rendendo più chiaro il prosieguo della vicenda. Successivamente, con un'inquadratura dal fondo del palcoscenico, viene ripreso il Coro disporsi nella prima fila di palchetti; l'Ufficiale, invece, entra in platea, e i personaggi allineati sul palcoscenico restano pietrificati dallo stupore (Fig. 2.16).

Appena l'Ufficiale chiede spiegazioni, la scena raggiunge il culmine della confusione. Con l'inizio del Vivace tutti parlano alla rinfusa e ognuno cerca di fornire la propria versione dei fatti, abilmente resa da Rossini attraverso l'uso di rapide entrate a canone. Il regista sottolinea questa frenesia generale con una serie di inquadrature che catturano il volto smarrito

e confuso dell'Uffiziale. Particolarmente comica è la sua risposta «Ho inteso» (batt. 394) che svela chiaramente la sua totale incomprensione. Incapace di gestire il caos, l'Uffiziale adotta la soluzione più semplice: incolpare l'intruso, l'individuo dall'aspetto più sospetto tra tutti.

Il Conte, messosi nei guai per aver seguito i consigli di Figaro, per evitare l'arresto rivela la propria identità all'Uffiziale che, sorpreso, è costretto a rendergli omaggio. Rossini sottolinea questo colpo di scena con una cadenza d'inganno, passando dalla tonalità di do maggiore e quella di lab maggiore. Tutti, eccetto Figaro, rimangono «Freddi ed immobili» dallo stupore.⁷⁶ Il largo concertato che segue è contraddistinto da due motivi: il primo viene attaccato da Rosina, poi dal Conte e da Bartolo, mentre il secondo («Guarda Don Bartolo»; batt. 419) viene affidato a Figaro. Il primo motivo è caratterizzato da un moto ondulante composto di note e pause che ben rappresenta lo stupore attonito di Rosina, del Conte e di Bartolo, mentre il secondo da staccati e note con valori brevi che ben esprimono la natura scanzonata di Figaro. A differenza degli altri il barbiere è l'unico che si distacca da questa situazione di immobilità: è compiaciuto della reazione del dottore, di colui che si sarebbe felicemente compiaciuto dell'arresto del soldato.

Si giunge quindi al breve tempo di mezzo, una semplice transizione che conduce alla stretta che sigilla questo lungo finale d'atto.⁷⁷ Dalla stasi si ritorna nuovamente alla confusione. Bartolo tenta di interloquire con la Forza pubblica, ma viene zittito sia da loro sia dagli altri personaggi. Numerosi sono i dettagli che caratterizzano questa sezione musicale. Il tema iniziale *sottovoce* è cantato all'unisono e accompagnato dalle rapide terzine dei violini, poi delle viole e dei violoncelli, e dai fiati (trombe, corni, clarinetti, ottavino e sistro) che riempiono ciascuno uno dei quattro quarti del tempo. La sezione intermedia, invece, è caratterizzata da un *crescendo* animato che culmina nelle implacabili raffiche di terzine dell'orchestra, durante le quali le parole «Alternando questo e quello» avvicendate prima da Bartolo e Basilio, poi tra Basilio e i bassi del Coro, creano un effetto di eco. Infine, la ripetizione del tema iniziale, che non avviene in do maggiore ma in mi♭ maggiore, ritarda la conclusione aumentando la tensione drammatica. I sei personaggi e il Coro ormai si ritrovano, quindi, a esclamare «il cervello poverello, / già stordito, sbalordito, / non ragiona, si confonde, / si riduce ad impazzar». Come sottolinea Piana, «Tutto ciò (e altro) fa di questa stretta una degna conclusione di un finale di

⁷⁶ Ivi, p. 138.

⁷⁷ PIANA, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, p. 80.

notevole complessità scenica, le cui briglie musicali sono saldamente tenute in mano da un Rossini in stato di grazia con mille trovate guidate da un attentissimo controllo formale».⁷⁸

Nel momento di confusione totale, nella stretta, il regista alterna vividi ricordi del teatro affollato dal pubblico alle riprese in teatro della *performance*. Propone sequenze di immagini storiche provenienti dall'archivio dell'Istituto Luce, insieme ad altre più recenti, che mostrano il teatro gremito in occasione di alcune prime rappresentazioni. In queste immagini si possono scorgere importanti personalità del mondo dello spettacolo come Anna Magnani, Gina Lollobrigida e Maria Callas. Martone, attraverso questo espediente, non solo evoca la memoria collettiva di un teatro vissuto e partecipato, ma restituisce simbolicamente la presenza del pubblico, colmando il vuoto della sala.

In sintesi, il regista all'interno di questo grande finale d'atto impiega diverse strategie: 1. utilizza in un unico grande numero diversi spazi del teatro; 2. gioca abilmente sull'aspetto interpretativo dei cantanti con lo spazio circostante (interazione con le corde e con i musicisti); 3. adopera il mezzo audiovisivo per sottolineare anche le più piccole sfumature interpretative (sguardi, atteggiamenti, movimenti dei personaggi sulla scena); 4. impiega, in fase di montaggio, sequenze di immagini del passato del teatro dell'Opera; 5. una forza valenza metalinguistica, di coniugazione nel linguaggio audiovisivo di strategie cinematografiche. Un finale ricco di colpi di scena, non solo musicali, ma anche visivi, che rivela una regia attenta, capace di includere anche una riflessione sul vuoto lasciato dalla pandemia.



Fig. 2.14 – N. 9 Finale I: Bartolo vs Conte



Fig. 2.15 – N. 9 Finale I: maestro di palco e Coro in foyer

⁷⁸ Ivi, p. 81.



Fig. 2.16 – N. 9 Finale I: ingresso Coro e Ufficiale in sala

2.7 L'aria di Rosina (N. 11): il Conte «maestro» di travestimenti e direzione orchestrale

Dopo il fallimento del piano del barbiere, il Conte dimostra di aver compreso che deve fare affidamento solo su sé stesso. L'esito negativo della precedente strategia lo spinge ad agire in autonomia. Per questo, il Conte si presenta inaspettatamente alla casa di Bartolo travestito da «Don Alonso, professore di musica ed allievo di Don Basilio». L'apparizione del Conte sotto mentite spoglie è inaspettata non solo per Bartolo, ma anche per lo spettatore che, a differenza della situazione precedente, non è stato preparato alla nuova strategia (N. 4 Duetto Figaro-Conte). Non sappiamo con certezza se il piano sia stato elaborato da Figaro, ma è probabile che il Conte, come ha già dimostrato nel Finale I, non sia uno sprovveduto e sia in grado di sviluppare una strategia indipendentemente dall'aiuto del barbiere. Nel Duetto con Bartolo (N. 10), il Conte dimostra la sua straordinaria abilità nel travestimento, che non è solo scenico, ma anche musicale: se nel Finale I Rossini aveva introdotto Basilio in scena facendolo solfeggiare, qui sceglie invece di far salmodiare Don Alonso su una corda di recita, suggerendo musicalmente che si tratta di un prete (Es. 2.4). Nell'Aria di Rosina (N. 11), il Conte dimostra ancora una volta di essere un vero «maestro» dell'inganno, capace di raggirare persino il sospettoso Bartolo con la sua astuzia.



Es. 2.4 – N. 10 Duetto Bartolo-Conte: melodia del Conte (batt. 3-10)

Il breve Duetto tra Bartolo e il Conte «Pace e gioia sia con voi» (N. 10), che precede l'Aria di Rosina, è costruito da Rossini su una cantilena con cui il Conte saluta Bartolo.⁷⁹ Come nel precedente finale d'atto il compositore introduce un doppio livello scenico-musicale: la cantilena è interrotta più volte da un *a parte* nel quale entrambi i personaggi esprimono i propri pensieri e obiettivi.⁸⁰ Come evidenzia Piana «là come qui vi è il Conte che si presenta travestito di fronte a un perplesso Bartolo, in entrambi i casi tale travestimento viene reso palese dall'utilizzo di un doppio livello scenico che si trasforma in un'accurata e ben calibrata differenziazione musicale».⁸¹ Il regista, in questo numero, decide di far rigare alla rinfusa il Conte sul palcoscenico, mettendo in evidenza la volontà del Conte di far infuriare Bartolo e soprattutto non dargli la possibilità di poter vedere il suo volto.

Nel recitativo «Insomma, mio Signore» il Conte informa Bartolo di essere stato inviato come sostituto di Basilio, impossibilitato a essere presente alla lezione di Rosina a causa di un'improvvisa malattia. Per rendere più credibile il suo travestimento e guadagnarsi la fiducia di Bartolo, sempre diffidente, il Conte decide di mostrargli il biglietto che Rosina ha scritto per Lindoro. Il Conte riesce così a convincerlo e a sostituire Basilio nella lezione con la ragazza, ma Bartolo, sempre sospettoso, decide di rimanere ad ascoltare. Rosina sceglie di eseguire il rondò dell'«Inutil precauzione» (batt. 81-83), menzionato già all'inizio dell'opera, il quale, tuttavia, viene inserito in un gioco scenico complesso (vedi Tabella 2.8 – N. 11 Aria Rosina). Come osserva Lamacchia, l'aria «[...] si basa sui repentini passaggi dal piano rappresentativo metateatrale (una prima donna che canta un'aria d'opera) a quello “reale”, dalla musica di scena alla musica d'opera».⁸² Il testo verbale viene qui impiegato con una duplice funzione: da un lato allude alla condizione di Rosina, dall'altro consente alla cantante di esibire le sue doti vocali. L'orchestra, invece, si limita ad accompagnare il canto intervenendo solo nei momenti strettamente necessari.

⁷⁹ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, pp. 238-239.

⁸⁰ PIANA, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, p. 81-82.

⁸¹ Ivi, p. 82.

⁸² LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, pp. 239-240.

N. 11 ARIA Rosina					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Rosina	Contro un cor che accende amore (batt. 1-27) [cantabile]	Maestoso	4/4	Re-La	ottonari
Rosina, Conte	Ah Lindoro... mio tesoro (batt. 28-70)	Vivace	2/2	Fa-Re	
	Cara immagine ridente (batt. 71-152) [cabaletta]	[Moderato]	4/4	Re	

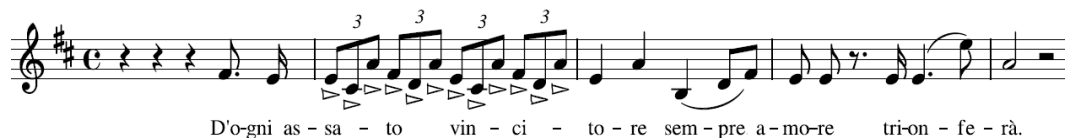
Tabella 2.8 – N. 11 Aria di Rosina

L'Aria di Rosina è ambientata nella «Camera in Casa di Bartolo con sedia, ed un pianoforte con varie carte di musica». Come riportato nel libretto, al termine del recitativo che precede l'Aria di Rosina, il Conte «siede al pianoforte, e Rosina canta accompagnata dal Conte». Rossini, per dare ulteriore realismo alla scena, scrive un paio di battute per il pianoforte. Tuttavia, Martone adotta una soluzione diversa: anziché far suonare il pianoforte al Conte dirige l'orchestra dalla platea. Il gesto della direzione orchestrale è enfatizzato da alcune inquadrature realizzate dall'interno della buca dell'orchestra che mostrano il direttore, Daniele Gatti e, al di sopra di lui, il Conte che ne imita i movimenti (Fig. 2.17). Il regista introduce così un ulteriore elemento di comicità alla scena e una nuova interazione dei personaggi con l'orchestra.

Subito dopo una breve introduzione strumentale (batt. 1-12), che comprende alcune battute per il pianoforte (batt. 4-6), omesse in questa produzione, Rosina intona i primi versi («Contro un cor che accende amore, / di verace, invitto ardore») con uno stile fiorito in un registro medio-grave (la melodia sprofonda fino al la_2). Per i versi successivi viene ancora impiegato lo stile fiorito, ma la melodia viene ulteriormente arricchita di grandi salti (esempio salto di nona su «poter», batt. 20). Rossini utilizza degli accenti a forcilla chiusa sulle terzine in corrispondenza delle parole «assolato vincitore» (batt. 24), per esprimere musicalmente la speranza di vittoria, e delle corone sulle parole «sempre» e «trionferà» (batt. 25-27). Il testo dell'aria diventa un mezzo attraverso il quale Rossini esprime la determinazione di Rosina a perseguire il proprio obiettivo e la sua volontà di lottare fino alla fine.⁸³ (Es. 2.5) In questa sezione iniziale dell'Aria, Martone decide di alternare inquadrature a mezzo busto di Rosina e del Conte. Particolarmente interessanti sono quelle di Rosina, in cui si osserva anche Bartolo,

⁸³ SIMIONESCU, *Rosine's arias and recitatives from opera Il Barbiere di Siviglia of Gioacchino Rossini. Musical analysis*, p. 156.

il quale in maniera grottesca imita con le mani i passaggi fioriti di Rosina, aggiungendo così un elemento comico alla scena.



Es. 2.5 – N. 11 Aria Rosina: melodia di Rosina (batt. 23-27)

Tra il cantabile e la cabaletta (Vivace), il Conte e Rosina, vedendo Bartolo assopito, si scambiano alcune parole. Dallo stile vocale fiorito, Rosina passa dunque a quello più vicino al parlato: canta in un registro medio ed evita le colorature e i salti vertiginosi prediligendo invece un andamento per gradi congiunti. La melodia del Conte, invece, riprende quella utilizzata per «Ah Lindoro... mio tesoro...» (batt. 28-29). Oltre a verificarsi un cambio di scrittura avviene anche un cambio di tonalità: da la maggiore si passa infatti a fa maggiore. Il dialogo è però interrotto dal risveglio di Bartolo. Per evitare che il travestimento del Conte venga scoperto da Bartolo, il regista introduce brevi momenti di sospensione durante i quali il Conte, non appena nota segni di risveglio da parte di Bartolo, suggerisce a Rosina piccoli accorgimenti vocali e della postura da mantenere durante il canto (Fig. 2.18). La giovane, cogliendo prontamente la situazione, lo asseconda, contribuendo alla creazione di una dinamica scenica vivace e ironica.

Con l'inizio della cabaletta (Moderato), dopo il breve interludio strumentale Rosina ritornare a cantare il testo dell'Aria riprendendo lo stile fiorito. Non appena il tutore si riaddormenta, Rosina e il Conte ne approfittano nuovamente per parlare (batt. 95-107). Nella coda, la ripetizione dei versi «Caro a te mi raccomando» accentua il desiderio di Rosina di liberarsi al più presto del suo tutore. Rosina arricchisce nuovamente il canto con fioriture ed è accompagnata da un'orchestra che si limita essenzialmente ad arpeggi e tremoli in re maggiore. Il *crescendo* sfocia nel *fortissimo* evidenziando il trionfo dell'amore, e facendo sì che l'Aria si concluda in un segno di speranza e determinazione.⁸⁴

Nell'Aria di Rosina (N. 11) il Conte, sotto le mentite spoglie di Don Alonso, dimostra di essere un maestro del travestimento e dell'inganno. Non solo sfoggia una grande abilità nell'assumere i panni di diversi personaggi, come il soldato e ora il maestro di musica, ma anche, come evidenzia Martone nella sua regia, di saper 'dirigere' gli eventi, giungendo a coinvolgere persino l'orchestra nella sua messinscena.

⁸⁴ Ivi, p. 157.



Fig. 2.17 – N. 11 Aria Rosina: il Conte dirige l'orchestra



Fig. 2.18 – N. 11 Aria Rosina: accorgimenti vocali del Conte

2.8 Quintetto (N. 13): quando il contagio cambia volto – la scarlattina diventa Covid-19

Questo Quintetto è un numero musicale di una certa consistenza, paragonabile al Finale I, caratterizzato da continui colpi di scena (vedi Tabella 2.9 – N. 13 Quintetto). Nel recitativo che lo precede, «Bravo, Signor Barbieri», la situazione si è notevolmente complicata: al piano orchestrato dal Conte con la complicità di Rosina e Figaro, si aggiunge anche la finta macchinazione che Bartolo crede di portare avanti con Alonso. Il Conte, sotto mentite spoglie, riesce con difficoltà a conquistare la fiducia del tutore. Figaro, giunto per fare la barba a Bartolo, con la complicità di Rosina è riuscito a impadronirsi della «chiave della gelosia», ovvero la chiave che chiude la finestra della camera della giovane e che Bartolo custodisce gelosamente per impedirle la fuga. In questa sezione si analizzerà come la regia di Martone attualizzi il tema del contagio, trasformando la scarlattina del libretto in un chiaro richiamo al Covid-19.

N. 13 QUINTETTO					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Rosina, Conte, Figaro, Bartolo, Basilio	Don Basilio ... / Cosa veggio! (batt. 1-65)	Andantino	4/4	Mib [Sib] Sol	ottonari
	Buona sera, mio signore (batt. 66-128)	Moderato	2/4	Sol	
senza Basilio	Orsù, signor Don Bartolo (batt. 129-208)	[Allegro]	4/4	Sib	settenari
	Bricconi, birbanti (batt. 209-444)	[Vivace]	3/8	Mib	senari

Tabella 2.9 – N. 13 Quintetto

Il Quintetto si apre con Figaro che, dopo aver preparato tutto il necessario per fare la barba, viene improvvisamente interrotto dall'ingresso inatteso di Basilio. Rossini sottolinea questo gesto di sorpresa con una brusca modulazione: dal do maggiore del recitativo si passa alla lontana e destabilizzante tonalità di mi♭ maggiore. Bartolo, Figaro, il Conte e Rosina, colti di sorpresa, reagiscono con brevi frasi sillabate *a parte*. Il primo a tentare di reagire è Figaro, in corrispondenza di «Or che s'aspetta? / Questa barba benedetta» (batt. 10-12). Il barbiere introduce un gesto melodico inaspettato modulando improvvisamente alla tonalità non preparata di do minore. Bartolo, tuttavia, non sembra turbato dall'intervento di Figaro e riprende immediatamente in mi♭ maggiore il motivo di tre battute di Figaro (batt. 10-12).

Il Conte, resosi conto che Figaro non è in grado di prendere in mano la situazione, decide di intervenire convincendo Bartolo che la soluzione migliore sia di allontanare Basilio. In corrispondenza di «Ehi, dottore, una parola» (batt. 21-24), il Conte dimostra grande sicurezza con un'improvvisa impennata virtuosistica. Il compositore sottolinea il fare ipocrita del Conte attraverso il recupero del motivo di «Pace e gioia sia con voi» in corrispondenza di «(Fate un po' ch'ei vada via: / ch'ei ci scopra ho gran timore)» (batt. 25-26), ma con un tempo più rapido per enfatizzare la sua crescente urgenza (Es. 2.6).

(piano a Bartolo)

(Fa - te un po' ch'ei va - da vi - a: ch'ei ci sco - pra ho gran ti - mo - re.

La citazione viene ripresa anche nelle battute successive, trasposta un tono sopra, in corrispondenza di «(Della lettera, signore, / ei l'affare ancor non sa)» (batt. 29-33), a conferma della strategia adottata dal Conte per gestire la situazione. Il balbettante sillabato di Bartolo suggerisce la sua momentanea sottomissione al Conte, il quale approfitta del momento e cerca di convincerlo della presunta malattia di Basilio («Siete giallo come un morto»; batt. 38-40). Figaro, intuendo la strategia del Conte, lo asseconda esclamando «Questa è febbre scarlattina» (batt. 45-46). L'inganno del Conte e Figaro viene sottolineato musicalmente dai ribattuti degli archi che evocano brividi e tremori amplificando l'effetto comico della scena. Per rendere la farsa ancora più credibile il Conte lancia a Basilio una borsa contenente la 'medicina', in realtà una tangente per convincerlo ad andarsene, che in questa produzione è costituito da un sacchetto di pelle pieno di monete.

Nell'Andantino il regista decide di far entrare Basilio non dal palcoscenico, come gli altri personaggi, ma dall'ingresso principale della platea; ad attenderlo vi è Ambrogio, pronto a recuperare soprabito, cappello e bastone. Martone ha inoltre voluto che il personaggio di Basilio riprendesse le azioni compiute dal Conte nell'Aria di Rosina (N. 11): egli si posiziona infatti davanti al leggio sistemato davanti alla buca dell'orchestra per dare avvio alla lezione di musica con Rosina, suggerendo inoltre alla ragazza alcuni accorgimenti vocali. Questa ripresa dell'azione viene impiegata dal regista per evidenziare come il Conte, nell'Aria di Rosina (N. 11), sia riuscito a impersonare perfettamente Basilio e la sua professione senza destare alcun sospetto nel dottore.

Come anticipato, il regista introduce chiaramente un'allusione al Covid-19, in luogo della scarlattina prevista nel libretto («questa è febbre scarlattina!»; batt. 45-46). Alla frase del Conte «Siete giallo come un morto» (batt. 38-40), tutti i personaggi ad eccezione di Basilio indossano mascherine chirurgiche. Basilio, visibilmente confuso, si lascia misurare la temperatura con un termometro digitale dal direttore d'orchestra (Fig. 2.19). Il direttore si allarma del risultato e Basilio reagisce mostrando uno sguardo preoccupato. Gli altri personaggi iniziano a trattarlo come un individuo infetto. Le mascherine e i termometri digitali, diventati strumenti della quotidianità, sono entrati a far parte della memoria collettiva e sono qui utilizzati dal regista come richiamo alla pandemia.

Nel Moderato il Conte, Figaro e Rosina congedano educatamente Basilio. La comicità di questa sezione deriva sia dalla velocità con cui vogliono allontanarlo, sia dalla flemma di Basilio che indugia esasperatamente prima di lasciare la scena. Dal punto di vista musicale il

Conte, Rosina e Figaro lavorano in perfetta sinergia, come sottolinea Lamacchia, «[...] dividendosi e scambiandosi antecedente e conseguente della melodia principale».⁸⁵ Il continuo rimbalzo della parola «Buona sera» tra i personaggi è piuttosto lineare, passando da sol maggiore a re maggiore; tuttavia Figaro recupera il sol maggiore lasciato da Rosina per deviare improvvisamente verso si minore, creando un effetto sorpresa. Basilio risponde quindi riprendendo sia la melodia che l'espressione «Buona sera», ma ignorando del tutto la deviazione tonale introdotta da Figaro e attaccando direttamente in sol maggiore. Successivamente Figaro e Rosina introducono un nuovo tema («Maledetto seccatore»; batt. 105-109) caratterizzato da frenetiche terzine di semicrome, mentre il Conte e Bartolo continuano imperterriti con i saluti («Buona sera»). L'ultimo saluto di Basilio è reso ancora più comico da Rossini attraverso la momentanea sospensione del canto e dell'orchestra. Infine, Bartolo, Rosina, Figaro e il Conte cantano all'unisono e in *fortissimo* «Presto, presto, andate via di qua» (batt. 119-124), cacciando definitivamente Basilio.

In conclusione del Moderato il regista prevede delle azioni particolarmente comiche. Basilio si avvia lentamente verso l'ingresso della platea e viene raggiunto da Ambrogio, il quale gli tende degli oggetti mantenendo una prudente distanza, con un gesto esageratamente cauto (Fig. 2.20). Quando Basilio esce di scena, tutti i personaggi, sollevati, si tolgono la mascherina, come se avessero finalmente respirato dopo la pressione del momento. Tuttavia, il regista fa riapparire improvvisamente Basilio per intonare un ultimo saluto. Il personaggio sbuca con la testa dalla tenda posta all'ingresso principale della platea costringendo gli altri a rimettere frettolosamente la mascherina. A suggellare il momento il regista illumina lo sguardo consapevole di Basilio, suggerendo che egli ha intuito le vere intenzioni di Alonso/Conte (Fig. 2.21).

Con l'uscita di scena di Basilio, il quintetto diventa un quartetto e l'azione riprende esattamente dal punto in cui era stata interrotta dal suo inopportuno arrivo. Figaro tenta di distrarre Bartolo facendogli la barba, mentre Rosina e il Conte approfittano della situazione per organizzare la loro fuga d'amore. Si tratta di due scenette in parallelo musicalmente diverse: da un lato abbiamo il tema di Figaro che descrive perfettamente la sua frenesia e la fatica nel tenere fermo Bartolo – un effetto reso dalle semicrome dei violini I; dall'altro, gli archi all'unisono, sostenuti dal pedale dei fagotti e dei contrabbassi, accompagnano in *pianissimo* il dialogo cauto del Conte e Rosina («A mezzanotte in punto»; batt. 152-157). Martone decide di far indossare

⁸⁵ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 248.

a Figaro, oltre alla mascherina di cui Bartolo è privo, anche una visiera mentre fa la barba a Bartolo, inserendo così un ulteriore richiamo alla situazione pandemica. Sempre sospettoso, Bartolo cerca di controllare Rosina, ma Figaro, accortosi delle sue intenzioni, lo distrae con destrezza. Il Conte, per non insospettirlo, è quindi costretto a continuare a fingere di darle lezione di canto, spiegandole come eseguire i vocalizzi.

Il momento culminante arriva quando il Conte tenta di chiarire con Rosina la questione del biglietto che quest'ultima ha scritto per Lindoro e che ora si trova nelle mani di Bartolo. I due però vengono scoperti e colti in flagrante. La sezione conclusiva (Vivace) è caratterizzata dagli interventi di Bartolo che, furioso, inizia a schernire e scimmiettare Alonso intonando «Pace e gioia», dando così avvio a una gag comica di inseguimento. Le macchinazioni dei tre giovani vengono smascherate, la quale cosa provoca in Bartolo un'agitazione tale da fargli letteralmente perdere il controllo: l'ira crescente gli impedisce di formulare una melodia compiuta, costringendolo a un susseguirsi di esclamazioni che si intensificano progressivamente e si trasformano in un frenetico e vorticoso ritmo di crome martellanti. A questa esplosione di rabbia si contrappone la derisione dei giovani, evidenziata musicalmente dal temino dei clarinetti (batt. 234-242) e, soprattutto, dal tema in *crescendo* cantato dai due innamorati e raddoppiato da violini, clarinetti e ottavini (batt. 276). L'orchestrazione, arricchita dall'intervento del sistro e della grancassa, amplifica l'effetto di confusione e vorticità della scena. Il regista sceglie di enfatizzare questo caos replicando il frenetico girare dei personaggi non solo in palcoscenico, ma anche in platea. Il passaggio dal palcoscenico alla platea avviene in modo improvviso, senza dare allo spettatore il tempo di comprendere esattamente come sia avvenuto questo spostamento, aumentando così l'effetto di sorpresa e disorientamento.

Nel complesso, il Quintetto si rivela un momento di straordinaria efficacia teatrale e musicale. La vivacità della partitura rossiniana si intreccia perfettamente con la regia dando vita a un turbinio di azione, comicità e tensione. La scelta di sostituire la febbre scarlattina con il Covid-19 va oltre la semplice attualizzazione dell'azione: il regista opera una sottile ironia sulle paure del contagio, invitando il pubblico a una profonda riflessione sulle ansie e le dinamiche sociali emerse durante la pandemia.



Fig. 2.19 – N. 13 Quintetto: Basilio si misura la temperatura



Fig. 2.20 – N. 13 Quintetto: Ambrogio consegna gli indumenti



Fig. 2.21 – N. 13 Quintetto: Basilio sbuca dalla tenda

2.9 Il Temporale (N. 15) e i protagonisti ‘invisibili’ del teatro: maestri collaboratori, macchinisti, rumoristi e assistenti

Nel recitativo «Dunque voi Don Alonso non conoscete affatto» che precede il Temporale (N. 15) Basilio ha rivelato a Bartolo che Alonso non è un suo allievo e sospetta che il giovane non sia semplicemente un amico del Conte d'Almaviva, ma il Conte stesso. Dopo essere stato ingannato per ben due volte, Bartolo decide che è arrivato il momento di affrettare le nozze con Rosina e ordina quindi a Basilio di chiamare immediatamente il Notaio affinché il matrimonio venga celebrato la notte stessa. Bartolo «cava dalla tasca il biglietto datogli dal Conte» e dimostra a Rosina che Figaro e lo studente di musica abbiano completato per rapirla e condurla dal Conte d'Almaviva. Sentitasi tradita, ferita, Rosina accetta di sposare Bartolo per ripicca e, accecata dalla rabbia, gli rivela il piano di fuga che aveva architettato con «l'ingrato» e con Figaro. Bartolo, allarmato, invita la giovane a chiudersi nelle sue stanze e si reca immediatamente a chiamare la Forza pubblica.

Nel momento di massima tensione dell'intreccio Rossini decide di sospendere temporaneamente il progredire della vicenda: inserisce un brano puramente strumentale che

descrive, come sottolinea Piana, con «‘realismo musicale’ l’arrivo, il culmine e il placarsi di un violento temporale [...]»⁸⁶ (vedi Tabella 2.10 – N. 15 Temporale). Per la Tempesta, Martone decide ancora una volta di rendere visibili i protagonisti invisibili del teatro: le maestranze che, attraverso macchinari e artifici, ricreano gli effetti sonori in scena.

N. 15 TEMPORALE			
Struttura	Tempo	Metro	Tonalità
Sezione A (batt. 1-34)	Allegro	4/4	Do
Sezione B (batt. 35-102)			do [Mib]
Sezione A' (batt. 103-131)			Do

Tabella 2.10 – N. 15 Temporale

In questo numero musicale Rossini ricrea i primi bagliori di lampi attraverso l’uso dell’arpeggio del flauto, sostenuto dal tremolo di viole e violoncelli, e le prime gocce d’acqua che cadono tramite l’utilizzo delle semiminime staccate e *sottovoce* nei violini, nelle viole e nei violoncelli. L’effetto di leggerezza e imprevedibilità del cadere delle gocce è ottenuto grazie alla distribuzione ritmica irregolare delle note tra i diversi strumenti. Nella sezione centrale il temporale esplode in tutta la sua violenza: il frusciare delle folate di vento viene descritto dalle semiminime degli archi e del fagotto che, partendo da lontano, in *piano*, crescono d’intensità, in *fortissimo*, fino a raggiungere la casa di Bartolo. Qui il fragore del temporale è enfatizzato dall’uso delle macchine del vento e dei tuoni. Nella sezione conclusiva il temporale notturno si attenua. Tornano le gocce di pioggia, questa volta a segnare il graduale spegnersi del temporale, espresse dai violini e dalle viole, con l’aggiunta del flauto che dialoga con i violini offrendo una lieve variazione. Il ritorno al *pianissimo* e l’utilizzo del pizzicato evocano il gocciolio residuo della pioggia sugli alberi e sui tetti, mentre l’ultimo accordo tenuto dagli archi e dai legni porta alla quiete finale suggellando la fine della tempesta con un’atmosfera di serena tranquillità.

In questo numero musicale Martone sceglie di rendere visibile al pubblico il processo di creazione degli effetti scenotecnici. Come già sottolineato in precedenza, nel corso dell’opera, Martone svela non solo la desolazione della platea e dei palchetti, ma anche il lavoro

⁸⁶ PIANA, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all’opera*, p. 94.

delle maestranze nel retropalco. Oltre alle sarte (come mostrato in relazione ai numeri 2, 4 e 7) vengono ripresi macchinisti, rumoristi e assistenti mentre operano dietro le quinte durante la recita.

In generale, l'intero secondo atto è caratterizzato da una significativa presenza di rumori di scena. Il primo effetto sonoro compare già nel Recitativo di apertura dell'atto «Ma vedi il mio destino!»: qui Martone – come già osservato in precedenza nel Finale I – inquadra il maestro collaboratore, posizionato sul palcoscenico, mentre utilizza un bastone di legno per simulare il bussare alla porta del Conte, travestito da Don Alonso, alla casa di Bartolo (Fig. 2.22). Un altro esempio si trova nel Recitativo dopo l'arietta di Bartolo «Bravo, Signor Barbiere», dove il maestro collaboratore, questa volta situato dietro le quinte, rovescia delle ceramiche rotte su uno scivolo di metallo per riprodurre il rumore della caduta di oggetti provocata da Figaro (Fig. 2.23).

Tuttavia, il numero musicale più ricco di rumori di scena è senza dubbio il Temporale. Per evocare l'arrivo della notte il teatro viene oscurato e, con delle inquadrature dall'alto, il regista mostra l'arrivo dei lampi, ricreati con un'illuminazione intermittente. Per rendere più realistica l'atmosfera della tempesta, Martone impiega vari macchinari per ricrearne i suoni. Il primo macchinario utilizzato è quello per il vento, costituito da un grande cilindro di legno azionato manualmente tramite una manovella: il rivestimento del cilindro, sfregato durante la rotazione, genera un suono simile al soffiare del vento (Fig. 2.24). Il secondo effetto riprodotto è quello del tuono, ottenuto tramite lastre di metallo che, una volta scosse, producono un suono assimilabile al fragore di un tuono (Fig. 2.25, 2.26). Infine, per ricreare il rumore della pioggia viene impiegato un cilindro riempito di piccoli oggetti come semi o sassi, il cui movimento, sempre azionato da una manovella, simula la caduta irregolare delle gocce d'acqua (Fig. 2.27).

In questo allestimento, il Temporale non è interessante solo per i rumori di scena, ma anche per le azioni compiute da Figaro e dal Conte. Come riportato nel libretto, «Sulla fine dell'Istrumentale si vede dal di fuori aprire la gelosia ed entrare un dopo l'altro Figaro, e il Conte avvolto in mantello e bagnati dalla pioggia. Figaro avrà in mano una lanterna». Il regista, in corrispondenza della sezione di ripresa, decide di mostrare al pubblico come viene replicato l'effetto bagnato sui mantelli e l'ingresso in scena di Figaro e del Conte: dapprima mostra i due interpreti mentre vengono spruzzati con dell'acqua da un assistente (Fig. 2.28) e successivamente, in corrispondenza dell'accordo finale del Temporale, mentre scendono da una scala di metallo appoggiata sulla prima fila di palchetti, per raggiungere Rosina in platea.

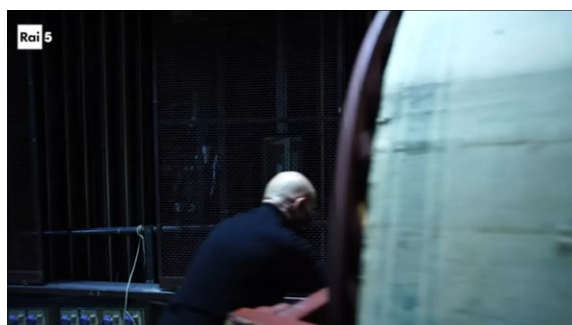
Martone, con la *Tempesta*, valorizza le maestranze (maestri collaboratori, rumoristi, macchinisti), dei macchinari da loro impiegati per la produzione di rumori (vento, tuono, pioggia) ed effetti scenici (mantelli bagnati). Questa scelta celebra il lavoro collettivo, imprescindibile per la produzione di uno spettacolo. Portando in primo piano gli artefici ‘invisibili’ Martone sottolinea come la buona riuscita di uno spettacolo dipenda anche, e soprattutto, dalla sinergia di tutte le professionalità coinvolte. Inoltre, si assiste a un mescolamento di riprese nell’opera audiovisiva, di *frontstage* e *backstage*, sottolineando così la natura metalinguistica dell’allestimento, di coniugare differenti linguaggi, del teatro e del cinema.



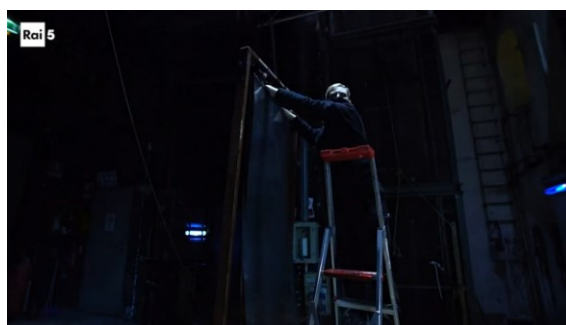
**Fig. 2.22 – Recitativo in apertura dell’Atto II:
bussare alla porta**



**Fig. 2.23 – Recitativo dopo l’Arietta di
Bartolo N. 12: rumore ceramiche rotte**



**Fig. 2.24 – N. 15 Temporale: macchina del
vento**



**Fig. 2.25 – N. 15 Temporale: macchina del
tuono**



**Fig. 2.26 – N. 15 Temporale: macchina del
tuono**



**Fig. 2.27 – N. 15 Temporale: macchina della
pioggia**



Fig. 2.28 – N. 15 Temporale: effetto bagnato sui mantelli

2.10 Il Terzetto (N. 16): Bartolo burattinaio nell'ombra

Il Terzetto (N. 16) si apre con una svolta cruciale nella vicenda: allo scemare del temporale e allo scoccare della mezzanotte, il Conte e Figaro fanno il loro ingresso nella casa di Bartolo, accedendo dalla finestra che Rosina è riuscita ad aprire grazie alla chiave che il barbiere ha sottratto a Bartolo. Tuttavia, ad attenderli trovano una Rosina tutt'altro che felice. Convinta che Lindoro non abbia intenzioni onorevoli e persuasa dalle parole di Bartolo, Rosina assume un atteggiamento ostile nei loro confronti, credendo che vogliano semplicemente consegnarla al Conte d'Almaviva. L'equivoco viene subito chiarito: il Conte svela che Lindoro è un'identità fittizia da lui assunta per celare il proprio nome e rango e di essere in realtà il Conte d'Almaviva. Come si analizzerà, nell'allestimento di Martone questo Terzetto (vedi Tabella 2.11 – N. 16 Terzetto) è interessante non solo come espressione della gioia amorosa tra i due innamorati, ma anche per le strategie registiche che rafforzano la percezione di un Bartolo astuto e manipolatore la cui presenza, seppur celata ai personaggi, permea l'intera scena.

N. 16 TERZETTO					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Rosina, Figaro, Conte	Ah qual colpo inaspettato (batt. 1-35)	Andante	4/4	Fa	ottonari
	Dolce nodo avventurato (batt. 36-55)				
	Ah cospetto! che ho veduto! (batt. 56-62) [transizione]				
	Zitti zitti, piano piano (batt. 63-155) [stretta]	[Allegro]	2/2		

Tabella 2.11 – N. 16 Terzetto

Nella sezione iniziale, che si apre con un accordo di fa maggiore eseguito in *fortissimo*, Rossini sottolinea musicalmente lo stupore di Rosina nel vedere il Conte e Figaro. Questo «colpo inaspettato» la riempie di gioia e felicità poiché le fa comprendere che il suo sogno d'amore non è stato infranto. Il Terzetto si sviluppa come un duetto tra il Conte e Rosina, che si scambiano parole d'amore, nel quale si inserisce Figaro, come terzo incomodo, a spegnere il loro entusiasmo. I due innamorati, rapiti dal momento e incuranti dello scorrere del tempo, vengono riportati alla realtà da Figaro, che li esorta a fuggire prima che Bartolo si accorga della fuga di Rosina e possa impedirne l'evasione. Come sottolinea Lamacchia, «[...] l'intervento di Figaro ha un valore superiore a quello di mera transizione, Figaro ha un suo passo, come sempre più sbrigativo di quello degli altri (due versi in una battuta, gli innamorati un verso in due battute), una sua tonalità (re minore, che poi volge a do maggiore), un suo ritmo puntato».⁸⁷ Figaro si vanta del merito che non ha («Guarda, guarda il mio talento / che bel colpo seppe far!»; batt. 11-12), dal momento che la riconciliazione tra i due innamorati è opera del Conte. Inoltre, Figaro «fa il verso ai sospiri degli innamorati, ovvero al salto di sesta discendente preso da una nota media dei due innamorati – l'unico salto della loro linea melodica, che per il resto si muove per gradi congiunti [...]. Figaro sceglie l'intervallo che si presta a essere scimmiettato proprio per la sua ampiezza».⁸⁸ Questo espediente viene utilizzato in particolare nella ripetizione del Conte di «Dolce nodo avventurato» (batt. 40-44). Il Conte ritarda la fuga chiedendo ufficialmente alla ragazza di sposarlo, ma questo nuovo *a due* è controproducente poiché rischia di dare il tempo a Bartolo di ritornare a casa. Figaro non fa che evidenziare la pericolosità di questo nuovo *a due* contemplativo.

Martone arricchisce la scena rendendola meno statica. Un primo esempio riguarda la risposta esitante di Rosina al Conte («Mio Signor... voi...ma io...»; batt. 26-28). Il focus è sui tre personaggi, con Figaro che guarda da lontano la coppia che si scambia parole d'amore. Tuttavia, il regista impiega un'inquadratura che svela altro: il pubblico, a differenza dei personaggi, vede Bartolo che ordina al maestro collaboratore di dare il segnale al tecnico delle luci per abbassare l'illuminazione in sala (Fig. 2.29). Questa scelta registica rafforza la caratterizzazione di Bartolo come personaggio astuto e manipolatore. Un altro momento chiave è l'intervento di Figaro nella transizione verso la seconda parte del Terzetto. Il regista mostra Figaro che si sporge dalla scala laterale di sinistra, vicino alla buca dell'orchestra; nell'inquadratura seguente si vedono poi due individui con torcia aggirarsi nei corridoi. In

⁸⁷ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 253.

⁸⁸ Ivi, p. 254.

questo modo, mostrando al pubblico a casa i due individui, il regista enfatizza il successivo allarme di Figaro («Ah! cospetto che ho veduto!»; batt. 56), rendendo visivamente più chiara la sua crescente preoccupazione. La reazione del barbiere scuote la coppia interrompendo finalmente i loro «sospiri amorosi».

Con l'ultima sezione del Terzetto («Zitti zitti, piano piano») Rossini inserisce finalmente un passaggio *a tre*. Il tema della stretta conclusiva, come osserva Lamacchia, deriva da «un'aria di allegria campestre delle *Stagioni* di Haydn». ⁸⁹ La scrittura impiegata da Rossini richiama quella utilizzata nell'Introduzione «Piano pianissimo» (N. 1), con il ritorno del *pianissimo* e dei pizzicati degli archi per sottolineare i passi silenziosi, alternati a improvvisi passaggi in *fortissimo* (batt. 87-91). Un ulteriore dettaglio registico di rilievo è la rimozione della scala di metallo – usata dal Conte e Figaro per scendere in platea e raggiungere Rosina al termine del Temporale (N. 15) –, quando il Conte afferma «per la scala del balcone / presto andiamo via di qua» (batt. 75-79). Il regista mostra la scala che viene rimossa dai macchinisti, evidenziando non solo il controllo di Bartolo sul personale del teatro, ma dando anche visibilità al lavoro degli addetti all'allestimento scenico (Fig. 2.30).

In questo Terzetto Martone, mostrando al pubblico le macchinazioni di Bartolo, dallo spegnimento delle luci alla rimozione della scala, non solo amplifica la caratterizzazione del tutore come burattinaio nell'ombra, ma coinvolge lo spettatore in una dinamica di complicità, rendendolo consapevole di una rete di controllo invisibile ai personaggi stessi.



Fig. 2.29 – N. 16 Terzetto: Bartolo ordina di abbassare le luci



Fig. 2.30 – N. 13 Terzetto: i macchinisti rimuovono la scala

⁸⁹ Ivi, p. 255.

2.11 Finaletto II (N. 18): le corde del destino vengono spezzate

Il Finaletto II (N. 18) rappresenta il culmine della complessa vicenda che ha visto intrecciarsi i piani architettati da Bartolo e i tentativi di fuga architettati dal Conte e da Figaro per far scappare Rosina dalla casa nella quale è rinchiusa. Nel Recitativo «Ah! disgraziati noi!», che segue al Terzetto N. 16, i protagonisti sono intrappolati nella camera di Rosina e presto raggiunti da Basilio e dal Notaio. Ancora una volta Figaro e il Conte tentano di ribaltare a loro favore la situazione con astuzia. Figaro si affretta a convincere il Notaio di essere stato chiamato nella casa per stipulare il «contratto di nozze / fra il Conte d'Almaviva e mia nipote» (batt. 20-23), mentre il Conte tenta di guadagnarsi la lealtà di Basilio offrendogli, in cambio della sua collaborazione e del suo silenzio, un anello, che Basilio accetta prontamente. Così, davanti al Notaio e ai testimoni, Figaro e Basilio, viene celebrato il matrimonio. Tuttavia, a interrompere la felicità del momento arriva Bartolo con la Forza pubblica. Per evitare l'arresto il Conte è costretto a rivelare la sua vera identità.

Al termine del Recitativo «Ah! disgraziati noi!» la partitura prevede il Recitativo strumentato e l'Aria del Conte (N. 17), in cui Almaviva, finalmente, mette a tacere le inutili proteste di Bartolo ed esprime la sua felicità per il tanto atteso matrimonio con Rosina. Tuttavia in questa produzione è stato deciso di passare direttamente al Recitativo «Insomma io ho tutti i torti?» e al successivo Finaletto II. Come evidenziato da Lamacchia, l'Aria del Conte ha una «pessima considerazione nella critica: ha la fama di essere un'aria «drammaturgicamente più che superflua»».⁹⁰ Si tratta di un brano che finì ben presto per essere regolarmente omesso, come sottolinea Canonici «[...] essenzialmente per due motivi: innanzitutto interrompe l'evolversi del racconto, che a questo punto esige di andare a sciogliere le tensioni verso il Finaletto. Inoltre, il virtuosismo richiesto al tenore per cantare questo brano è davvero trascendentale, e ciò lo rende accessibile davvero a poche voci».⁹¹ Questa linea di pensiero è condivisa anche da Martone, il quale evidentemente ritiene che l'omissione sia una scelta necessaria per evitare di rallentare il ritmo narrativo e di posticipare inutilmente l'agognato lieto fine della coppia di innamorati (vedi Tabella 2.12 – N. 18 Finaletto II). Nel Finaletto II l'attenzione si sposta sulla vittoria degli amanti. Nel testo che segue si approfondirà come la regia di Martone vada oltre il mero lieto fine della vicenda, veicolando un messaggio più sfaccettato e profondo.

⁹⁰ LAMACCHIA, *Il vero Figaro o sia il falso factotum*, p. 259.

⁹¹ CANONICI, TEODONIO, *Uno alla volta per carità*, p. 94.

N. 18 FINALETTO II					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Figaro, Berta, Bartolo, Basilio, Rosina, Conte, Coro	Di sì felice innesto (batt. 1-80)	Allegro	3/4	Sol	settenari

Tabella 2.12 – N. 18 Finaletto II

Il Finaletto II è un breve brano che non ha nulla a che fare con la lunghezza e complessità del Finale I. A questo punto dell'opera l'intreccio ha raggiunto ormai il suo epilogo e tutte le tensioni si sono risolte. Il Finaletto si sviluppa attorno a un tema musicale che viene esposto a turno da Figaro (batt. 8-16; Es. 2.7), da Rosina (batt. 24-32) e dal Conte (batt. 40-48). Rosina e il Conte propongono però una variazione: il tema di Rosina si distingue per la ricchezza di abbellimenti (Es. 2.8), mentre quella del Conte assume una veste virtuosistica (Es. 2.9), utilizzata dal compositore per celebrare la sua vittoria e consacrarlo come il vero trionfatore dell'opera. Le tre variazioni sono inframmezzate da un ritornello affidato agli altri personaggi dell'opera e al Coro, i quali hanno anche il compito di concludere gioiosamente l'opera.

Di sì fe-li-ce in - ne - sto ser - biam me - mo-ria e - ter - na; io
smor - zo la lan - ter - na; qui più non ho che far...

Es. 2.7 – N. 18 Finaletto II: tema Figaro (batt. 8-16)

Co - stò so-spi-ri e pe - ne un sì fe - li-ce is - stan - te: al -
fin que-st'al-ma a - man - te co - min-cia a re - spi - rar.

Es. 2.8 – N. 18 Finaletto II: tema Rosina (batt. 24-32)



Es. 2.9 – N. 18 Finaletto II: tema Conte (batt. 40-48)

Nel Finaletto II Martone fa indossare il tanto agognato abito da sposa a Rosina, portato in scena dalle costumiste (Fig. 2.31). Tuttavia, l'elemento più rilevante in questa scena è l'azione compiuta da Figaro. Dopo aver terminato l'esposizione del suo tema, Figaro si dirige dalla platea al palcoscenico, passando per i corridoi e dietro le quinte, percorso che Martone decide di seguire con la telecamera, mostrandolo così al pubblico. Così facendo il regista mostra anche tutto il personale che ha collaborato alla realizzazione di questa messinscena. Ancora una volta Martone rende omaggio ai lavoratori del teatro.

Appena il Conte conclude l'esposizione del suo tema, Figaro arriva in palcoscenico e compie un'altra importante azione: taglia le corde (Fig. 2.32) e invita il Coro e il personale a fare altrettanto (Fig. 2.33). Questa azione ha una doppia valenza: da un lato, sancisce il lieto fine dell'opera, segnando anche la cessazione delle macchinazioni di Bartolo; dall'altro, rappresenta la liberazione del teatro dai limiti imposti dalla pandemia.

In questa messinscena Martone amplifica e trasforma il lieto fine del Finaletto II in una dichiarazione di più ampio respiro. Le sue scelte registiche, che includono la visibilità del dietro le quinte e delle maestranze (macchinisti, maestri collaboratori, rumoristi, assistenti, costumiste) e il gesto del taglio delle corde da parte di Figaro, trascendono la mera narrazione operistica. L'allestimento di Martone ha una forte valenza metateatrale, offrendo al pubblico una riflessione stessa dello spettacolo e sul suo processo di creazione, ma anche metalinguistica, di coniugazione nel testo audiovisivo di linguaggi differenti, quello teatrale con quello cinematografico, creando una sintesi innovativa. Allo stesso tempo con questo allestimento il regista veicola un potente messaggio di resistenza e ripresa del settore artistico.

La regia di Martone dimostra come l'opera lirica possa rinnovarsi e anche superare le sfide come quelle imposte dalla pandemia, riaffermando la sua vitalità e la sua capacità di offrire nuove produzioni anche in contesti difficili. Il taglio delle corde assume così un profondo valore simbolico: un gesto che spezza metaforicamente i vincoli che hanno immobilizzato il mondo dello spettacolo, restituendo libertà e prospettive future.



Fig. 2.31 – N. 18 Finaletto II: le costumiste con l'abito da sposa



Fig. 2.32 – N. 18 Finaletto II: Figaro taglia la corda



Fig. 2.33 – N. 18 Finaletto II: le maestranze tagliano le corde

3. Il teatro diventa un set cinematografico: *La traviata*

In ordine cronologico, la seconda opera diretta da Martone durante il periodo pandemico è *La traviata* di Giuseppe Verdi. Prima di procedere all'analisi di alcuni dei numeri musicali così come presentati nell'allestimento di Martone e delle sue scelte registiche – sia teatrali sia audiovisive – è opportuno soffermarsi brevemente sulla genesi dell'opera.

La traviata fu commissionata a Giuseppe Verdi dal Teatro La Fenice di Venezia in seguito al grande successo di *Rigoletto*, andato in scena l'11 marzo 1851 nel medesimo teatro. Inizialmente Verdi si mostrò particolarmente riluttante ad accettare l'incarico, tanto da suggerire all'impresario, Giovan Battista Lasina, di prendere in considerazione altri compositori. Tra i possibili sostituti furono vagliati Mercadante, poi scartato per l'età avanzata, e Giovanni Pacini. Dopo vari tentativi di persuasione e di trattative, Verdi sottoscrisse il contratto il 4 maggio 1852.⁹² L'accordo stabiliva quanto segue:

1:° il Sig:^r maestro Giuseppe Verdi si obbliga a scrivere una nuova opera seria in musica sopra apposito libretto da rappresentarsi in questo Gran Teatro della Fenice nella stagione di Carnevale, e Quadragesima 1852/53. cinquantatré. –

2:° Il libretto relativo starà a carico del maestro, il quale si obbliga a farlo avere alla Presidenza entro luglio p. v. perché ne ottenga l'approvazione della censura d'ordine pubblico. –

3:° Il maestro Verdi si obbliga di essere a Venezia al principiare di febbraio 1853, cinquantatré, e di aver completato lo spartito in tempo utile per incominciare le prove col giorno 8, ed andare in scena al più tardi dell'ultimo sabbato di febbraio suddetto. –

4:° Gli artisti cantanti che dovranno aver parte nella nuova opera verranno scelti dal maestro Verdi nell'elenco dei componenti la compagnia [...]. –⁹³

Come si evince dal contratto, Verdi dovette rispettare scadenze stringenti, tra cui la consegna del libretto entro luglio. Tuttavia, né il soggetto né il librettista erano stati ancora definiti. Solo il 18 settembre Verdi si rivolse a Léon Escudier per ottenere il dramma *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, che sarebbe poi diventata la fonte letteraria dell'opera. L'incarico di stendere il libretto fu affidato a Francesco Maria Piave, che iniziò a lavorarci nel mese di novembre procedendo con notevole rapidità. Nel mese successivo Piave consegnò alla

⁹² GIUSEPPE VERDI, *La traviata di Giuseppe Verdi. Melodramma in tre atti*, edizione critica a cura di Fabrizio Della Seta, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago and London - Milano, 1996, pp. XLV-XLIX.

⁹³ Ivi, p. XLVI.

Presidenza una prima bozza del libretto e, dopo ulteriori revisioni richieste dal compositore, il 13 febbraio fu inviata la versione definitiva alla Direzione di polizia per l'approvazione.

La traviata debuttò il 6 marzo 1853 al Teatro la Fenice di Venezia, ma non ottenne il successo sperato da Verdi, verosimilmente a causa degli interpreti, che egli stesso riteneva inadeguati. Insoddisfatto dell'esito, il compositore decise di ritirare l'opera in attesa di poterla riproporre con un cast vocale più adatto. L'anno successivo, in una versione rielaborata e considerata definitiva dallo stesso Verdi, *La traviata* fu rappresentata al Teatro San Benedetto di Venezia il 6 maggio 1854. Grazie anche agli interpreti di migliore qualità, l'opera ottenne il meritato riconoscimento e, da allora, non ha mai cessato di essere rappresentata.⁹⁴

Verdi ha dovuto affrontare una serie di difficoltà che tuttavia portarono alla nascita di una delle opere più celebri del compositore e del repertorio operistico italiano. La recente messinscena realizzata da Martone rappresenta un'innovativa rilettura dell'opera.

Il regista, già distintosi durante il periodo pandemico per il suo lavoro sul *Barbiere di Siviglia* di Rossini, adotta un approccio che fonde teatro e cinema, trasformando le restrizioni sanitarie in possibilità espressive. Nel *Barbiere* Martone ha sapientemente sfruttato il linguaggio audiovisivo per superare le limitazioni imposte allo spettacolo dal vivo, rendendo al contempo queste restrizioni (mascherine, visiere, distanziamento fisico) parte integrante della rappresentazione. Tuttavia, con *La traviata*, pur mantenendo il medesimo impianto formale, in cui la messinscena fu filmata nei luoghi del teatro e poi montata, il risultato è completamente diverso. Di segno opposto è in primo luogo il trattamento dello spazio performativo. Il pubblico dal vivo è ancora assente ma, se nel *Barbiere* la platea restava simbolicamente vuota, qui invece fu privata delle sue poltroncine e coperta da una piattaforma per essere trasformata in un vero set cinematografico. Come evidenzia Laura Pernice, la platea è quindi «reinventata nel segno di una concezione squisitamente filmica della scena e delle sue dinamiche».⁹⁵ Di conseguenza l'azione teatrale fu volutamente occultata e lo spettatore è trascinato nell'illusione mimetica cinematografica.

Lo stesso Martone definisce il proprio approccio come un «teatro che si scioglie in cinema, cambia il suo stato fisico e diventa fluido».⁹⁶ Martone spiega il processo di

⁹⁴ Ivi, pp. XLV-XLIX.

⁹⁵ PERNICE, *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia*, p. 217.

⁹⁶ PAOLO SCOTTI, «*La traviata*» come un set. Martone: «È il teatro che si scioglie in cinema». All'Opera di Roma cinque giorni di lavorazione. Con i personaggi fra platea, palchetti e corridoi, articolo pubblicato su Il Giornale, 8 aprile 2021. Disponibile online:

realizzazione sottolineando che «le scene sono state girate in cinque giorni, fuori dall'ordine cronologico e poi rimontate, ma con interpreti e orchestra che eseguono tutto dal vivo. E nella totale assenza di pubblico».⁹⁷ Al contrario del *Barbiere*, in questo spettacolo non compaiono espliciti riferimenti visivi alla situazione pandemica, ma ha saputo rendere strumento narrativo i limiti imposti dalla pandemia come un profondo atto di riflessione sulle possibilità del teatro.

L'opera è stata trasmessa in prima visione assoluta su Rai3 il 9 aprile 2021 e successivamente è entrata a far parte della piattaforma RaiPlay, rendendosi accessibile a un pubblico ancora più ampio.⁹⁸

3.1 Preludio (N. 1): il ritratto della protagonista

In questo allestimento della *Traviata* la scenografia si distingue per la sua essenzialità. Martone introduce pochi, ma simbolici elementi scenografici: una piattaforma di legno coperta da una *moquette* nera, funzionale sia a rendere l'intera platea più praticabile per l'azione sia ad annullare il richiamo allo spettatore in sala; un monumentale lampadario di cristallo sospeso sulla piattaforma a rappresentare la sfarzosa nobiltà parigina; il letto matrimoniale di Violetta sul palcoscenico, emblema della sua professione di cortigiana; e, infine, un lungo tavolo, prima imbandito per il brindisi, successivamente adibito al gioco d'azzardo, a simboleggiare il vortice di lussuria e dissipazione. Inoltre, Martone estende notevolmente lo spazio d'azione degli interpreti: oltre al palcoscenico, la platea, i palchetti e il *foyer*, che nel *Barbiere* costituivano i principali luoghi di interazione tra i personaggi, qui utilizza anche i corridoi, le scale e le salette interne del teatro, che assumono un ruolo scenico rilevante trasformandosi in spazi d'incontro e ambientazioni per scene di ballo.

La regia audiovisiva di Martone in questa produzione si distingue per una maggiore libertà di movimento della telecamera. Nel precedente spettacolo, *Il barbiere*, sebbene venissero esplorate diverse angolazioni di ripresa, l'impiego della telecamera mobile era limitato. Nella *Traviata*, invece, il regista amplia ulteriormente le possibilità espressive offerte dal linguaggio audiovisivo adottando principalmente dispositivi mobili, come la *steadycam*, che

<https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/traviata-set-martone-teatro-che-si-scioglie-cinema-1937034.html> (06/03/2025).

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ *La Traviata* diretta da Martone disponibile sulla piattaforma RaiPlay: <https://www.raiplay.it/programmi/latraviatateatrodelloperadiroma>

consente una maggiore fluidità nei movimenti e una migliore integrazione degli spostamenti dei personaggi nei vari ambienti del teatro. La telecamera non si limita più a inquadrare la platea o il palcoscenico, ma entra nei palchetti, nei corridoi e nelle sale, offrendo allo spettatore una dimensione spaziale più dinamica e immersiva.

Questo particolare approccio è evidente sin dal Preludio (N. 1). Si tratta di un breve brano d'apertura (vedi Tabella N. 3.1 – N. 1 Preludio)⁹⁹ che anticipa alcuni temi dell'opera.¹⁰⁰

N. 1 PRELUDIO			
	Tempo	Metro	Tonalità
Sezione A Tema della morte (batt. 1-7)	Adagio	4/4	Mi
Sezione B Tema d'amore (batt. 18-25)			
Sezione A' Tema d'amore ridotto (batt. 29-40)			
Coda (batt. 41-49)			

Tabella 3.1 – N. 1 Preludio

Il Preludio è un ritratto musicale della protagonista. Nelle prime battute dell'Adagio viene esposto il tema della morte e della sofferenza di Violetta (batt. 1-7), che ricomparirà all'inizio del terzo atto, quando la protagonista, morente, giace nel letto del suo appartamento a Parigi.¹⁰¹ La melodia, affidata ai violini I e II divisi in *ppp*, evoca la fragilità della sua condizione fisica (Es. 3.1). Progressivamente la melodia inizia a essere sostenuta dall'orchestra: dapprima si aggiungono le viole e i violoncelli (batt. 8) e successivamente anche il clarinetto e il corno (batt. 13). La struttura della frase musicale subisce una progressiva diminuzione (da 4 a 3, poi a 2 battute) suggerendo un respiro sempre più affannoso, espressione simbolica del progressivo declino delle forze di Violetta. Nelle prime sedici battute dell'Adagio, Verdi modula dalla tonalità iniziale di si minore – transitando nelle tonalità di mi minore, do maggiore

⁹⁹ Salvo diversa indicazione, per l'analisi della *Traviata* si fa riferimento all'edizione critica curata da FABRIZIO DELLA SETA, *La traviata di Giuseppe Verdi. Melodramma in tre atti*, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago and London - Milano, 1996.

¹⁰⁰ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze, 1859, p. 232.

¹⁰¹ MARCO MARICA, *La traviata, libretto e guida dell'opera*, contenuto nel libretto di sala della *Traviata* andata in scena nella stagione del 2004-2005 al Teatro La Fenice di Venezia, p. 81. Disponibile online: <https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/TRAVIATA-LA.pdf> (08/03/2025)

e si maggiore – a mi maggiore, tonalità confermata con una cadenza perfetta. È in quest’area tonale che il compositore introduce il secondo tema, quello dell’amore (batt. 18-25).¹⁰²

Il tema dell’amore viene eseguito da violini I, viole e violoncelli a partire da batt. 18, ed è accompagnato dai ribattuti di flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni (Es. 3.2). Questo tema anticipa quello di «Amami, Alfredo» del secondo atto, una melodia libera e slanciata, con il quale la protagonista dichiara il proprio amore ad Alfredo.¹⁰³ Come osserva Giorgio Pagannone, la struttura della melodia di Violetta «Amami Alfredo» si basa su una Barform, «la quale a differenza del periodo, è costituita da due unità più piccole – (2 + 2 battute, o 4 + 4, a seconda del metro) seguita da una terza più grande che spesso conduce ad un climax (di norma di 4 battute, o 8, ma la dimensione è variabile [...])».¹⁰⁴ La melodia di Violetta è uno squarcio cantabile (struttura complessiva di 4 + 4 + 10 battute; a₄ + a’₄ + b₁₀) inserito all’interno di una ‘scena’ o recitativo, che segna il culmine del dramma, il concitato addio della giovane ad Alfredo. Pagannone continua affermando che «la Barform, per quella sua particolare capacità [...] di fissare in poche battute un’idea melodica perfettamente compiuta, con tanto di acuti [l’apice della parabola melodica], si presta bene ad essere usata nei contesti formalmente liberi (scena, tempo d’attacco, tempo di mezzo, ma anche scene finali) nonché nei punti più salienti del dramma [...], di un canto breve ma perspicuo, vibrante [...]».¹⁰⁵

Es. 3.1 – N. 1 Preludio: tema della morte (batt. 1-7)

¹⁰² PAOLO GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 429-430.

¹⁰³ MINO ROSSI, «Amami, Alfredo» *Viaggio dentro «La Traviata»*, Tip. Monotipia Cremonese, Cremona, 1996, pp. 47-48.

¹⁰⁴ GIORGIO PAGANNONE, *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani», n. 12, 1997, pp. 50-51.

¹⁰⁵ Ivi, p. 65.

Es. 3.2 – N. 1 Preludio: tema dell'amore (batt. 18-25)

Il tema dell'amore nel Preludio viene ripreso alla batt. 29 dai violoncelli, ma viene progressivamente trasformato dai violini I, la cui scrittura cromatica, vivace e incisiva, ne sovverte il carattere iniziale convertendo la gioia amorosa in un sentimento intriso di malinconia. Questo tema non ritornerà più in tutta la sua estensione, ma soltanto in due ulteriori occorrenze, frammentato e lacerato; il tremolo dei violini (batt. 36-41) e i successivi accordi espressi in «allargando» fino al «morendo» ne annunciano la dissoluzione.¹⁰⁶ Nella tonalità di mi maggiore si esprimono tanto le speranze d'amore quanto le sofferenze causate dalla malattia mortale che condanna Violetta.

Il Preludio è un ritratto della protagonista, ma, come sottolinea Roger Parker «[...] in reverse chronological order. First comes a musical rendering of her final decline in Act 3, [...]; then a direct statement of love, the melody that will in Act 2 become 'Amami, Alfredo'; and finally this same melody repeated on the lower strings, surrounded by the delicate ornamentation associated with Violetta in Act 1».¹⁰⁷ Sala, inoltre, aggiunge che nella «[...] prima versione del Preludio, [...] a essere anticipato a mo' di *main theme* non era «Amami Alfredo», bensì «Di quell'amor» con accompagnamento in tremolo».¹⁰⁸ Verdi lo avrebbe sostituito per due ragioni: in primo luogo, per «restare all'interno del personaggio di Violetta, escludendo un motivo che si riferisce in prima istanza ad Alfredo»¹⁰⁹ e, in secondo luogo, «per realizzare quel movimento all'indietro che caratterizzerebbe l'intero Preludio».¹¹⁰

Durante l'esecuzione del Preludio, dopo l'esposizione dei due temi musicali descritti, Martone impiega una sequenza di inquadrature per mostrare Violetta Valéry, interpretata da

¹⁰⁶ ROSSI, «Amami, Alfredo», p. 49.

¹⁰⁷ ROGER PARKER, Traviata, La ('The Fallen Woman'), Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005794> (04/09/2025)

¹⁰⁸ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino, p. 135.

¹⁰⁹ Ivi, p. 136.

¹¹⁰ Ibidem.

Lisette Oropesa, impegnata nella sua attività di cortigiana. Con un piano-sequenza il regista riprende la protagonista all'interno della sua stanza, che in questo allestimento coincide con il palchetto reale, mentre accompagna alla porta l'uomo con cui si è appena intrattenuta. La telecamera segue Violetta, vestita con vestaglia leggera che copre la biancheria intima e le calze a righe (elemento distintivo che Martone utilizza nell'opera per identificare le cortigiane), mentre si sdraia sul divanetto, per poi passare a inquadrare la domestica, impegnata a contare il denaro lasciato dall'uomo. Il piano-sequenza viene interrotto da un'inquadratura che riprende il dettaglio delle banconote e viene seguita da un'ulteriore inquadratura che propone una visione del palchetto reale dal palcoscenico. Il Preludio termina con una ripresa di Violetta distesa sul divanetto, mentre dalla fessura della tenda si intravedono l'orchestra e il letto matrimoniale, posto al centro del palcoscenico

Questa sequenza di inquadrature, resa possibile dall'uso di una telecamera mobile, crea un'esperienza più immersiva del comune per lo spettatore, che viene guidato all'interno degli spazi del teatro con una prospettiva ravvicinata della scena. Il Preludio si configura quindi non solo come numero musicale d'apertura, ma anche come un potente prologo musicale e visivo. Il tema dell'amore e della sofferenza di Violetta viene immediatamente contestualizzato attraverso un richiamo esplicito alla sua professione di cortigiana, che fin da subito definisce la condizione della protagonista e ne anticipa le complessità emotive.

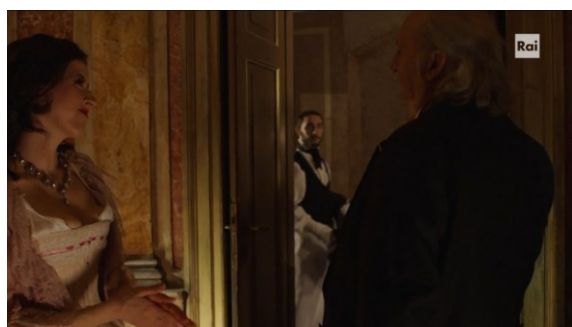


Fig. 3.1 – N. 1 Preludio: Violetta in compagnia di un cliente



Fig. 3.2 – N. 1 Preludio: il letto in palcoscenico

3.2 Introduzione (N. 2): ampliamento dello spazio performativo

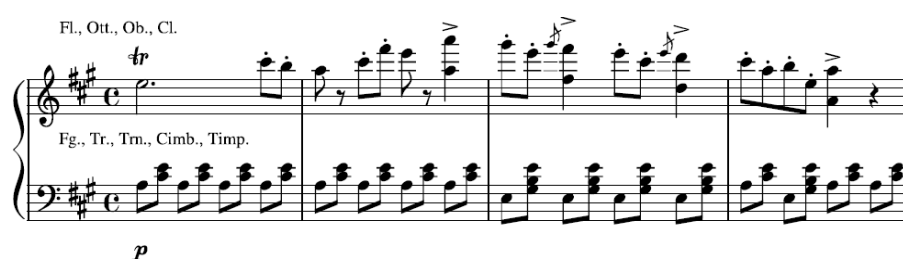
Se nel Preludio lo spettatore è stato immerso nel mondo intimo di Violetta, nell'Introduzione (N. 2), con un forte stacco drammatico, viene trascinato nella frenetica e spensierata atmosfera della festa. Questo grande numero musicale (vedi Tabella 3.2 – N. 2 Introduzione) è ambientato nel «salotto della casa di Violetta»; tuttavia, come si vedrà, Martone amplia lo spazio performativo degli interpreti anche ad altri luoghi della casa/teatro. Dopo l'analisi dell'opera ci si concentrerà sull'uso innovativo di corridoi e scale come luoghi di intimità e sul ricorso a specifiche tecniche di ripresa che mettono in risalto la distanza emotiva tra i personaggi e il contesto sociale circostante, enfatizzando poi per contrasto la nascita del sentimento amoroso tra Alfredo e Violetta.

N. 2 INTRODUZIONE					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Violetta, Flora, Alfredo, Gastone, Barone, Dottore, Marchese, Coro	[<i>introduzione strumentale</i>] (batt. 1-29)	Allegro brillantissimo e molto vivace	4/4	La	
	Dell'invito trascorsa è già l'ora (batt. 30-181)				decasillabi
	Libiamo ne' lieti calici (batt. 182-374) [brindisi]	Allegretto	3/8	Sib	settenari
	Che è ciò? / Non gradireste ora le danze (batt. 375-554) [valzer]	Allegro brillante	3/4	Mib	endecasillabi
Violetta, Alfredo	Un dì felice eterea (batt. 555-623) [duetto]	Andantino	3/8	Fa	settenari
Gastone, Alfredo, Violetta	Ebben?... Che diavol fate? / Si folleggiava... (batt. 624-723) [ripresa del valzer]	Tempo I	3/4	Mib	endecasillabi - settenari
Tutti meno Alfredo	Si ridesta in ciel l'aurora (batt. 724-795) [stretta]	Allegro vivo	4/4	Lab	ottonari

Tabella 3.2 – N. 2 Introduzione

La festa organizzata da Violetta nella sua casa rappresenta il suo tentativo di dimenticare la malattia che l'affligge. L'Allegro brillantissimo e molto vivace trascina nell'atmosfera concitata e febbrile della festa lo spettatore, che viene travolto dal ritmo incalzante di polka. Come sottolinea Fabrizio Della Seta in relazione alla sezione introduttiva che precede il brindisi, «non si tratta di una danza in senso stretto ma genericamente di una musica di società in cui è però sottinteso l'andamento di una polka»;¹¹¹ l'unica «vera danza esplicitamente prevista nell'atto»¹¹² si ascolta invece in corrispondenza delle sezioni «Che è ciò? / Non gradireste ora le danze» e «Ebben?... Che diavol fate? / Si folleggiava...». Emilio Sala aggiunge che Verdi scrive la polka «[...] in 4/4 anziché 2/4 (come andrebbe notata), [...], forse perché mirava deliberatamente a una sorta di deformazione. L'effetto è quello – infatti – di una polka “impazzita”, con l'accompagnamento a velocità doppia rispetto alla melodia».¹¹³

Già nelle prime battute è evidente quest'atmosfera febbrile, l'andamento di polka viene scandito dalle crome eseguite da fagotti, ottoni e timpani, da cui prende forma la melodia che caratterizza l'intera Introduzione: una frase di quattro battute, introdotta da un trillo eseguito da flauto, ottavino, oboe e clarinetto in *piano*, sostenuta dagli ottoni, senz'archi (batt. 6-9)¹¹⁴ (Es. 3.3). Come sottolinea Antonio Titone «potremmo chiamare questa frase “tema della serata in casa di Violetta”, esso lega le varie parti dell'Introduzione ed è ripresentato più volte nella sua interezza».¹¹⁵ Nell'Introduzione Verdi basa il discorso musicale «[...]secondo una sua logica intrinseca: economia del materiale e sua continua elaborazione ritmico-armonica».¹¹⁶



Es. 3.3 – N. 2 Introduzione: tema della serata in casa di Violetta (batt. 6-9)

¹¹¹ FABRIZIO DELLA SETA, *Il tempo della festa. Su due scene della “Traviata” e su altri luoghi verdiani*, «Studi verdiani», n. 2, 1983, p. 112.

¹¹² Ivi, p. 121.

¹¹³ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie*, p. 57.

¹¹⁴ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 434.

¹¹⁵ ANTONIO TITONE, *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il trovatore, La traviata: precedenti storici, fonti letterarie, libretti, edizioni critiche*, L'Epos, Palermo, 2010, p. 381.

¹¹⁶ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 119.

Terminata l'introduzione strumentale (da «Dell'invito trascorsa è l'ora già»; batt. 30), l'atmosfera subisce un primo cambiamento: dalla tonalità iniziale di la maggiore si modula transitoriamente a mi maggiore; la melodia, inizialmente affidata ai legni, passa ora ai violini I; l'organico orchestrale viene ridotto a due soli violini I, due II, due viole ed un solo violoncello e contrabbasso. Da questo momento Verdi alterna momenti di densità orchestrale (*tutti* orchestrale), per esprimere il fervore della festa, a momenti di rarefazione, in cui viene lasciato spazio ai dialoghi tra i personaggi (organico orchestrale ridotto).

Violetta accoglie i primi invitati (Coro di signori, tenori) e scambia due parole con Flora Beroix, la sua più cara amica, giunta insieme al suo amante il Marchese d'Obigny. Come sottolinea Marco Marica, questo dialogo e quelli successivi avvengono «secondo la tecnica del 'parlante', consistente nel sovrapporre brevi interventi vocali a una struttura strumentale autonoma, dotata cioè di una sua intrinseca logica formale, a cui si conformano le parti cantate».¹¹⁷ L'ottetto d'archi in *pianissimo* accompagna questo scambio iniziale, ma viene bruscamente interrotto dal Coro di signori e signore al completo che cantano «sì, la vita s'addoppia al gioir» (batt. 54-57), sostenuto dall'intera orchestra in *forte*.

Con l'inizio dell'Introduzione (N. 2) il regista, per segnalare l'avvio della vicenda, ricorre a un'inquadratura che riporta il titolo dell'opera, «LA TRAVIATA». Nella prima sequenza di inquadrature Martone rispetta fedelmente le indicazioni sceniche del libretto mostrando «Violetta seduta sul divano sta discorrendo col Dottore e con alcuni amici, mentre altri vanno ad incontrare quelli che stanno sopraggiungono, tra' quali (sono) il Barone, e Flora (al braccio del Marchese)» (Fig. 3.3). Lo spettatore viene immediatamente immerso nell'atmosfera borghese della Parigi ottocentesca, evocata attraverso gli abiti sfarzosi realizzati con tessuti pregiati come sete, pizzi e velluti, impreziositi da increspature, nastri, e gioielli preziosi.

Pur cercando di rispettare l'ambientazione e le indicazioni sceniche, Martone espande lo spazio performativo dei cantanti. Violetta, infatti, non si trova nella grande sala del ricevimento (ovvero la platea, in cui è posizionato il lungo tavolo imbandito di bevande alcoliche), bensì all'interno di uno dei palchetti. Da questa posizione dialoga con il Coro, Flora (interpretata da Anastasia Boldyreva) e il Marchese d'Obigny (interpretato da Arturo Espinosa), che invece si trovano in platea. In questa sezione si riscontrano dettagli degni di nota. Il primo riguarda l'impiego di una serie di inquadrature che mostrano alcuni invitati intrattenersi con le

¹¹⁷ MARICA, *La traviata, libretto e guida dell'opera*, p. 82.

cortigiane all'interno dei palchetti, che rappresentano salette private, in corrispondenza delle batt. 10-21. Il secondo, invece, è l'inquadratura che riprende il letto matrimoniale di Violetta, già visto nel Preludio (N. 1), collocato al centro del palcoscenico, che man mano viene ricoperto dai cappotti maschili degli invitati (Fig. 3.4); tale gesto verrà richiamato anche nel corso dell'Aria di Violetta (N. 3). Con questa scelta visiva Martone enfatizza nuovamente il mestiere di cortigiana della protagonista e il continuo passaggio di uomini nella sua vita. Questo espediente motiva poi la sua successiva riluttanza ad accogliere l'amore sincero e puro di Alfredo.

In un secondo momento giungono alla festa il Visconte Gastone di Letorières e Alfredo Germont (batt. 58). La musica subisce un secondo cambiamento: il pieno orchestrale viene abbandonato per tornare alla dimensione più intima dell'ottetto d'archi per il dialogo in stile parlante tra Gastone, Alfredo e Violetta; si verifica una modulazione transitoria a re maggiore, la sottodominante la maggiore (da batt. 58 a 78); e, infine, la melodia, espressa in *piano*, affidata a violini I e violoncello, assume un disegno più disteso. Appena giunti alla festa Gastone presenta alla padrona di casa Alfredo. L'ingresso di Gastone è sottolineato con una nuova melodia, in corrispondenza di «In Alfredo Germont, o signora / ecco un altro che molto v'onora» (batt. 59-65). Questo tema, dal carattere elegante, evidenzia il tono rispettoso e galante dell'incontro. Questo momento dialogico viene improvvisamente interrotto dall'invito di Violetta, che chiama gli ospiti alla tavola per il brindisi. Appena Violetta esclama «Miei cari, sedete; / è al convito che s'apre ogni cor» (batt. 78-85), la quiete lascia di nuovo spazio all'entusiasmo della festa. Il Coro e tutti gli ospiti si uniscono all'invito, inneggiano alla bellezza e alla gioia di vivere e soprattutto ai piaceri («Ben diceste, le cure segrete / fuga sempre l'amico licor»; batt. 85-89). Segue poi il ritorno del tema della serata in casa di Violetta (da batt. 89 fino a 108) nella tonalità di apertura.

Dopo il *tutti* orchestrale, in cui il Coro e gli invitati esclamano «È al convito che s'apre ogni cor» (batt. 109), inizia il secondo dialogo tra Gastone, Violetta e Alfredo. La musica subisce qui un ulteriore cambiamento: ritorna l'ottetto d'archi, ma questa volta viene inserito anche l'oboe. Gastone confida a Violetta che due anni prima, quando era malata, il suo amico Alfredo si era recato a casa sua per avere notizie. Durante il dialogo, a cui poi partecipano anche Flora e il Barone, compare inaspettatamente il tema della serata in casa di Violetta, sempre in fa maggiore, a preparare il successivo sfogo del brindisi.¹¹⁸

¹¹⁸ TITONE, *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, pp. 380-384.

In corrispondenza dell'arrivo di Gastone e Alfredo alla festa (interpretati da Rodrigo Ortiz e da Saimir Pirgu), Martone colloca gli incontri e i dialoghi privati tra i personaggi nei luoghi di passaggio, come corridoi e scale. Appena prima del dialogo tra Gastone, Alfredo e Violetta, Martone riprende i due amici mentre arrivano alla festa e, passando per i corridoi, vedono Violetta intrattenersi nella saletta con alcuni ospiti (Fig. 3.5). Nel secondo dialogo, invece, gli stessi personaggi vengono ripresi mentre lasciano la saletta e si spostano sulle scale per raggiungere la sala da ricevimento. Questo secondo dialogo, a differenza del precedente, quindi non avviene all'interno della saletta, ma sulle scale (Fig. 3.6). Attraverso questa scelta, Martone non solo rende chiaro al pubblico il percorso dei personaggi negli spazi del teatro, ma, grazie all'uso di inquadrature ravvicinate, lo rende partecipe dei loro discorsi privati. Le scale, meno esposte agli sguardi della borghesia rispetto alla sala da ricevimento, diventano così il luogo simbolico di un'intimità parziale, in cui le dinamiche sociali si fanno più sfumate. Un altro aspetto innovativo della regia riguarda l'azione dei «servi» intenti a imbandire la tavola. In corrispondenza della ripetizione del tema della serata in casa di Violetta (batt. 89), il regista ricorre a una serie di inquadrature per mostrare i camerieri scendere le scale con vassoi colmi di calici di spumante diretti alla sala da ricevimento. Questo espediente visivo non solo anticipa il momento musicale del brindisi, ma rafforza l'atmosfera festaiola imminente, creando una stretta connessione tra l'azione scenica e lo sviluppo musicale.

Come osserva Della Seta, l'Introduzione «presenta ora una serie di forme chiuse accostate tra loro, Brindisi, Valzer, Duetto, ripresa del Valzer e Stretta con ripresa del tempo 1° dell'Introduzione».¹¹⁹ La seconda sezione prende avvio con il celebre brindisi «Libiam ne' lieti calici», che si apre con ventuno battute strumentali sul ritmo incalzante di valzer. La melodia preannunciata in *forte* dagli archi e dai legni viene esposta da Alfredo «con grazia leggerissimo» (batt. 203), successivamente da Violetta (batt. 258) e, infine, dal Coro (batt. 304) che la ripropone modulando a *mi* maggiore.¹²⁰ Della Seta, inoltre, sottolinea che «nel Brindisi [...] il canto domina incontrastato; [...] l'orchestra si limita alla realizzazione dell'armonia e al raddoppio delle voci, [...], la melodia è concepita come un calco fedele degli accenti e delle simmetrie del testo».¹²¹

Il brindisi celebra il vino, l'amore e le gioie fuggevoli della vita. Come evidenza Emilio Sala, «Dal *Werther* di Goethe in poi, [...], il valzer è associato all'amore romantico e al ricordo,

¹¹⁹ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 120.

¹²⁰ TITONE, *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, pp. 385-386.

¹²¹ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 120.

[...], al sentimento che passa – a una sorta di dispersione esistenziale, [...]. Amore sensuale/vita mondana, amore romantico/evasione, ricordo/dispersione esistenziale: tre aree semantiche del valzer che saranno presenti (eccome) anche nella *Traviata*».¹²² Tra le schermaglie del brindisi i due protagonisti si scambiano versi allusivi in tempo di valzer; in questo gioco emergono tuttavia i loro sentimenti (Violetta ad Alfredo: «La vita è nel tripudio...»; batt. 323-327 e «Non dite a chi lo ignora»; batt. 331-335; Alfredo a Violetta: «Quando non s'ami ancora»; batt. 327-331 e «È il mio destin così...»; batt. 335-338). Nella coda, il Coro e l'orchestra si uniscono in un *crescendo* che culmina in un *fortissimo*, enfatizzando così l'atmosfera coinvolgente e trascinate della festa. Come sottolinea Gallarati, «il sogno d'amore, etereo e lirico, sta nascendo in un ambiente di feste chiassose e frastornanti come ci ricorda la coda, che trascina il coro nel punto più veloce del mulinello, con accompagnamento meccanico e orchestra più spesso ma, se ben trattata, totalmente priva di volgarità».¹²³ In questa sezione viene sintetizzato il contrasto alla base del dramma: da un lato, il piacere effimero e fine a sé stesso (vino, donne, uomini) e, dall'altro, l'amore come autentica dedizione. All'interno di questo brindisi Martone accentua il gioco di allusioni tra Violetta e Alfredo attraverso un sapiente uso di primi piani sugli sguardi compiaciuti che i due si scambiano.

Con l'inizio dell'Allegro brillante, Violetta invita gli ospiti a raggiungere l'altra sala, da cui «s'ode musica», eseguita da una banda interna, dietro le quinte, per dare inizio alle danze («Non gradireste ora le danze»; batt. 378-382). All'improvviso Violetta accusa un malore («colta da subito pallore»; batt. 393) e, per non destare preoccupazione e interrompere la festa, allontana gli invitati; Alfredo però le rimane accanto. La musica si fa a questo punto ansiosa: sul ritmo di valzer si innesta un nuovo motivo, in sol minore, caratterizzato da acciaccature su semicrome interrotte da pause di semiminima in aggiunta ad acciaccature su crome staccate. Questi elementi iniziano a incrinare il tono festoso della melodia eseguita dalla banda.¹²⁴ Rimasti soli, Violetta e Alfredo dialogano in stile parlante. Come sottolinea Della Seta «l'orchestra (la banda) procede impassibile per proprio conto e su di essa le voci intrecciano il loro dialogo [...],¹²⁵ laddove lo scopo della musica di danza «è quello di colore d'ambiente».¹²⁶ Nel dialogo tra Alfredo e Violetta, come evidenzia Gallarati «in soli 14 endecasillabi apprendiamo: l'ansia per la malattia, l'affanno della sofferenza fisica, [...] la dichiarazione

¹²² SALA, *Il valzer delle camelie*, p. 56.

¹²³ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 442.

¹²⁴ TITONE, *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 386.

¹²⁵ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 122.

¹²⁶ Ibidem.

d'amore, l'atto di respingerla ridendoci su, il trasporto di lui e l'incredulità di lei, quindi la rivelazione, per Violetta, di una possibilità impreveduta: quella dell'amore».¹²⁷

Nella quarta sezione dell'Introduzione, l'Andantino, si presenta un breve duetto tra Alfredo e Violetta. In questo momento la banda interna lascia spazio all'orchestra in buca per esprimere i sentimenti che stanno nascendo tra i due protagonisti. Verdi, osserva Della Seta, con «un realismo psicologico [...], nel momento più impegnativo del loro colloquio i due non si accorgono di quanto accade intorno a loro».¹²⁸ La melodia di Alfredo si configura come un impeto amoroso, alternando momenti di estrema dolcezza e delicatezza a passaggi di esitazione, come l'inflessione in minore sul *reb* e le note ribattute sulla parola «misterioso» (batt. 578) che rivelano tutta la sua profonda e sincera emozione. La melodia si innalza su «croce e delizia» (batt. 582), eseguito «con grazia» e in *pianissimo*. Tuttavia la reazione di Violetta si discosta dalle aspettative: spaventata dall'intensità dell'amore di Alfredo, afferma di poter offrire solo amicizia, poiché «amor non so» (batt. 590).¹²⁹ La sua linea melodica rimane in un registro acuto e, come sottolinea Gallarati «assume un timbro argentino e freddo, la melodia, staccata, sembra chiudersi a riccio: punge con i suoi aculei melodici (il La acuto e accentato su «*fùg-gitemi*» e «*amista-dè io v'offro*»), deforma o spezza le parole con pause, gorgheggia in una serie di volatili anapesti di semibiscrome, su cui Verdi scrive *brillante e leggero*».¹³⁰ Tuttavia, quando pronuncia «Dimenticarmi», la protagonista riprende la linea melodica legata di «croce e delizia» di Alfredo, esprimendosi attraverso dolci arpeggi e sospiri su terzine acefale discendenti per cromatismi. In questo passaggio, Violetta sembra ingannare se stessa: nella melodia s'intrecciano dolore, esitazione e, soprattutto, felicità. Il duetto si chiude con un'espressione ambivalente, in cui Violetta manifesta, simultaneamente, gioia e sofferenza.

Questo momento romantico viene interrotto dal ritorno della musica della banda interna e dall'arrivo di Gastone in dolce compagnia («Ebben che diavol fate?»; batt. 624-627). La sua entrata è marcata da un repentino passaggio a do minore, che riporta i due protagonisti alla realtà. Come mette in luce Della Seta, nei due Valzer e nel Duetto Verdi mette in atto, «il parallelismo di due flussi temporali, quello reale e quello psicologico».¹³¹ Nella quinta sezione dell'Introduzione, come osserva Gallarati, «le voci di Violetta e Alfredo appaiono nuovamente

¹²⁷ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 446.

¹²⁸ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 122.

¹²⁹ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, pp. 447-448.

¹³⁰ Ivi, p. 448.

¹³¹ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 123, citato in JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, vol. II: *From "Il Trovatore" to "La forza del destino"*, London Cassel, 1978, p. 133,

come fucilli galleggianti sull'onda ritmica del valzer; il suono, che nel duetto era dolce e morbido, si fa chiassoso e secco, anche se attutito nel timbro della banda fuori scena».¹³² A questo punto, Violetta dona un fiore ad Alfredo e gli raccomanda di tornare quando esso sarà appassito. Pieno di speranza e d'amore, Alfredo promette di tornare il giorno seguente.

Nell'Allegro brillante, Martone amplia ulteriormente lo spazio performativo dei cantanti. Nel momento in cui Violetta manifesta i primi segnali di malore e invita gli ospiti a spostarsi in un altro ambiente della casa, il regista non si limita a far uscire il Coro di scena, ma sceglie invece di mostrarlo mentre danza all'interno della sala da ballo, che in questo allestimento coincide con una delle sale interne del Teatro dell'Opera di Roma. Questa sequenza si interrompe quando Violetta esclama «Oh qual pallor» (batt. 459-461), quando «Violetta s'alza e va a guardarsi allo specchio». Martone riprende l'azione dello specchiarsi sulle scale, un gesto dal forte valore simbolico: per la prima volta la giovane prende coscienza dell'avanzare della propria malattia (Fig. 3.7). La stessa azione verrà ripresa alla fine dell'opera, poco prima della sua morte (Scena di Violetta N. 8), quando Violetta si renderà conto di essere ormai irricognoscibile.

Nel breve duetto, il regista sceglie di evidenziare l'intimità del dialogo (Fig. 3.8). Non appena Alfredo inizia il suo canto d'amore, la telecamera riprende la scena da dietro la ringhiera delle scale, come se lo spettatore cercasse di ascoltare il dialogo senza farsi scoprire (Fig. 3.9). La telecamera, in particolare, riprende lo sguardo di Violetta che sembra interrogarsi sulla natura dei propri sentimenti. Quando però risponde Violetta, la tecnica di ripresa cambia: in corrispondenza di «solo amistade io v'offro» (batt. 588-589) e di «io sono franca, ingenua» (batt. 594-601), Martone alterna primi piani della protagonista a inquadrature degli invitati che danzano. Con queste immagini, il regista suggerisce visivamente, come nella mente di Violetta inizi ad affiorare il desiderio di abbandonare la vita mondana per trascorrere gli ultimi suoi giorni con Alfredo.

Particolarmente interessante nelle sezioni del Valzer, Duetto e ripresa del Valzer è non solo l'utilizzo della telecamera, ma anche il trattamento delle fonti sonore. A partire da batt. 341, nel momento in cui Violetta e Alfredo rimangono da soli, Martone impiega una serie di inquadrature per rendere visibili allo spettatore gli invitati intenti a danzare e il piccolo complesso musicale suonare nella sala da ballo. Secondo le indicazioni di Verdi, la musica della banda dovrebbe essere eseguita dietro le quinte, percepita quindi come proveniente da lontano

¹³² GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 449.

sia dai personaggi in scena sia dal pubblico. Martone, invece, riprendendo direttamente gli invitati, porta la musica in primo piano, collocando lo spettatore all'interno della sala e dalle musiche che animano questo spazio. Tuttavia, il regista sposta poi l'attenzione sul dialogo tra Violetta e Alfredo, mentre la musica della banda diviene 'interna', dando l'impressione allo spettatore di trovarsi ora sulle scale adiacenti alla sala da ballo. In questo modo, Martone disvela al pubblico la provenienza della fonte sonora della musica eseguita dalla banda: uno spazio adiacente ai protagonisti (afferente alla sfera diegetica).

Particolarmente interessante è la nozione del punto di ascolto, strettamente modellato su quello di vista, elaborata da Michel Chion. Così come l'immagine può essere collocata in una prospettiva strettamente spaziale, ovvero «da dove vedo io spettatore (da quale punto dello spazio è considerata la scena: dall'alto, dal basso, dal soffitto, dall'interno di un frigo ecc.)»¹³³ o soggettiva, «quale personaggio, nell'azione si ritiene veda ciò che io vedo»,¹³⁴ anche il suono può essere percepito in senso spaziale – «da dove sento, da quale punto dello spazio figurato sullo schermo o nel suono?»¹³⁵ – oppure in senso soggettivo – «quale personaggio, a un dato momento dell'azione, si ritiene che senta in particolare ciò che io sento?».¹³⁶ Martone gioca precisamente su questa duplice dimensione: inizialmente colloca lo spettatore all'interno della sala, attivando un punto di ascolto spaziale, e successivamente sposta l'attenzione su Violetta e Alfredo sulle scale, privilegiando una percezione soggettiva filtrata dai personaggi.

Più avanti, la musica in primo piano diviene quella dell'orchestra, che Martone impiega, come prescritto da Verdi, per marcare l'estraniarsi dei protagonisti dalla realtà circostante, spostando così l'ascolto dalla sfera diegetica verso quella extradiegetica. In questo modo il regista recupera e valorizza il contrasto voluto dal compositore: l'alternanza tra la musica 'd'ambiente' e reale, e quella che si fa veicolo delle passioni, dei sentimenti e degli stati d'animo.

Nell'ultima sezione dell'Introduzione, «Violetta, e tutti gli altri ritornano dalla sala riscaldati dalle danze». Nella tonalità di fa maggiore, iniziando in *ppp* e crescendo gradualmente fino a culminare nel *fortissimo* (*ff*), il Coro inizia a cantare il suo intervento «Si ridesti in ciel l'aurora» (da batt. 733). Le voci, con un movimento cromatico, approdano alla tonalità di lab maggiore e per l'ultima volta viene riproposto il tema della serata nella casa di Violetta (batt.

¹³³ MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagini nel cinema*, Lindau, Torino, 1990, p. 108.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Ivi, p. 109.

¹³⁶ Ibidem.

784). Segue una breve sezione strumentale che chiude la lunga Introduzione, congedando il Coro e lasciando Violetta sola in scena (Fig. 3.10). In questa sezione finale, Verdi esalta la vivacità degli invitati, ormai inebriati dall'euforia della festa e dall'effetto dell'alcol, un elemento che Martone riprende efficacemente nel suo allestimento. Gli ospiti barcollanti lasciano la casa di Violetta.

Come si è visto, l'ampliamento dello spazio performativo nella regia di Martone non è una semplice scelta estetica, ma un vero e proprio strumento narrativo. I luoghi di passaggio, come corridoi e scale, diventano degli spazi intimi, che permettono alle fragilità e ai sentimenti dei personaggi di emergere, lontano dalla finzione della mondanità. La profonda conoscenza della partitura del regista emerge nel rendere visivamente i due flussi temporali: quello reale e quello psicologico. In particolare, nel duetto tra Violetta e Alfredo, Martone ha reso visibile il conflitto interiore della protagonista tra la sua vita di cortigiana e il desiderio di un amore autentico. In questo modo, il regista utilizza la telecamera non solo per registrare l'azione, ma per renderla un mezzo che esplora la psicologia dei personaggi.



Fig. 3.3 – N. 2 Introduzione: Violetta con gli ospiti

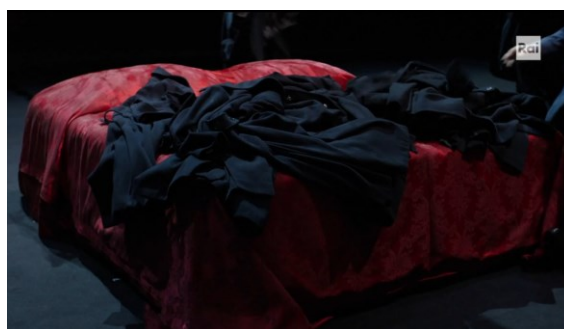


Fig. 3.4 – N. 2 Introduzione: Letto matrimoniale coperto dai cappotti

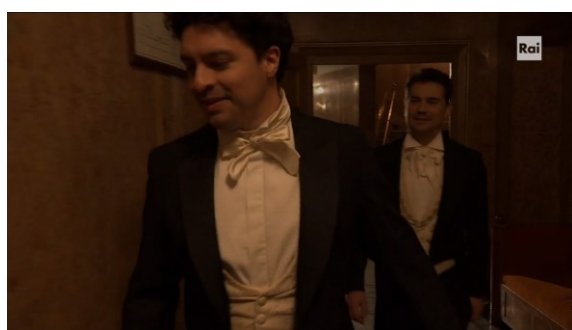


Fig. 3.5 – N. 2 Introduzione: Gastone e Alfredo arrivano dal corridoio



Fig. 3.6 – N. 2 Introduzione: dialogo sulle scale



Fig. 3.7 – N. 2 Introduzione: Violetta allo specchio



Fig. 3.8 – N. 2 Introduzione: Violetta-Alfredo sulle scale (frontale)



Fig. 3.9 – N. 2 Introduzione: Violetta-Alfredo (inquadratura dalle scale)



Fig. 3.10 – N. 2 Introduzione: Violetta sola

3.3 Scena ad Aria di Alfredo (N. 4): sospensione dalla realtà

Al termine dell'Introduzione segue l'Aria di Violetta (N. 3), in cui il regista, come nel precedente numero, mette in risalto la professione della cortigiana, mostrando le donne esauste dalla festa e dagli invitati. In questa sezione verrà invece analizzata la Scena e Aria di Alfredo (vedi Tabella 3.3 – N. 4 Scena e Aria Alfredo), che apre il secondo atto, ambientato nella «casa di campagna presso Parigi. Salotto terreno», a distanza di tempo. All'interno di questo numero musicale si concentrano informazioni significative per descrivere il cambiamento della vita che la coppia ha intrapreso.

N. 4 SCENA e ARIA Alfredo					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Alfredo	Lunge da lei per me non v'ha diletto (batt. 1-37) [recitativo]	Allegro vivo - Andante - Adagio	4/4	la	versi sciolti
	Dei miei bollenti spiriti (batt. 38-67) [cantabile]	Andante	3/4	Mi♭	settenari
+ Annina	Annina donde vieni (batt. 68-99) [tempo di mezzo]	Allegro	4/4		
Alfredo	O mio rimorso!...O infamia!... (batt. 100-182) [cabaletta]			Do	settenari

Tabella 3.3 – N. 4 Scena e Aria di Alfredo

Nel corso del recitativo di Alfredo, «Lunge da lei per me non v'ha diletto», si apprende che dalla festa sono trascorse «già tre lune» e che Violetta ha abbandonato agi, onori e le pompose feste parigine (batt. 19-22) per vivere con lui in campagna. Immersi nella quiete della natura, Alfredo e Violetta sembrano essersi dimenticati della loro vita passata. L'accompagnamento orchestrale, caratterizzato da leggeri pizzicati dei violini e delle viole, evoca la tranquillità bucolica della campagna e, al contempo, richiama la caccia da cui Alfredo è appena tornato.

Nel cantabile «Dei miei bollenti spiriti» Alfredo si lascia trasportare dall'amore per Violetta. Il profilo melodico delle sue frasi cambia continuamente attraverso la tecnica della microvariazione. Questo continuo mutamento melodico sottolinea come il sentimento amoroso abbia preso il sopravvento nella vita del protagonista, generando in lui uno stato di beatitudine e felicità. Come evidenzia Gallarati, il canto è variegato «attraverso l'articolazione minuta del fraseggio, le sfumature dinamiche, il contrasto tra note puntate e legate, le ombreggiature tonali».¹³⁷ Le due quartine scorrono rapide e il testo viene ripetuto sia per intero sia per frammenti, conferendo maggiore enfasi all'estasi raggiunta dal protagonista. L'accompagnamento orchestrale rimane delicato e leggero, con pizzicati di violini e viole che contribuiscono a creare un senso di levità e dolcezza.

¹³⁷ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 461.

Nel tempo di mezzo, «Annina donde vieni», l'ingresso improvviso della domestica di Violetta determina un brusco cambio di atmosfera. Annina informa Alfredo di essere appena tornata da Parigi, dove si è recata, su richiesta della padrona, per vendere i suoi beni allo scopo di sostenere le ingenti spese della loro vita in campagna. Colto di sorpresa, Alfredo realizza che Violetta gli ha taciuto le sue difficoltà economiche. L'orchestra sottolinea il crescente turbamento del protagonista: l'accompagnamento assume un carattere più agitato, accentuato dall'uso delle semicrome ribattute. Questo passaggio prepara l'esplosione emotiva della cabaletta, in cui Alfredo, sopraffatto dall'orgoglio ferito, decide di partire per Parigi con l'intento di ottenere un prestito.

La cabaletta «Oh mio rimorso!... Oh infamia!...» coincide con il momento in cui il tenore può sfoggiare tutta la sua bravura tecnica ed espressiva. La melodia, incalzante e nervosa, è caratterizzata da salti intervallari di quarta e di quinta, che traducono perfettamente il tumulto interiore di Alfredo, combattuto tra rabbia, vergogna e senso di colpa. L'orchestrazione contribuisce ad amplificare la crescente agitazione: gli archi eseguono un ostinato ritmico basato prevalentemente su terzine e semicrome ribattute, mentre i fiati, attraverso movimenti ascendenti e discendenti. La cabaletta segna così una netta cesura drammatica, opponendosi all'estasi amorosa del cantabile, preannunciando la crisi imminente tra Alfredo e Violetta.¹³⁸

La musica di Verdi mette in luce come il protagonista sia follemente innamorato di Violetta e di come tale sentimento lo abbia condotto a dissociarsi dalla realtà. La regia di Martone amplifica e rielabora questo abbandono ai sentimenti, come è stato per l'Introduzione, attraverso specifiche scelte scenografiche e di montaggio. In questo numero musicale il regista introduce una prima novità rispetto al primo atto: dall'atmosfera sfarzosa delle lussuose feste parigine si viene trasportati in una casa di campagna, come da libretto, dove regnano tranquillità e serenità. Tuttavia, al contrario di quanto previsto nell'opera, questa apparente quiete non è altro che una proiezione mentale di Alfredo.

Primo elemento che colpisce della regia di Martone è l'impiego del letto matrimoniale. Rispetto al primo atto, il copriletto rosso, simbolo della vita peccaminosa da cortigiana di Violetta, viene sostituito con uno di color rosa, a simboleggiare la sua ricerca di un amore puro e sincero. Questo cambiamento nella vita di Violetta è ben sottolineato dal montaggio: prima ancora di vedere Alfredo intento a dipingere, in apertura del secondo atto, viene mostrato il letto

¹³⁸ Ivi, pp. 461-463.

matrimoniale, con copriletto rosa, sopra al quale si vede un vassoio con due tazze da tè e dei croissant (Fig. 3.13). Questa inquadratura, inoltre, si ricollega all'ultima dell'atto precedente, ossia a quella dell'Aria di Violetta (N. 3), dove la protagonista viene mostrata davanti al letto matrimoniale, con copriletto rosso, coperto dai cappotti degli uomini-clienti (Fig. 3.14). Il montaggio, quindi, rende chiaro il passaggio dalla vita da cortigiana a quella tranquilla in campagna, accanto all'uomo che le ha promesso di amarla.

Il personaggio di Alfredo non viene presentato, come suggerisce il libretto, «in costume di caccia», ma lo raffigura nelle vesti di un pittore. Durante l'introduzione strumentale Alfredo è mostrato all'interno del primo palchetto di destra, seduto davanti a un cavalletto intento dipingere una tela (Fig. 3.11). Il dipinto, ben visibile allo spettatore, raffigura il letto matrimoniale immerso nella natura. Questa tela incarna il sogno idilliaco di Alfredo di un'esistenza serena e tranquilla con la donna amata, lontana da conflitti e preoccupazioni. Elementi appartenenti alla natura, tuttavia, sono rappresentati anche sul palcoscenico, impiegati dal regista con una duplice funzione: da un lato, sottolineano allo spettatore il passaggio da Parigi a una casa in campagna; dall'altro, proiettano sul palcoscenico il sogno immaginato da Alfredo, riprodotto sulla sua tela, amplificando il suo distacco dalla realtà. Come si vedrà nella Scena e Duetto (N. 5), questa illusione è condivisa anche da Violetta; entrambi si scontreranno però presto con la cruda realtà.

Per mettere in luce la natura effimera e artificiale di questa pace e tranquillità, il regista utilizza alberi dipinti, bidimensionali, e mostra, con una telecamera posta in fondo al palcoscenico, la struttura metallica che li sorregge (Fig. 3.12). L'illusione di Alfredo si infrange con l'ingresso di Annina, interpretata da Angela Schisano, che lo informa delle difficoltà economiche della loro vita in campagna. Il sogno viene così bruscamente interrotto. Martone nel tempo di mezzo, alterna inquadrature frontali di Alfredo, che si prepara, in fretta e furia, per dirigersi a Parigi, a riprese dal fondo del palcoscenico che mostrano Annina seduta allo scrittoio, intenta a estrarre i documenti della vendita dei beni di Violetta. Inoltre, il regista impiega una serie di inquadrature per mostrare, in dettaglio, il documento della vendita, sul quale è possibile leggere «Vendita di Immobile ad uso privato per 20.000» (batt. 158-160).

Colpisce anche il ricorso, durante la ripetizione della cabaletta, a una sequenza di inquadrature che mostrano Alfredo all'interno di una carrozza mentre si dirige verso Parigi. Le riprese sono state effettuate a Roma, nelle vicinanze delle terme di Caracalla. A differenza del *Barbiere di Siviglia*, dove veniva impiegato un montaggio in parallelo, che alternava riprese

effettuate in una *location* esterna (Cavatina N. 2, Figaro-Gatti in motocicletta) a quelle in teatro, il regista qui propone un'unica sequenza di inquadrature che mostrano Alfredo all'interno della carrozza.

Le scelte registiche di Martone trasformano la scena in un vero e proprio dialogo tra teatro e cinema, accentuando il contrasto tra illusione e realtà. La sua interpretazione si concentra sul progressivo crollo del sogno di Alfredo, un uomo accecato dall'amore per Violetta, che arriva a crearsi una propria realtà. Gli alberi dipinti sul palcoscenico, oltre a sottolineare il passaggio a una casa in campagna, incarnano il sogno vano di Alfredo di vivere una vita felice e tranquilla con Violetta, lontana dalle preoccupazioni e conflitti. Tuttavia, la regia sottolinea come questa illusione sia destinata a infrangersi: le difficoltà economiche evidenziate da Annina costringono Alfredo a confrontarsi con la realtà. Con il montaggio, il regista guida il pubblico attraverso la tragica caduta del sogno di Alfredo, sottolineando come la sua fuga dalla realtà, alimentata dall'amore, si debba scontrare inevitabilmente con la cruda verità.



Fig. 3.11 – N. 4 Scena e Aria Alfredo: Alfredo che dipinge



Fig. 3.12 – N. 4 Scena e Aria Alfredo: illusione costruita da Alfredo



Fig. 3.13 – N. 4 Scena e Aria Alfredo: letto matrimoniale con coprietto rosa



Fig. 3.14 – N. 3 Scena e Aria Violetta: Violetta davanti al letto ultima inquadratura)



Fig. 3.15 – N. 4 Scena e Aria Alfredo: ripresa in esterno, Alfredo sulla carrozza

3.4 Scena e Duetto Violetta-Germont (N. 5): la creazione di un sogno idilliaco

La Scena e Duetto di Violetta e Germont (N. 5) rappresenta un momento cruciale del dramma, che mette in luce il conflitto tra la morale borghese incarnata da Germont e la ricerca della felicità di Violetta. Nel testo che segue ci si concentrerà, dopo l'analisi dell'opera, su come la regia di Martone riproduce questo scontro, evidenziando la caduta dell'illusione creata da Alfredo e condivisa da Violetta, la crescente preoccupazione della protagonista di vivere in solitudine e la dura realtà imposta dalle convenzioni sociali.

Con l'inizio del recitativo Annina informa Violetta della partenza di Alfredo per Parigi. Sorpresa dalla notizia, Violetta comunica alla cameriera di essere in attesa di «un uomo d'affari», un mediatore incaricato della vendita dei propri beni. Violetta intanto riceve una lettera da Flora che la invita a una festa, ma è chiaro come non nutra più alcun interesse per la vita mondana parigina («in van m'aspetterà...»; batt. 19-20). Poco dopo sopraggiunge Giuseppe, il servitore, interpretato da Michael Alfonsi, con l'uomo che si è presentato a casa di Violetta, ma che si rivela non essere la persona attesa.

Preceduto da un inciso strisciante, entra in scena Giorgio Germont, il padre di Alfredo, accusa Violetta di aver condotto suo figlio alla rovina; la donna gli risponde con fermezza, smentendolo, e mostrandogli i documenti che Annina aveva ricevuto in seguito alla vendita dei suoi beni a Parigi. In corrispondenza dei versi «Or amo Alfredo, e Dio / lo cancellò col pentimento mio» (batt. 54-56), Violetta esprime con forza e sincerità il suo amore, ma Germont le chiede di sacrificarsi per il bene del figlio. L'idea del distacco la sconvolge profondamente. Come sottolinea Marco Marica, «non si tratta di un semplice recitativo, ma di una vera e propria

‘scena’ drammatica, nella quale diversi spunti melodici in orchestra o nelle parti vocali segnano il mutare dello stato emotivo e psicologico dei personaggi»¹³⁹. Inoltre, Gallarati osserva che il personaggio di Germont viene presentato con «declamato molto espressivo, un “parlante”, che oscilla tra il quasi parlato e la melodia, passando attraverso un arioso di forte pregnanza declamatoria», che «s’insinua dentro le melodie di Violetta»¹⁴⁰ (vedi Tabella 3.4 – N. 5 Scena e Duetto Violetta-Germont).

N. 5 SCENA e DUETTO Violetta-Germont					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Violetta, Annina, Giuseppe	Alfredo? / Per Parigi or or partiva (batt. 1-76) [recitativo]	Allegro	4/4		versi sciolti
Violetta, Germont	Pura siccome un angelo (batt. 77-117) [tempo d’attacco]	Allegro moderato	4/4	Lab	settenari
	Non sapete quale affetto (batt. 118-169)	Vivacissimo	6/8	do-Do	ottonari
	Bella voi siete e giovine... (batt. 170-211)	Andantino piuttosto mosso	2/4	fa-Reb	settenari
	(Così alla misera ch’è un dì è caduta) (batt. 212-233)			reb-lab-mib	quinari doppi
	Dite alla giovine (batt. 234-289) [cantabile]	Andantino	6/8	Mib	quinari doppi
	Imponete / Non amarlo ditegli (batt. 290-319) [tempo di mezzo]	Sostenuto	4/4	mib-mi-sol	endecasillabi
	Morrò!...la mia memoria (batt. 320-378) [cabaletta]	Allegro moderato	4/4	sol-Sib	settenari
	Non ci vedrem più forse... /Siate felice... (batt. 379-400) [stretta]	Adagio			

Tabella 3.4 – N. 5 Scena e Duetto Violetta-Germont

¹³⁹ MARICA, *La traviata, libretto e guida dell’opera*, p. 91.

¹⁴⁰ PAOLO GALLARATI, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il saggiatore musicale», n. 2, 2009, p. 212.

Con l'inizio del tempo d'attacco, Germont esorta Violetta a rinunciare ad Alfredo, per permettere al figlio di reintegrarsi nella società.¹⁴¹ Il suo appello, nel tempo d'attacco («Pura siccome un angelo») si fonda su un'immagine della figlia come simbolo di purezza e virtù, tratteggiata da una melodia dolce e cullante. La melodia di Germont è composta da frasi regolari, simmetriche e ben bilanciate, ed è accompagnata dagli archi in modo semplice e discreto. Tuttavia, come osserva Gallarati, nella melodia «non è difficile ravvisare quel misto di pregiudizio, moralismo, formalismo sociale e sostanziale estraneità ai sentimenti altrui [...]. La calma che lo pervade, di per sé, passa inosservata sotto la dolcezza della cullante melodia, ma, nel contesto della scena, assume un carattere di ansioso presentimento».¹⁴²

La risposta di Violetta, «Non sapete quale affetto» (batt. 119-120), è agitata, caratterizzata da brevi fraseggi frammentati, espressi in *pianissimo*, che gradualmente conducono a un crescendo di tensione attraverso la progressiva l'accelerazione del tempo («animando poco a poco»). L'orchestra, invece di accompagnare docilmente la voce, entra in conflitto con essa attraverso improvvisi e violenti accordi.¹⁴³ Nella ripetizione dei versi «Ah il supplizio è sì spietato» (batt. 139-159), la tonalità di *mib* e le note martellate enfatizzano il dolore e la presa di coscienza di Violetta, che culminano in un grido disperato (*sib₄*).

Germont rimane impassibile e continua il suo discorso, affermando che l'amore di Alfredo è destinato a svanire nel tempo. Verdi utilizza una melodia semplice e regolare che sottolinea la sua freddezza nei confronti di Violetta. Come sottolinea Budden, «Germont mantiene le stesse posizioni per tutto il colloquio: la sua è la voce della morale, comprensiva ma inesorabile, mentre Violetta si muove entro l'intero spettro delle emozioni tragiche».¹⁴⁴ Violetta si vede così preclusa la possibilità di essere accettata a causa del suo passato peccaminoso. La giovane si sottomette al volere di Germont: nel silenzio orchestrale la sua voce precipita per quasi due ottave sulle parole finali «l'uomo implacabile per lei sarà» (batt. 226-229). Come osserva Mario Carrozzo, «ella vive però una forte contraddizione tra illusione e realtà: pur sapendo che questa relazione è inaccettabile per la morale borghese, ha celato anche a se stessa questa verità».¹⁴⁵

¹⁴¹ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 465.

¹⁴² Ivi, p. 466.

¹⁴³ MARIO CARROZZO, *Il duetto Violetta-Germont dall'atto II della Traviata*, «Musica Domani», n. 142, marzo 2007, p. 22.

¹⁴⁴ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, vol. 2, ed. italiana, coordinamento di Gianfranco Vinay, EDT, Torino, 1986, p. 153.

¹⁴⁵ CARROZZO, *Il duetto Violetta-Germont dall'atto II della Traviata*, pp. 22-23.

Nel cantabile, «Dite alla giovine», Violetta si rivolge a Germont con una melodia regolare, nel registro grave, nella quale si può cogliere un'eco di «Pura siccome un angelo», segnando così la sua sottomissione al volere di Germont. Gli archi pulsano come rintocchi funebri, e chiede a Germont di dire alla figlia «come, per amor suo, una donna sventura le sacrifichi il suo unico sogno di felicità». ¹⁴⁶ Sulle parole «che a lei sacrifica e morrà» (batt. 246-248) la melodia di Violetta raggiunge con un filo di voce il *la*_{b4}, ma immediatamente precipita; Verdi così sottolinea il crollo della giovane e la perdita di ogni speranza. La risposta di Germont («Si piangi, o misera...»; batt. 249-289), che modula a *mib* minore e successivamente a *dob* minore, appare come una forma di pietà falsa e formale, che maschera un'affermazione di ordine sociale e morale piuttosto che una reale partecipazione al dolore della giovane. Come evidenzia Gallarati, «la pietà nei confronti della cortigiana che si sacrifica per amore, in fondo, non è altro, per Germont, che una copertura per l'affermazione della morale e dell'ordine borghese che condannano, emarginano e negano a Violetta il diritto stesso al proprio futuro». ¹⁴⁷ Nel breve tempo di mezzo, costruito come un 'parlante', Violetta decide di scrivere una lettera ad Alfredo in cui dichiara di rendere definitiva la loro separazione. Ormai persuasa, con una breve frase di intenso lirismo («Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò»; batt. 296-300) chiede a Germont un gesto d'affetto paterno. ¹⁴⁸

Nella cabaletta, «Morrò!...la mia memoria», emerge un doloroso presagio di morte. Violetta implora Germont di comunicare ad Alfredo, dopo la sua morte, del sacrificio compiuto. La melodia, inizialmente impetuosa, si assesta in una discesa che esprime pienamente l'immagine della morte imminente: si impenna con energia, ma subito ridiscende «morendo». Il grido di Violetta non impressiona Germont, le cui parole di conforto restano fredde e formali. Violetta sviluppa e ripete la melodia di «conosca il sacrificio» (batt. 337-338) «sempre più animando con passione» in *pianissimo*. La cabaletta termina con le voci unite: Germont sostiene la melodia di Violetta, mentre la protagonista singhiozza in sincopi e si lascia andare a un vocalizzo appassionato.

Nell'Adagio che conclude il Duetto ritorna per l'ultima volta la melodia di «conosca il sacrificio» (batt. 386-391), fino a quando «il pianto le tronca le parole» e il canto si interrompe approdando nel silenzio. Violetta e Germont si scambiano i reciproci addii. Il Duetto termina con Germont che «esce per la porta del giardino» sugli ultimi cinque accordi orchestrali in

¹⁴⁶ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal trovatore alla Forza del destino*, p. 154.

¹⁴⁷ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 473.

¹⁴⁸ CARROZZO, *Il duetto Violetta-Germont dall'atto II della Traviata*, p. 23.

fortissimo. Come osserva Conati «la cabaletta [...] agisce come elemento di contrasto dinamico [...]. Di solito presenta un carattere risolutivo, che si presta a concludere un quadro o un atto [...]».¹⁴⁹ Nella *Traviata*, tuttavia, Verdi ricorre alla cabaletta «[...] ove occorra ai fini drammaturgici, nelle scene d'insieme, in specie nei duetti, ma affidando spesso alla cabaletta una funzione rinnovata, quella cioè di una soluzione apparente, provvisoria, del conflitto drammatico, a sua volta preparatoria di un nuovo capovolgimento della situazione».¹⁵⁰

In questo numero musicale, il personaggio di Giorgio Germont, interpretato da Roberto Frontali, incarna i valori e la morale borghese dell'Ottocento. La sua richiesta a Violetta si basa sulla convinzione che una donna con un passato da cortigiana non possa essere accettata dalla società borghese e che il suo sacrificio sia necessario per preservare l'onore ed evitare la rovina della propria famiglia. Tuttavia, Germont non è un personaggio del tutto negativo: è un uomo intrappolato nelle convenzioni del suo tempo, ma non privo di umanità, come poi emergerà nel terzo atto. Il suo comportamento non è dettato dalla crudeltà, bensì dalla paura dello scandalo e dal desiderio di garantire un futuro dignitoso ai figli. La sua figura incarna così il conflitto tra le rigide norme sociali e il dramma di chi, pur credendo di agire per il bene della propria famiglia, finisce per sacrificare la felicità altrui.

Martone decide di impiegare e limitare le azioni dei personaggi sul palcoscenico, una scelta che sembra voler esaltare la rigidità delle convenzioni sociali. Questa impostazione si riflette anche nella scelta delle inquadrature: il regista impiega riprese frontali, primi piani sui personaggi e su alcuni dettagli, come la fotografia della famiglia Germont («l'amato e l'amante giovine / cui sposa andar dovea»; batt. 86-89). Questa convenzionalità riflette visivamente i valori del personaggio. Un altro aspetto rilevante della regia di Martone è l'accentuazione della solitudine di Violetta. In corrispondenza della sezione «(Così alla misera ch'è un dì caduta)» (batt. 212), il regista evidenzia la ricerca del calore paterno: Violetta inizia a indossare il cappotto di Germont per cercare l'abbraccio di un padre (Fig. 3.16). Tuttavia, Germont resta distante. Come già evidenziato nella Scena e Aria di Alfredo (N. 5), il regista esalta l'irrealizzabilità del sogno della coppia, di vivere nella tranquilla e serena campagna, lontano dalle preoccupazioni e pregiudizi. In corrispondenza del cantabile, a partire dai versi «Sento nell'anima già le tue pene...» (batt. 257), la scenografia e i suoi alberi dipinti vengono fatti cadere da Germont, che spoglia così il palcoscenico di tutti gli elementi che contribuiscono a

¹⁴⁹ MARCELLO CONATI, *Aspetti di melodrammaturgia verdiana. A proposito di una sconosciuta versione del finale del duetto Aida-Amneris*, «Studi verdiani», n. 3, 1985, p. 51.

¹⁵⁰ Ivi, p. 52

costruire quell'illusione (Fig. 3.17). La scena, ormai nuda, rivela le quinte vuote, enfatizzando la solitudine di Violetta e il crollo definitivo del suo sogno (Fig. 3.18).

La regia di Martone trasforma la Scena e Duetto Violetta-Germont (N. 5) in un'intensa rappresentazione del conflitto tra l'individuo e le rigide norme sociali. Il progressivo smantellamento della scenografia, che smaschera l'illusione di una vita in campagna lontana dalla società borghese, diventa una metafora visiva e tangibile del sacrificio imposto a Violetta e della sua conseguente solitudine. L'utilizzo di un linguaggio audiovisivo che evolve con la tensione drammatica, culminando nella scena 'spoglia', offre allo spettatore una potente chiave di lettura sulla distruzione del sogno idilliaco e sull'implacabilità delle convenzioni sociali.

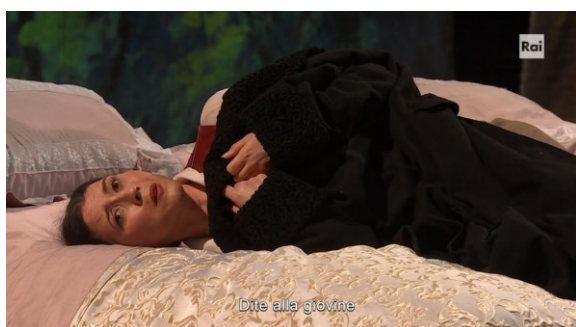


Fig. 3.16 – N. 5 Scena e Duetto Violetta-Germont: Violetta indossa il cappotto di Germont



Fig. 3.17 – N. 5 Scena e Duetto Violetta-Germont: caduta del sogno d'amore

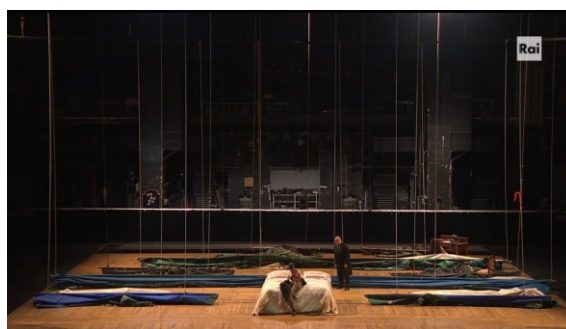


Fig. 3.18 – N. 5 Scena e Duetto Violetta-Germont: scenografia spoglia

3.5 Finale II (N. 7): la catastrofe. L'umiliazione pubblica di Violetta

Il Finale II, tratto dal quarto atto del romanzo di Dumas figlio, si articola in dieci pezzi musicali (vedi Tabella 3.5 – N. 7 Finale II) che, attraverso un crescendo drammatico, culminano nella rottura tra Alfredo e Violetta e nell'umiliazione pubblica di quest'ultima. La scena è ambientata nella «galleria nel palazzo di Flora», uno spazio che funge da cornice per una seconda festa

notturna, in cui torna la mondanità delle feste parigine già evocata nell'Introduzione (N. 2). A differenza dei primi numeri del secondo atto, illuminate dalla luce del giorno, qui la notte avvolge ogni cosa, trasformando la festa in un'arena crudele in cui Violetta è esposta al giudizio della società e alla furia cieca di Alfredo. Come si vedrà dopo nell'analisi del numero verranno impiegati dal regista diversi spazi del teatro (palcoscenico, platea, loggione), integrati attraverso l'uso di precise scelte registiche di ripresa e montaggio. Queste soluzioni contribuiscono a intensificare la tensione drammatica e a rendere visibili i conflitti emotivi e relazionali che si consumano tra i personaggi.

N. 7 FINALE II					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Violetta, Flora, Alfredo, Gastone, Barone, Dottore, Marchese, Servo, Coro	Avrem lieta di maschere la festa (batt. 1-42) [recitativo]	Allegro brillante	4/4	Do	versi sciolti
	[<i>divertissements</i>] Noi siamo zingarelle venute da lontano (batt. 43-131)	Allegro moderato	4/4	mi/Mi	settenari
	Di Madride noi siam mattadori (batt. 132-150)	Allegro		Do	ottonari
	È Piquillo un bel gagliardo (batt. 151-327)	Allegro assai vivo	3/8	sol	
	Alfredo! Voi! / Si amici... (batt. 328-347)	Allegro	4/4	Do	doppi settenari
Violetta, Alfredo	Qui desiata giungi (batt. 348-500)	Allegro agitato	6/8	fa	
	Invitato a qui seguirmi (batt. 501-606)	Allegro agitato assai vivo	2/2	Reb	ottonari
Tutti + Germont	Ogni suo aver tal femmina (batt. 607-627)	Allegro sostenuto	4/4	Do	ottonari
	Oh infamia orribile (batt. 628-687)	Velocissimo	2/4	do	quinari
	Di sprezzo degno (batt. 688-748) [concertato]	Largo	4/4	Mib	quinari doppi

Tabella 3.5 – N. 7 Finale II

Il Finale II si apre con una vivace musica di festa, caratterizzata da un'orchestrazione brillante. Come sottolinea Gallarati, «i colpi di timpani, i guizzi di legni e sibili dell'ottavino, le acciaccature, le sferzanti quartine di semicrome sul tempo forte conferiscono un tocco di colore spagnolesco a questo ballabile, pieno di eccitazione e di movimento».¹⁵¹ Su questa atmosfera si inserisce la melodia in stile parlante di Flora, che dialoga con i primi ospiti giunti al ricevimento, il Marchese e il Dottore, che si interrogano sulla relazione tra Alfredo e Violetta. Il Marchese conferma la fine della loro relazione e annuncia, inoltre, che Violetta giungerà al ricevimento in compagnia del Barone Douphol.¹⁵² L'atmosfera festaiola viene bruscamente interrotta dall'ingresso di un gruppo di donne e di uomini, travestiti rispettivamente da zingarelle e mattadori.

A differenza di quanto fatto nell'Introduzione (N. 2), Martone apre la scena del Finale II sul palcoscenico, dove ricolloca l'elemento centrale del letto matrimoniale. Tuttavia, per alludere al ritorno di Violetta alla vita da cortigiana, il regista riprende dal N. 2 l'immagine del letto ricoperto dai cappotti degli uomini-clienti (Fig. 3.19). Solo alla fine del Recitativo Flora, il Marchese e il Dottore si dirigono verso la sala da ricevimento, ovvero in platea.

Dopo il Recitativo, Verdi inserisce due *divertissements* ispirati al modello dell'opera francese, assenti nella commedia di Dumas figlio, con l'intento di rafforzare il carattere mondano e frivolo delle feste parigine.¹⁵³ Si tratta di due sezioni musicali interamente danzate e cantate dal Coro e da alcuni solisti. Il primo di questi è affidato a un gruppo di zingarelle che si presentano scherzosamente come scrutatrici del futuro: dalla lettura della mano del Marchese, per gioco, alludono alla sua infedeltà innescando un piccolo bisticcio tra questi e Flora («Fate il galante ancora? / Ben vo' me la paghiate...»; batt. 89-102). Le zingarelle introducono così il tema del tradimento, che diventerà cruciale con l'arrivo di Alfredo.

Il secondo *divertissement* è composto da due sottosezioni, una in maggiore e l'altra in minore, tra loro contrastanti, ed è eseguito da Gastone e dai suoi amici «mascherati da Mattadori e Piccadori spagnuoli», che narrano le gesta di Piquillo, il mattadore che uccise «cinque tori in un sol giorno» e ricevette come premio l'amore di una bella fanciulla. I mattadori espongono, in forma di ballata, il racconto in otto strofe di quattro ottonari. Come evidenziato da Marica, «nei coloro *couplets* i finti mattadori introducono altri due motivi drammatici che, dietro l'aura festiva e di mascherata, alludono indirettamente alla situazione di Violetta ed Alfredo: il

¹⁵¹ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 485.

¹⁵² BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 164.

¹⁵³ MARICA, *La traviata, libretto e guida dell'opera*, p. 101.

sacrificio come atto d'amore, e la fede nella parola data».¹⁵⁴ Budden aggiunge che «[...] la musica sviluppa un gran crescendo con le zingare che percuotono i loro tamburelli e i *picadores* che battono i tacchi a terra. Tutto ciò non è altro che musica pittoresca e leggera alla quale tamburelli, il triangolo, le nacchere e il profilo esotico del ritmo [...] formano soprattutto un contrasto drammatico con ciò che segue».¹⁵⁵

Martone colloca entrambi i *divertissements* in platea, un ampio spazio adatto alle danze di gruppo. Gli invitati vengono intrattenuti dapprima dalle donne vestite da zingare. All'interno del gruppo si distinguono: da un lato, le ballerine, impegnate in una danza seducente intorno al tavolo, e, dall'altro, le coriste, che invece si intrattengono direttamente con gli ospiti (Fig. 3.20). I costumi, caratterizzati da tonalità sgargianti e realizzati con tessuti pregiati, richiamano l'abbigliamento tradizionale delle zingare e delle danzatrici del ventre: una lunga gonna a campana, fluida e ampia; un reggipetto o un corpetto adornato da raffinati dettagli in oro e perle; maschere con decorazioni dorate; ventagli e infine, sul capo, un leggero velo. Oltre alla lettura della mano di Flora e del Marchese, Martone arricchisce la scena con oggetti scenici, come i ventagli per le zingarelle e la frusta per Flora, per esaltare la sensualità femminile.

Dal ballo delle zingarelle, Martone sposta l'attenzione, in corrispondenza della ripetizione della quartina «Su via si stenda un velo» (batt. 113-123), al loggione. In questa dimensione intima e privata si vedono: Violetta in compagnia del Barone che osservano dall'alto le danze, alcuni invitati che si intrattengono con le cortigiane e Alfredo, che indossa una maschera sul viso per celare la propria identità (Fig. 3.21). Questo cambio di prospettiva anticipa e carica di tensione lo scontro imminente tra i due *ex* amanti.

Nel secondo *divertissement* il regista ritorna in platea per mostrare la danza degli uomini. Diversamente dal gruppo femminile, questi non indossano costumi che richiamano l'immaginario dei mattadori. Il ballo prende avvio con l'ingresso in platea di Gastone che invita gli uomini a narrare la storia di Piquillo. Martone elimina la danza collettiva maschile, optando invece per una coreografia solistica che esalta le gesta dell'eroico Piquillo (Fig. 3.22). In corrispondenza della risposta del Coro di zingarelle (batt. 229) e degli invitati (batt. 279) ai mattadori, il regista ricorre a una serie di inquadrature per mostrare Alfredo, in una delle file più alte del loggione, osservare, appoggiato a una colonna, gli atteggiamenti di Violetta con il Barone (Fig. 3.23). Il volto teso e lo sguardo fisso di Alfredo, ben sottolineati dalla regia,

¹⁵⁴ Ivi, p. 102.

¹⁵⁵ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 164.

rendono visibile il suo crescente travaglio interiore, presagio dello scatto impulsivo che lo condurrà al gesto umiliante nei confronti di Violetta.

Dopo il Coro di zingarelle e mattadori segue un passaggio di venti battute di collegamento («Alfredo! Voi! / Sì...amici...»; batt. 328-347) che annunciano l'ingresso al ricevimento di Alfredo, il quale si unisce al gioco d'azzardo. La sezione «Qui desiata giungi», come sottolinea Budden, «[...] è perfettamente aderente alle azioni del mescolare e distribuire le carte e alle puntate, ma i clarinetti bassi e le acciaccature su ciascuna nota comunicano quell'atmosfera elettrica che pervade la sala all'ingresso quasi immediato di Violetta al braccio del Barone».¹⁵⁶ Il tema agitato del gioco è caratterizzato da un ostinato di sestine e quartine di semicrome che procede senza tregua fino alla fine. L'unica interruzione delle sestine di semicrome avviene in corrispondenza di una frase di otto battute affidata a Violetta («(Ah perché venni! incauta!...pietà, gran Dio)»); batt. 378-386), nella quale la linea melodica riprende la scrittura ad arcata. Questo tema ritorna per ben tre volte, ogni volta con una diversa orchestrazione¹⁵⁷ (Es. 3.4). Come evidenza Della Seta, Verdi «[...] passa dal discorso orchestrale alla linea melodica del canto» per segnare una «[...] momentanea estraniamento del personaggio dalla vicenda circostante» ed esprimere «[...] una sua riflessione interiore: le parole di Violetta sono le uniche che nel corso della scena un personaggio rivolge a se stesso».¹⁵⁸

Oboe Solo *p* *dim. pp* *morendo*

Fagotto Solo *p* *dim. pp* *morendo*

Violetta *p con passione* *pp morendo* *dim.*

(Ah per - chè___ ven-ni! in - cau - ta! pie - tà, gran Dio, pie-tà, gran Dio, di me!)

Es. 3.4 – N. 7 Finale II: tema di Violetta (batt. 379-386)

A questo punto, come riportato nel libretto, «Flora fa sedere Violetta presso di sé sul divano; il Dottore si avvicina ad esse che sommessamente conversano; il Marchese si intrattiene a parte col barone, Gastone taglia, Alfredo ed altri puntano, altri passeggiano». Tra il divano e il tavolo da gioco si sviluppano scambi pungenti e dolorosi, che contribuiscono ad accrescere

¹⁵⁶ Ivi, p. 165.

¹⁵⁷ DELLA SETA, *Il tempo della festa*, p. 134.

¹⁵⁸ Ibidem.

la tensione: da un lato, Alfredo continua a vincere contro il Barone e allude alla sua infelicità («Sfortuna nell'amore / fortuna reca al gioco...»; batt. 306-310); dall'altro, cresce il dolore di Violetta, che chiede a Dio pietà di lei. Il gioco viene interrotto dall'entrata di un servo che annuncia che «La cena è pronta» (batt. 462-464). Alfredo promette la rivincita al Barone, mentre la musica si spegne con la melodia affidata a violini, flauti e clarinetti in *pppp*.

In questa sezione, con l'entrata di Alfredo, la tovaglia rossa che ricopriva il tavolo viene rimossa svelando al di sotto una copertura vellutata verde, un chiaro richiamo alle superfici tipiche dei tavoli da gioco. Con l'inizio della scena del gioco («Qui desiata giungi»), il regista crea una netta separazione spaziale tra le due azioni principali: il gioco delle carte in platea e il dialogo tra Flora, Violetta e il Barone sul palcoscenico. Questa divisione consente però ai personaggi sul palco di mantenere un contatto visivo con quanto avviene in platea, rendendo possibile il loro commento sul comportamento di Alfredo. Inoltre, la telecamera, con alternanza di inquadrature frontali sui personaggi sul palco e soggettive su Alfredo in platea, restituisce efficacemente il punto di vista di Violetta, Flora e del Barone. Un dettaglio particolarmente interessante è l'ingresso anticipato sulla scena di Germont, in corrispondenza della frase «Sfortuna nell'amore / fortuna reca al gioco» (batt. 396-400), cantata da Alfredo. Il regista anticipa questa entrata per far muovere Germont intorno al tavolo da gioco, enfatizzando così l'atteggiamento giudicante del padre nei confronti del comportamento del figlio. Subito dopo il Barone, accompagnato da Flora, raggiunge Alfredo in platea per sfidarlo a carte, mentre Violetta rimane sola in palcoscenico. La competizione tra Alfredo e il Barone viene sottolineata con inquadrature alternate sui loro volti ravvicinati, che enfatizzano così l'intensità del momento.

Gli invitati si spostano in un'altra sala per la cena, Violetta chiede ad Alfredo di potergli parlare in privato («Invitato a qui seguirmi»). Da questo momento in poi il Finale precipita: segue infatti una successione di episodi intensi e concitati, che rallentano solo nell'ultima sezione (Largo). Violetta avverte Alfredo che il Barone ha intenzione di sfidarlo a duello. Come sottolinea Budden, «i suoi timori sono per lui, e tali timori trovano espressione musicale nella “figura della morte” (♩♩) che circola continuamente nell'accompagnamento».¹⁵⁹ Il dialogo prosegue con un ritmo ostinato: in orchestra si susseguono quartine di semicrome e duine che pulsando come un ritmo inesorabile. Le risposte di Alfredo sono sarcastiche e taglienti: afferma che, se il Barone dovesse morire, Violetta perderebbe insieme amante e protettore. Alfredo

¹⁵⁹ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 166.

sembra disposto a evitare il duello solo se Violetta accetterà di partire con lui. Tuttavia, Violetta, costretta a mentire per mantenere la promessa fatta a Germont, dichiara di amare il Barone («Ah no, giammai»; batt. 565-566), scatenando l'ira di Alfredo. Il punto culminante dell'intera sezione viene raggiunto in corrispondenza della risposta di Violetta «Ebben... l'amo» (batt. 583-585). Tuttavia, come afferma Gallarati, tale risposta viene proposta da Verdi come un «*anticlimax*, con la voce che scende nel registro basso, in un intervallo di terza maggiore, Sol#3-Mi3 [...]]»,¹⁶⁰ una zona dove il timbro del soprano perde consistenza sonora invece di spiccare. Inoltre, Gallarati evidenzia che «vediamo sul palcoscenico due figure sconvolte dall'affanno e dall'ira, dal dolore e dalla passione, lacerate tra finzione e realtà dei sentimenti, inghiottite entro un flusso temporale senza indugi, che non permette la ripetizione delle parole».¹⁶¹

Alfredo, sconvolto, richiama a sé gli invitati e, su un pedale di dominante in la minore, accusa Violetta pubblicamente. Nell'arioso «Ogni suo aver tal femmina» Alfredo annuncia di voler restituire il denaro che ha speso per il loro soggiorno in campagna e getta, «con furente sprezzo», i soldi vinti al gioco. Violetta, profondamente ferita, «sviene tra le braccia di Flora (e del Dottore)». Budden nota come «la scrittura verdiana esprime l'ironia mediante una melodia in maggiore, semplice anche se piena di tensione, turbata soltanto due volte da armonie stridenti: una settima diminuita nella seconda battuta [batt. 609] e una sesta napoletana nel punto culminante, quando la voce sale a un La bemolle acuto [batt. 623]».¹⁶²

Martone, appena gli invitati escono di scena, decide di far raggiungere Violetta in palcoscenico da Alfredo. La scena è immersa in una luce soffusa e l'attenzione viene focalizzata sui protagonisti: i primi piani scelti dal regista enfatizzano con efficacia l'intensità emotiva del loro confronto. Le parole di Violetta, però, non fanno altro che aggravare la situazione, facendo emergere il lato vendicativo di Alfredo: appena Violetta esclama «Ebben...l'amo» (batt. 583-585), Alfredo dal palcoscenico chiama a raccolta gli invitati in platea (Fig. 3.24). L'effetto scenico è potente: la posizione sopraelevata di Alfredo sul palcoscenico amplifica la sua accusa pubblica. Il denaro vinto al gioco, gettato ai piedi della protagonista, diventa il culmine simbolico dell'offesa, prima che Alfredo abbandoni la scena, lasciando la povera Violetta sola, umiliata e devastata.

¹⁶⁰ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 495.

¹⁶¹ Ivi, p. 494.

¹⁶² BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 166.

Nella successiva sezione «Oh infamia orribile, tu commettesti», gli ospiti reagiscono con orrore, in do minore, alle parole di Alfredo, esprimendo il loro sdegno attraverso una «serie di frasi irregolari all'unisono sostenute dall'orchestra al completo».¹⁶³ In questa sezione, il regista sceglie di far scendere Alfredo in platea, sottolineando così la sua esposizione al giudizio collettivo. Gli invitati, più che manifestare stupore, lo osservano con sguardi di sdegno. La società, infatti, non resta indifferente all'atto compiuto da Alfredo, ma lo rimprovera apertamente per il suo comportamento inadeguato nei confronti di Violetta; quest'ultima, rimasta sul palcoscenico, si dispera, accentuando il dramma della scena.

Segue il largo concertato che «[...] prolunga senza accrescerla la grande tensione accumulata [...]».¹⁶⁴ Qui Giorgio Germont, accompagnato dagli archi pizzicati, rimprovera il figlio («di sprezzo degno se stesso rende / che pur nell'ira la donna offende»; batt. 688-691). Come sottolinea Gallarati, «quello di Verdi è un Largo molto strano, con otto strofe di quinari doppi – due per Germont, due per Alfredo, due per Violetta, una per il Barone e una per Tutti – alcune in discorso diretto, altre cantate dai presenti “a parte”, tra sé».¹⁶⁵ Inoltre Gallarati aggiunge che Verdi «[...] tratta il testo con libertà per dare il massimo rilievo, entro la scena collettiva, al dramma personale di Violetta».¹⁶⁶

Nella prima strofa Germont affronta Alfredo «con dignitoso fuoco», declamando una melodia pacata nel registro acuto. Alfredo commenta “tra sé” con sgomento e rimorso, in stile declamato, con frasi spezzate da pause: «(Ah sì... che feci!...ne sento orrore!...)» (batt. 698-702). Segue la risposta del Coro («Oh quanto peni...ma pur far cor... / qui soffre ognuno del tuo dolor»; batt. 702-706), su cui però si inserisce il Barone, che minaccia Alfredo («A questa donna l'atroce insulto»). Germont commenta “tra sé”, riconoscendo la fedeltà e l'amore di Violetta: «(Io sol fra tutti sol qual virtude)». Al termine di questo intreccio di voci, emerge quella di Violetta che, «riavendosi con voce debolissima e con passione», accompagnata dagli archi in un ritmo di valzer, rinnova il suo amore per Alfredo. La melodia del soprano inizia in un registro medio con incisi sillabici in *pianissimo* divisi da pause, per poi trasformarsi in un moto di terzine che dilaga e avvolge il Coro e i solisti. Come osserva Gallarati, «dalla voce di Violetta, insultata, schiacciata a terra, sprofondata nel punto più basso dell'abbattimento morale, trabocca un amore non ricevuto ma donato, che si riversa su tutti i presenti in un empito

¹⁶³ Ivi, p. 167.

¹⁶⁴ DELLA SETA, *Il tempo della festa*. p. 137.

¹⁶⁵ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, pp. 495-496.

¹⁶⁶ Ivi, p. 496.

di elevazione; compreso Alfredo, che si tormenta nel rimorso, ma poi è “redento” dalla melodia di Violetta, e vi partecipa». ¹⁶⁷

Nell’ultima sezione del Finale II, Martone adotta scelte registiche e audiovisive volte a intensificare l’accusa di Germont nei confronti del figlio. In particolare, durante la prima strofa di Germont, l’attenzione non è rivolta esclusivamente al confronto tra padre e figlio, ma anche a Violetta, che si trova nascosta dietro la tenda dell’ingresso principale che conduce alla sala da ricevimento (Fig. 3.25). Questa soluzione scenica permette di separare nettamente le strofe di Germont, Alfredo e del Coro da quelle di Violetta. Ne deriva un effetto drammatico interessante: l’accusa pubblica nei confronti di Alfredo si sviluppa come un evento corale, mentre la dichiarazione d’amore di Violetta assume la forma di uno sfogo intimo, percepito unicamente dallo spettatore e non dagli altri personaggi in scena. Martone, in corrispondenza della batt. 741, della coda in *ppp* del concertato, aggiunge un’azione assente nel libretto per conferire al finale una chiusura drammatica: il ferimento del Barone per mano di Alfredo (Fig. 3.26). Il regista, con questa scelta visiva, anticipa le informazioni che verranno poi svelate più avanti, nella Scena di Violetta (N. 8). Questa scena è stata girata in una *location* esterna, alle terme di Caracalla.

Il Finale II si rivela come una catastrofe annunciata, sapientemente orchestrata dalla regia di Martone. L’utilizzo interconnesso dei diversi spazi teatrali (palcoscenico, platea e loggione) crea un dialogo visivo che contrappone la vita mondana e pubblica all’intimità e alla sfera privata dei protagonisti. Le scelte registiche evidenziano la furia distruttiva di Alfredo, che rende tangibile l’umiliazione pubblica e il tragico isolamento di Violetta. In stretta continuità con l’Introduzione (N. 2), che già esplorava il tema della festa e la distinzione tra pubblico e privato, questo Finale II conferma l’abilità di Martone nel tradurre e potenziare la drammaticità verdiana. È proprio attraverso il linguaggio cinematografico, in particolare il montaggio, che la separazione tra i vari livelli del racconto viene resa visibile, permettendo anche di integrare scene non esplicitate nel libretto, come il duello e il ferimento del Barone.

¹⁶⁷ Ivi, p. 497.



Fig. 3.19 – N. 7 Finale II: Flora accoglie i primi ospiti in palcoscenico



Fig. 3.20 – N. 7 Finale II: Coro di zingare

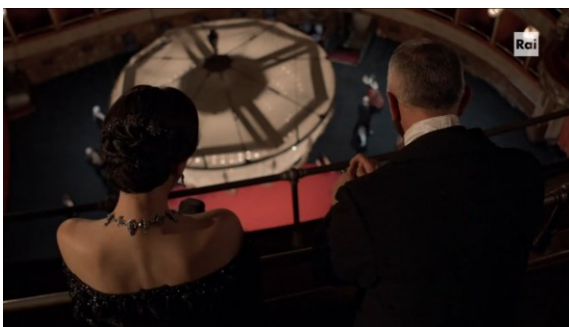


Fig. 3.21 – N. 7 Finale II: Violetta e il Barone in loggione



Fig. 3.22 – N. 7 Finale II: Coro di mattadori, racconto di Piquillo



Fig. 3.23 – N. 7 Finale II: Alfredo che osserva Violetta e il Barone



Fig. 3.24 – N. 7 Finale II: richiamo degli invitati in platea



Fig. 3.25 – N. 7 Finale II: Violetta nascosta dietro la tenda

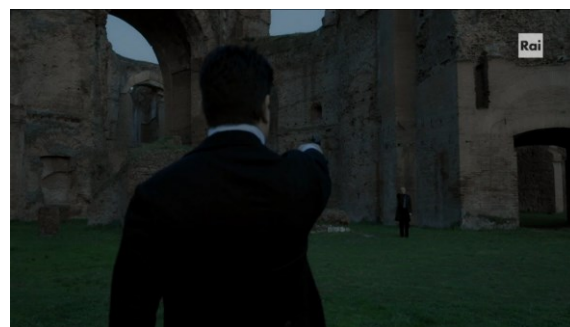


Fig. 3.26 – N. 7 Finale II: Alfredo uccide a duello il Barone

3.6 Scena di Violetta (N. 8) e il Bacchanale (N. 9): la sofferenza individuale e le reminiscenze del passato

La particolarità della Scena di Violetta (N. 8) e del Bacchanale (N. 9), in questo allestimento, risiede nell'esplorazione della sofferenza fisica e morale della protagonista. In questi due numeri musicali, Martone mette in evidenza l'isolamento di Violetta, la sua rievocazione di un passato felice e la spensieratezza del mondo esterno. Attraverso una scenografia spoglia ed evocativa, l'impiego di diversi spazi del teatro e di tecniche di montaggio, il regista amplifica visivamente il dramma interiore di Violetta, la disconnessione tra la sua realtà e l'indifferenza collettiva.

La Scena di Violetta (N. 8) si apre nella «Camera di Violetta». Nella penombra della stanza, Violetta giace sul letto, che nei primi due atti simboleggiava la sua vita da cortigiana e che ora si trasforma nel giaciglio della sua sofferenza e agonia. A causa del sacrificio compiuto per amore, la donna è stata abbandonata da tutti e privata della possibilità di trascorrere gli ultimi giorni accanto all'uomo che ha veramente amato. I giorni felici trascorsi in campagna, accanto ad Alfredo, sembrano ormai un ricordo lontano. Al suo fianco rimane soltanto la sua domestica Annina (vedi Tabella 3.6 – N. 8 Scena Violetta).

N. 8 SCENA Violetta					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Violetta, Annina, Dottor Grenvil	[<i>introduzione strumentale</i>] (batt. 1-40)	Andante	4/4	do-Lab-do- Reb do	versi sciolti
	Annina? / Comandate? (batt. 41-99) [recitativo]				
Violetta	Teneste la promessa (batt. 100-126)	Andantino	3/8	Solb	versi sciolti
	Addio del passato (batt. 127-204) [aria]	Andante mosso	6/8	la/La	senari doppi

Tabella 3.6 – N. 8 Scena Violetta

La Scena di Violetta si apre con un'introduzione orchestrale affidata solamente a otto violini I e otto violini II divisi: vi si ascolta il tema della morte che, rispetto alla sua

anticipazione nel Preludio (N. 1), viene trasposto un mezzo tono sopra (Es. 3.5; per il confronto si veda Es. 3.1).

Es. 3.5 – N. 8 Scena Violetta: tema della morte (batt. 1-7)

In corrispondenza della batt. 8, con l'ingresso dell'intera sezione degli archi, la melodia viene trasportata in diverse tonalità: passa dal do minore al lab maggiore, per poi tornare in do minore e concludersi in reb maggiore «con un'idea completamente nuova, che ha come fulcro la sesta napoletana»¹⁶⁸ (Es. 3.6).

Es. 3.6 – N. 8 Scena Violetta: melodia archi (batt. 18-23)

Questo tema, in un crescendo progressivo, si slancia verso l'alto per concludere su un *pppp* e un trillo, «morendo», eseguito da soli quattro violini I sul *dos* (batt. 37-39).¹⁶⁹ Come osserva Gallarati, nelle prime due frasi, eseguite *estremamente piano*, «il suono si allarga a macchia e il discorso inizia una parabola che s'inarca e ridiscende: comincia con frasi brevi; poi compare, inquieta e modulante, una melodia molto malinconica, una melodia di pianto, che si solleva verso l'alto, ma ricade spossata, come un'invincibile stanchezza. Il tentativo di innalzarsi, e la successiva ricaduta si ripetono tre volte».¹⁷⁰ In questa breve introduzione strumentale, Verdi realizza in musica lo stato fisico e psicologico di Violetta: la malattia, l'abbandono, il silenzio, il buio, la volontà di ripresa e il crollo definitivo.

¹⁶⁸ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 171.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 502.

Segue il recitativo «Annina? / Comandate?», che mantiene un legame stretto con la sezione precedente. Verdi impiega: il motivo lamentoso dei semitoni discendenti per accompagnare il vano tentativo di Violetta di alzarsi dal letto; il lungo trillo in *pianissimo* per simboleggiare l'estinguersi dell'energia vitale di Violetta quando riferisce al Dottor Grenvil di aver ricevuto la sera prima l'estrema unzione (batt. 65-69). Il Recitativo termina con il recupero del motivo iniziale dell'introduzione strumentale, eseguito da sedici violini divisi, nel momento in cui il Dottore rivela ad Annina che «la tisi non le accorda che poche ore» (batt. 81-84).

Con l'inizio dell'Andantino Violetta chiede ad Annina di andare a distribuire parte del denaro rimastole. Ormai sola, Violetta «trae dal seno una lettera» ricevuta da Germont padre. Come da convenzione, la lettera viene letta e non cantata, ma Verdi, come sottolinea Budden, «la rivitalizza in modo del tutto originale. Mentre Violetta legge, un settimino d'archi esegue a mo' di reminiscenza l'es. 73 [si riferisce alla melodia di Alfredo «Di quell'amor che è palpito / dell'universo intero, misterioso, altero / croce e delizia al cor» (batt. 570-585) dell'Introduzione (N. 2)], espediente sfruttato sino alla nausea dal cinema hollywoodiano, ma che qui ha tutta la freschezza della sorpresa».¹⁷¹ Con la lettera Germont informa Violetta dell'avvenuto duello tra Alfredo e il Barone, rivelando che quest'ultimo è rimasto ferito, e che a breve giungerà a trovarla Alfredo per chiederle perdono. Tuttavia, il momento della lettura viene bruscamente interrotto quando la protagonista pronuncia, con «voce sepolcrale», «È tardi!...» (batt. 116): a questo punto un accordo di settima diminuita di mi minore eseguito da archi, clarinetti, fagotti e corni, la riporta alla realtà (batt. 114-115). Questo accordo viene impiegato da Verdi per sottolineare la disperazione di Violetta di fronte alla vana attesa di una visita da parte di Alfredo. Questa sezione culmina con la giovane che «si guarda allo specchio» ma, appena vede il suo volto, esclama «Oh, come sono mutata!» (batt. 120-121). Questo gesto si ricollega a quanto visto nel primo atto nell'Allegro brillante («Che con ciò? / Non gradireste ora le danze») e sottolinea la consapevolezza di Violetta dello scorrere del tempo e della trasformazione del proprio corpo. La protagonista, un tempo radiosa, appare ora malata e spettrale nella sua camicia da notte, tanto che Gallarati la descrive come «un fantasma nella mezza luce della sua camera».¹⁷²

Segue l'Aria di Violetta «Addio, del passato», introdotta da una malinconica melodia discendente in la minore affidata dell'oboe (batt. 127-129). Questo tema racchiude in sé il ricordo della vita trascorsa e il presagio della morte imminente. La struggente melodia dell'oboe

¹⁷¹ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 172.

¹⁷² GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 506.

non solo apre e chiude le due strofe, ma funge anche da collegamento tra le rispettive sezioni interne in maggiore e in minore. In particolare la quartina di semicrome, espressa sin dall'inizio dell'oboe, è ripresa nell'Aria per un totale di ventuno volte, tra canto e orchestra, sottolineando il costante riaffiorare del ricordo sofferente del passato.¹⁷³

Verdi sceglie di intonare questi versi con un'ampia libertà espressiva, seguendo l'evoluzione emotiva della protagonista. Verdi, come sottolinea Hepokoski, «invites its listeners to hear a peculiar deformation of [...] the 'lyric-form' design. (As is well known, the standard lyric form may take either of two general melodic designs, a a' b a'' or a a' b c [...])». ¹⁷⁴ Infatti, la struttura melodica della prima strofa, riproposta identica nella seconda, si articola come «a a' b b' x: refrain (x: represents a connecting link whose function is to set up the subsequent refrain, which, in this instance, begins as major-mode variant of a)». ¹⁷⁵ Nelle strofe si assiste al passaggio dalla tonalità minore («Addio del passato...»; la minore), alla parallela maggiore («L'amore di Alfredo...»; do maggiore) e termina con un passaggio alla relativa maggiore della tonalità di partenza («Ah della Traviata...»; la maggiore), ma alla fine crolla nuovamente in minore («Ah! tutto finì»; la minore). ¹⁷⁶

Nel testo dell'Aria, che non ha un corrispettivo nell'opera di Dumas, come evidenzia Gallarati, si susseguono immagini evocative: ««bei sogni ridenti», la bellezza sfiorita, l'amore perduto di Alfredo, la stanchezza, il peccato e la richiesta di perdono, la morte attesa come fine delle gioie e dei dolori, l'immagine di una tomba abbandonata, senza lacrime, croce né fiori, ultimo approdo della solitudine». ¹⁷⁷ La melodia cambia ogni due versi, passando da uno stato d'animo all'altro. Come osserva Hepokoski «the musical image central to 'Addio, del passato' is that of collapsed or distorted death-dance [...]». ¹⁷⁸

In quest'Aria Verdi recupera il ritmo del valzer per evocare il ricordo delle feste borghesi parigine a cui Violetta, prima di conoscere Alfredo, aveva preso parte. Il compositore enfatizza la fragilità fisica e il crescente affanno della protagonista attraverso l'accentuazione delle sincopi sui tempi deboli, come in «addi-òoo», «passa-tòoo», «so-gnìii». ¹⁷⁹ Come evidenzia Gallarati, «questo spostamento dell'accento, col suo effetto d'inciampo, mette in

¹⁷³ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 172.

¹⁷⁴ JAMES A. HEPOKOSKI, *Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, del passato' ("La traviata", Act III)*, «Cambridge Opera Journal», vol. 1, n. 3, November, 1989, p. 263.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ Ivi, p. 267.

¹⁷⁷ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 507.

¹⁷⁸ HEPOKOSKI, *Genre and Content in Mid-Century Verdi*, p. 262.

¹⁷⁹ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 509.

evidenza sia l'emozione che la debolezza».¹⁸⁰ La vulnerabilità della protagonista è ulteriormente sottolineata dall'accompagnamento orchestrale: il ritmo di valzer appare irregolare e frammentato. Dopo ogni quattro impulsi, l'orchestra si interrompe con due pause di semiminime, creando una sensazione di instabilità che riflette il progressivo cedimento fisico e psicologico di Violetta. Come sottolinea Hepokoski, «In its hypnotically periodic triple rhythms, its pushing towards strong beats and its melodic turning figures, it seems to evoke a slow dance (one suspects that this is the reason for the *senario* metre, with its mechanically regular accents)».¹⁸¹ Hepokoski aggiunge poi che «it may even be that, notwithstanding the 6/8 time signature, the rhythms and melodic contours are meant to suggest those of a waltz, [...], throbbing like a bleak minor-mode echo of frivolity of Act I».¹⁸²

L'Aria si sviluppa prevalentemente in la minore ma, negli ultimi due versi della strofa («Ah, della Traviata sorridi al desio / a lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio» (batt. 150-158, batt. 188-196), il compositore introduce una modulazione a la maggiore per sottolineare l'ultima reazione vitale della protagonista. In questo passaggio il canto di Violetta si eleva in un declamato carico di *pathos*: per tre volte la melodia viene spinta verso l'alto fino al *mi*₄ sulla parola «desio», per poi salire ulteriormente al *fa*₄ su «accoglila» e successivamente, con un crescendo che si smorza in *pianissimo*, emesso con «un filo di voce», con un salto sul *la*₄ sulla parola «Dio», si estingue, sottolineando ancora una volta il cedimento del corpo malato.¹⁸³

L'Aria «Addio del passato» viene bruscamente interrotta dal canto del Coro (donne, tenori e bassi).¹⁸⁴ Il compositore crea qui un contrasto drammatico potentissimo: dalla sofferenza solitaria di Violetta, si passa al clima festaiolo del carnevale che si riversa nelle strade di Parigi. All'esterno della casa la città è animata da un corteo con un bue, simbolo tradizionale del martedì grasso.

Alla scena di Violetta (N. 8) segue il Bacchanale (N. 9), eseguito da una banda interna composta da due ottavini, quattro clarinetti, due corni, due tromboni, nacchere e tamburelli (vedi Tabella 3.7 – N. 9 Bacchanale).

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ HEPOKOSKI, *Genre and Content in Mid-Century Verdi*, p. 262.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ivi, p. 510.

¹⁸⁴ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 174.

N. 9 BACCANALE					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Coro	Largo al quadrupede (batt. 1-19)	Allegro vivacissimo	2/4	Re	Versi sciolti
	Parigini, date passo (batt. 20-27)		6/8		
	L'Asia, né l'Africa (batt. 28-46)		2/4		
	Parigini, date passo (batt. 47-54)		6/8		
	Largo al quadrupede (batt. 55-74)		2/4		

Tabella 3.7 – N. 9 Baccanale

In questo numero musicale, come sottolinea Marica, «il riferimento al sacrificio del “bue grasso” è invece un’ulteriore metafora sacrificale, delle quali, come abbiamo visto, è intessuta tutta l’opera».¹⁸⁵ In corrispondenza del verso «parigini date passo / al trionfo del Bue grasso», il metro cambia da 2/4 a 6/8, accelerando il ritmo e caricando di tensione la scena. Questo momento conduce infine al successivo numero, il Duetto tra Violetta e Alfredo (N. 10), che conduce all’epilogo della vicenda.

Per la Scena di Violetta (N. 8) Verdi ha costruito un tessuto musicale e narrativo ricco di richiami e reminiscenze, un aspetto che il regista ha colto perfettamente nel suo allestimento. La Scena si apre con un’inquadratura su Violetta sdraiata sul letto con il volto sudato e pallido, mentre tiene stretta al petto una lettera (Fig. 3.27). L’inquadratura che segue è particolarmente rilevante perché mostra la scena dal fondo del palcoscenico: il letto al centro della stanza è l’unico elemento illuminato e davanti a esso si nota il sipario tirato (Fig. 3.28). Questo elemento visivo viene impiegato da Martone per ricreare la «Camera da letto di Violetta». Il regista sposta poi l’attenzione su Annina, che viene ripresa, con una telecamera indirizzata verso il palcoscenico, seduta dormiente sul proscenio (Fig. 3.29). In questo modo Martone sfrutta il sipario per dividere il palcoscenico in due spazi distinti: l’interno della camera da letto di Violetta, dove la protagonista riposa nella sua agonia, e l’esterno della stanza, dove Annina veglia sulla padrona. L’unica apertura del sipario verrà effettuata quando Violetta chiede ad

¹⁸⁵ MARICA, *La traviata, libretto e guida dell’opera*, p. 110.

Annina «Da' accesso a un po' di luce...» (batt. 50-51). Questa divisione dello spazio è funzionale anche a separare il successivo dialogo tra Annina e il Dottor Grenvil, il quale, senza farsi sentire da Violetta, comunica alla domestica che alla donna restano solo poche ore di vita.

Martone arricchisce visivamente la Scena di Violetta – di per sé statica – rendendo esplicito il viaggio di Violetta nei ricordi del suo passato. Cogliendo nel ritmo di valzer il richiamo musicale al primo incontro della protagonista con Alfredo, il regista decide di farla muovere negli stessi luoghi di quella fatidica sera. Nel momento in cui Violetta esclama «È tardi» (batt. 116), la si vede salire le scale. Il regista introduce così dei chiari richiami visivi all'Introduzione (N. 2; nello specifico le sezioni «Che con ciò? / Non gradireste ora le danze» e «Un dì felice eterea»); il più evidente tra questi è il gesto di Violetta che si guarda allo specchio e l'entrata nella sala da ballo, ora vuota. Per evocare il ricordo della festa, il regista impiega una sequenza di inquadrature che mostrano gli invitati danzare. Così, come in un *flashback*, scorrono nella mente di Violetta le immagini della festa e il clima spensierato di quel momento. Martone, inoltre, monta in parallelo le riprese di Violetta sola nella stanza da ballo a quelle in cui si intrattiene con gli invitati nelle danze, creando un'efficace connessione tra il presente della scena e il passato evocato dalla memoria.

Dalla sala Violetta sente provenire i canti del corteo dall'esterno. Per il Bacchanale (N. 9) Martone alterna inquadrature della protagonista che osserva il corteo dalla finestra a quelle che riprendono il corteo stesso in strada (Fig. 3.30). Questo montaggio sottolinea il contrasto tra il dolore della protagonista e la realtà che continua indifferente. Un dettaglio da sottolineare è che il regista non rimuove gli elementi urbani: nelle riprese in esterno si vedono, ad esempio, le macchine parcheggiate e i pullman che transitano sulla strada.

In sintesi, la Scena di Violetta (N. 8) e il Bacchanale (N. 9), rappresentano il culmine della sofferenza fisica e morale della protagonista. La regia di Martone, in profonda sintonia con la partitura verdiana, amplifica il dramma interiore di Violetta attraverso una sapiente gestione degli spazi e delle tecniche audiovisive. L'uso strategico del sipario per delineare aree di intimità e la modulazione degli spazi del teatro enfatizzano l'isolamento della protagonista. Parallelamente, il ricorso al montaggio, in particolare attraverso *flashback* visivi e l'alternanza tra la realtà e le rievocazioni del passato, non solo esplicita il flusso di ricordi di Violetta, ma rende tangibile la disconnessione tra la sua agonia personale e l'indifferenza del mondo esterno. Questo approccio registico trasforma l'esperienza dello spettatore, immergendolo nella

solitudine di Violetta e nel contrasto tra la sua fragilità e l'implacabilità di una realtà che prosegue inesorabile.



Fig. 3.27 – N. 8 Scena Violetta: Violetta morente

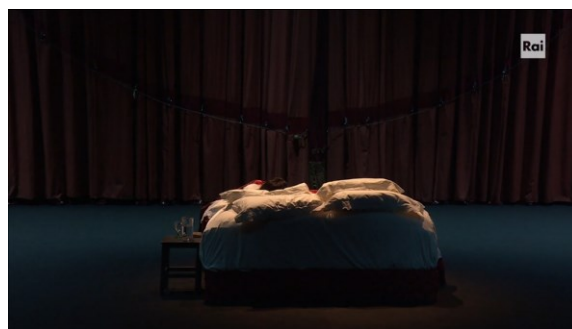


Fig. 3.28 – N. 8 Scena Violetta: il letto visto da dietro e il sipario tirato

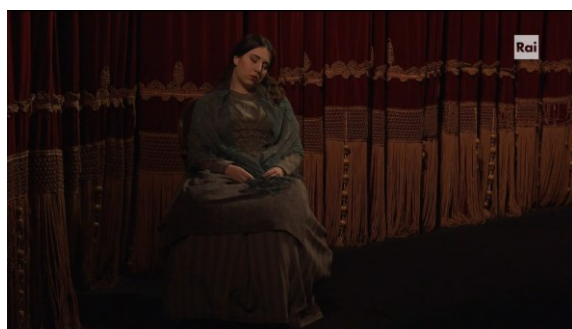


Fig. 3.29 – N. 8 Scena Violetta: Annina sul proscenio



Fig. 3.30 – N. 9 Bacchanale: Violetta dalla finestra osserva il corteo

3.7 Duetto di Violetta e Alfredo (N. 10): il futuro negato agli amanti

Il Duetto di Violetta e Alfredo (N. 10) è un momento di intenso *pathos*, che coincide con l'ultimo struggente incontro tra i due amanti. Dopo l'analisi dell'opera, l'attenzione si sposterà su come il regista metta in risalto il futuro negato alla coppia: il desiderio di felicità che si infrange contro la cruda realtà della malattia e del destino.

Il Duetto si apre con un recitativo tra Violetta e Annina. Quest'ultima irrompe eccitata in scena annunciandole l'arrivo di «una gioia improvvisa...» (batt. 17-19), il suo tanto atteso amato. L'atmosfera concitata è efficacemente resa attraverso un motivo giambico (semicroma-semiminima) e da una linea melodica cromatica discendente.¹⁸⁶ Con l'ingresso di Alfredo nella camera di Violetta, il dialogo tra Annina e Violetta, confluisce, senza soluzione di continuità,

¹⁸⁶ MARICA, *La traviata, libretto e guida dell'opera*, p. 110.

in una sezione lirica con la funzione di tempo d'attacco (vedi Tabella 3.8 – N. 10 Duetto Violetta-Alfredo).

N. 10 DUETTO Violetta e Alfredo					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Violetta, Alfredo, Annina	Signora... Che t'è accadde? (batt. 1-26) [recitativo]	Allegro assai vivo	4/4	Sol-Mi	versi sciolti
Violetta, Alfredo	Amato Alfredo (batt. 27-74) [tempo d'attacco]			Mi	quinari doppi
	Parigi, o cara, noi lasceremo (batt. 75-176) [cantabile]	Andante mosso	3/8	Lab	
	Ah non più... a un tempio (batt. 177-238) [tempo di mezzo]	Allegro	4/4	lab	
	Gran Dio! Morir sì giovine (batt. 239-320) [cabaletta]	Allegro - Più mosso	4/4	Do	settenari

Tabella 3.8 – N. 10 Duetto Violetta-Alfredo

Con l'inizio del tempo d'attacco, l'orchestra moltiplica l'impiego del ritmo giambico per sottolineare lo stato di agitazione di Violetta.¹⁸⁷ Alfredo «compare pallido dalla commozione» e i due amanti si abbracciano esclamando «Amato Alfredo / Mia Violetta!» (batt. 28-35). In pochi versi Alfredo ammette la propria colpa e dichiara nuovamente il suo amore. Per questo dialogo iniziale Verdi impiega un efficace scambio delle stesse frasi musicali tra i due protagonisti per sottolineare l'intensità e l'emozione condivisa dagli amanti.

Martone, nelle due sezioni iniziali – il recitativo e il tempo d'attacco – decide di mantenere l'ambientazione del numero musicale precedente: la sala da ballo vuota. È in questo spazio che Annina avverte Violetta dell'arrivo dell'ospite. Con le poche forze che le restano, Violetta si dirige al palchetto reale e vede, al di sotto, in platea, il suo amato Alfredo. Contrariamente a quanto previsto dal libretto, l'immediato abbraccio tra i due viene posticipato nella sezione successiva, nel cantabile. Una scelta registica che amplifica l'attesa drammatica e

¹⁸⁷ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 511.

accresce la tensione emotiva della scena, rendendo ancora più toccante il ricongiungimento tra gli amanti.

Segue il cantabile «Parigi, o cara, noi lasceremo» intonato da Alfredo nella tonalità di *la*[♭] maggiore su un ritmo di valzer scandito dagli archi. Alfredo propone a Violetta una fuga da Parigi e di tagliare definitivamente i legami con la vita dissoluta passata, per vivere il loro sogno, liberi dalle convenzioni sociali borghesi che hanno ostacolato il loro amore. Tuttavia, come sottolinea Gallarati, «Alfredo mente. Dice cose che si dicono per consolare una malata, la quale, però, non si lascia illudere. Sa benissimo che la fuga d'amore da Parigi con Violetta, in un luogo dove la salute di lei «rifiorirà», e i due innamorati saranno, l'uno per l'altro, «sospiro e luce», è impossibile».¹⁸⁸ La melodia di Alfredo viene espressa in «dolcissimo a mezza voce» in *pianissimo*, come un sussurro; essa si distingue per un ritmo puntato, vagamente singhiozzante, che si ripete quasi a ogni battuta e che riflette una nostalgia malinconica. Violetta riprende gli stessi versi, l'intonazione e il ritmo puntato di Alfredo in «dolcissimo a mezza voce» in *pianissimo*, accentuando l'unione emotiva della coppia.¹⁸⁹

Nella seconda parte del cantabile il testo viene ripetuto da capo però con variazioni. Qui l'unità ritmica cambia: dalla croma si passa alla semicroma, generando un effetto di accelerazione. Alfredo ripete «Parigi, o cara, noi lasceremo» (da batt. 147) con una frase discendente molto appassionata, alla quale Violetta risponde con «De' corsi affanni compenso avrai» (da batt. 150), con una melodia cromatica, titubante e instabile, che anticipa il suo successivo mancamento.

Nel cantabile il regista impiega un montaggio parallelo per costruire la tensione emotiva del ricongiungimento degli amanti: Violetta scende le scale, mentre Alfredo canta solo nella sala da ricevimento svuotata e buia. Questo gioco visivo culmina con l'arrivo di Violetta in platea proprio quando Alfredo intona gli ultimi due versi della strofa, «sospiro e luce tu mi sarai, / tutto il futuro ne arriderà» (batt. 94-101). È in quel preciso istante, con la ripresa dei versi da parte di Violetta, che si abbracciano: un gesto che, tuttavia, non è gioioso, ma pieno di malinconia (Fig. 3.31). Le parole cantate non appaiono come una menzogna, ma come l'estrema espressione di un desiderio irrealizzabile: il futuro luminoso evocato dai versi è in realtà precluso a entrambi. L'abbraccio assume così un profondo valore simbolico e diviene emblema di un amore impossibile e di una speranza infranta.

¹⁸⁸ Ivi, p. 512.

¹⁸⁹ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 174.

Per rafforzare ulteriormente l'idea del sogno negato Martone ricorre, in fase di montaggio, a una breve sequenza di inquadrature in cui si vedono i due amanti vestiti da festa che, come in un sogno, danzano allegramente attorno al monumentale lampadario in cristallo (Fig. 3.32). Si tratta di un richiamo che allude al ballo dell'Introduzione (N. 2): tuttavia, è diverso l'abito indossato da Violetta, non più bianco, ma nero. Questa scelta evidenzia l'illusione condivisa dai protagonisti, che vivono un momento di sospensione dalla realtà. La sequenza culmina con la ripresa, con una telecamera che ruota intorno alla coppia, dell'abbraccio malinconico (Fig. 3.33). Il cantabile si conclude con il ritorno alla realtà e alla consapevolezza del futuro negato. Particolarmente evocativa è l'ultima inquadratura del cantabile: sullo sfondo, illuminato sul palcoscenico, compare il letto di Violetta, che diventa il simbolo della sua morte imminente (Fig. 3.34).

Il Duetto prosegue con il tempo di mezzo nella scura tonalità di *lab* minore: è il momento in cui Violetta ha il primo crollo fisico. Dopo l'incontro con Alfredo, il suo primo pensiero è quello di recarsi in chiesa per ringraziare Dio ma, non appena tenta di alzarsi, vacilla, impallidisce e «si abbandona sfinita sopra una sedia». Nel tentativo di celare la propria sofferenza, Violetta intona trilli colmi di gioia di vivere in *sol* maggiore sulle parole «ora son forte... / Vedi!» (batt. 191-196). Nel Più mosso l'agitazione prende il sopravvento: i tremoli e le note ribattute dell'orchestra accelerano il ritmo, rendendolo sempre più affannoso. Violetta chiede ad Annina di darle «da vestire...» (batt. 200-201), ma, dopo un nuovo tentativo di levarsi in piedi, sottolineato dalla scala cromatica ascendente degli archi, crolla per la seconda volta. Questo nuovo mancamento è evidenziato dalla drammatica esclamazione di Violetta, «Gran Dio non posso» (batt. 211-214), e dai tre accordi eseguiti in *fortissimo* dall'orchestra.¹⁹⁰

Segue un momento di *pathos*: con una frase appassionata ed affannata in *si* minore, che termina in un *sol* all'unisono eseguito dagli ottoni «con tutta forza», Violetta ordina ad Annina di andare a chiamare il Dottore («digli che vivere ancor vogl'io»; batt. 217-225), in un ultimo e disperato appello alla vita. La musica si arresta con l'unisono degli ottoni per poi incupirsi: Violetta pronuncia una frase stentorea nel registro grave («Ma se tornando, non m'hai salvato, / a niuno in terra salvarmi è dato»; batt. 227-234), che conferisce al testo verbale un senso di tragica ineluttabilità. Subito dopo tutta l'orchestra in *fortissimo*, con semicrome ascendenti e

¹⁹⁰ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, pp. 513-514.

tremoli, accompagna il grido di Violetta («Ah!»; batt. 238, *sol*₄ prolungato dalla corona) che, «sorgendo impetuosa», raccoglie le ultime forze in un gesto estremo di lotta contro il destino.¹⁹¹

Nel tempo di mezzo il regista evidenzia i mancamenti di Violetta, che non avvengono su una sedia, come indicato nel libretto, ma attraverso varianti sceniche di forte impatto drammatico. Il primo collasso si verifica tra le braccia di Alfredo, non appena egli intuisce il malore dell'amata. Il secondo, invece, avviene quando Violetta, dopo essersi rialzata nel tentativo di recarsi in chiesa per ringraziare Dio, cede improvvisamente e crolla al suolo. Martone accentua così il contrasto tra il desiderio di vivere e l'irreversibile debolezza del corpo, che costringe la protagonista a una dolorosa presa di coscienza del proprio destino.

Nella cabaletta, «Gran Dio!... morir sì giovine», Violetta esprime con rabbia la consapevolezza della sua imminente fine. Gallarati nota un'analogia con il motivo della morte che aveva caratterizzato la conclusione del Duetto Violetta-Germont (N. 5, cabaletta «Morrò, la mia memoria»): «analoghi sono gli accordi degli archi pizzicati, con il loro suono asciutto, ritmicamente implacabile, come scanditi da una gigantesca chitarra».¹⁹² Lo studioso afferma inoltre che «[...] mentre l'altra [N. 5; batt. 320-378] era attaccata in *pianissimo* e proseguiva in *morendo*, con una declamazione cesellata in valori ritmici diseguali, espressione di un animo turbato dal dolore e dalla tristezza, questa [N. 10; batt. 239-320] è drammaticamente sbattuta nell'alternanza tra fortissimo e pianissimo, scolpita in note di egual durata, con una declamazione piena di energia».¹⁹³

Nella cabaletta si assiste all'ultimo disperato sussulto vitale di Violetta che, pallida e sofferente, si erge ancora una volta con forza. L'incidere martellante dei valori ritmici, simile al ticchettio dell'orologio, traduce musicalmente un'atmosfera fatalistica: la protagonista sente che il tempo sta per scadere. Verdi ripropone la stessa musica anche per la risposta di Alfredo sottolineando così che il destino ha colpito entrambi: anche lui, impotente, è costretto a dire addio alla donna che ama. In seguito i due personaggi, uniti dall'impossibilità di poter realizzare il loro sogno d'amore, riprendono in forma variata la cabaletta suggellando la loro tragedia comune. Il Duetto si conclude con una breve stretta in tempo Più mosso nella quale viene ripetuto ancora una volta «Gran Dio!», ora carico di dolore e rassegnazione.

¹⁹¹ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, pp. 174-175.

¹⁹² GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 514.

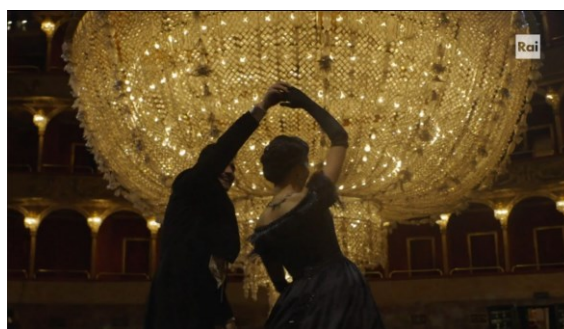
¹⁹³ Ibidem.

Nel finale della cabaletta Martone rafforza il contrasto emotivo con una precisa scelta registica: Violetta, nello sforzo estremo, si alza e rivolge lo sguardo verso l'alto, quasi a rivolgere un'accusa a Dio, mentre Alfredo siede sulla sedia disperato, con lo sguardo fisso a terra. Il Duetto termina con il cedimento di Violetta, consumata dalle forze.

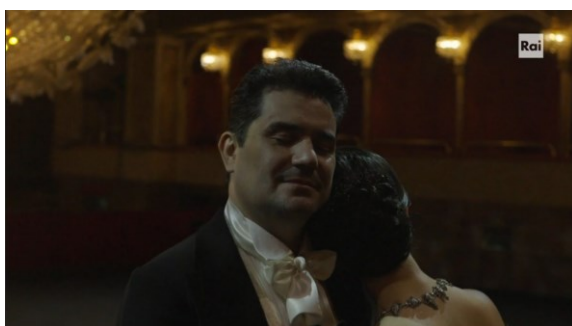
Il Duetto di Violetta e Alfredo (N. 10) emerge come un'incisiva rappresentazione del futuro negato agli amanti, dove la speranza si scontra con la realtà della malattia e della morte imminente. Ogni sfumatura emotiva e ogni richiamo musicale trovano espressione visiva attraverso l'uso mirato degli spazi, un montaggio che evidenzia il sogno negato, e la presenza del letto in palcoscenico a sottolineare con forza l'imminente morte della protagonista. Martone amplifica il contrasto tra l'effimera speranza degli amanti e l'ineluttabilità della malattia, rendendo palpabile la disconnessione tra il desiderio di vita di Violetta e la sua fragile condizione. Dolore e sofferenza, desiderio e felicità: questi due contrasti diventano la chiave di lettura del Duetto N. 10, dove non viene soltanto evidenziata la sofferenza di Violetta, ma anche l'impotenza di Alfredo.



**Fig. 3.31 – N. 10 Duetto Violetta-Alfredo:
abbraccio malinconico tra gli amanti**



**Fig. 3.32 – N. 10 Duetto Violetta-Alfredo:
sogno degli amanti, la danza**



**Fig. 3.33 – N. 10 Duetto Violetta-Alfredo:
sogno degli amanti, l'abbraccio felice**



**Fig. 3.34 – N. 10 Duetto Violetta-Alfredo:
letto illuminato sul palco**

3.8 Finale ultimo (N. 11): la solitudine nella morte

Con il Finale ultimo (N. 11) si giunge alla conclusione della vicenda. In questo numero musicale Martone, pur mantenendo una sintonia di fondo con la partitura verdiana, ne prende al contempo le distanze in modo significativo, concentrandosi sulla straziante solitudine della protagonista nel momento della morte. Attraverso l'uso di inquadrature sfocate, dell'illuminazione, della suggestiva scomparsa degli altri personaggi e dello svuotamento della scena, il regista conduce Violetta a una fine in totale isolamento, richiamando il tragico epilogo del romanzo di Dumas figlio.

Il Finale ultimo è relativamente breve, si articola in tre sezioni musicali (vedi Tabella 3.9 – N. 11 Finale ultimo). Si apre con la consueta Scena, un recitativo che prevede l'ingresso di Annina, Germont e il Dottore. Per accompagnare la loro entrata Verdi impiega un saliscendi di scale, per tradurre musicalmente la crescente tensione emotiva. Nel Finale il desiderio espresso da Violetta (N. 5 atto II) viene finalmente esaudito: Germont accetta di riconoscerla come figlia («la promessa adempio... / a stringervi qual figlia vengo al seno»; batt. 7-11). Di fronte alla sofferenza della giovane e al suo flebile saluto («Ohimè! tardi giungete»; batt. 12-15) Germont prende coscienza dell'errore commesso ed esprime il proprio rimorso.¹⁹⁴ Violetta, con le poche forze rimaste, abbraccia Germont in segno di perdono. Come sottolinea Gallarati, «tardi l'ottuso personaggio ha capito che tipo di donna aveva di fronte. È tardivo il suo pentimento: «Ah malcauto vegliardo!... / il mal che io feci ora sol vedo!...» [batt. 40-45] canta sulla frase di viole, violoncelli e contrabbassi, strisciante come un'ombra oscura».¹⁹⁵ Violetta tuttavia non lo rimprovera, ma lo ringrazia per avergli dato l'opportunità di ricongiungersi con Alfredo. Violetta ha sempre visto Germont come un padre e un uomo di famiglia che ha agito con l'intento di proteggere il futuro dei propri figli.

¹⁹⁴ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 177.

¹⁹⁵ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 515.

N. 11 FINALE ULTIMO					
Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Verso
Violetta, Alfredo, Annina, Germont, Dottore	Ah Violetta / Voi signor (batt. 1-52) [recitativo]	Allegro assai vivo	4/4	La	versi sciolti
	Prendi...quest'è l'immagine (batt. 53-67) [concertato]	Andante sostenuto	3/4	reb	settenari
	Se una pudica vergine (batt. 68-105)	Poco più animato		Mi-reb	
	È strano / Che! (batt. 106-127)	Andantino	3/8	La	settenari
	O gioia! (batt. 128-146) [stretta]	Allegro	4/4	reb	

Tabella 3.9 – N. 11 Finale ultimo

Nella Scena che apre il Finale ultimo Martone sposta l'azione dalla platea al palcoscenico. La prima inquadratura mostra Violetta, sudata e affaticata, sdraiata nel letto. Per evidenziare come la malattia sia progredita ulteriormente il regista impiega un effetto sfocato in corrispondenza dei versi «Ah Violetta», «Mio padre», «La promessa adempio», «Grenvil vedete», «Che mai dite» (da batt. 2 a 24). Con questo espediente lo spettatore condivide così lo sguardo della protagonista e percepisce come la malattia le impedisca ormai di distinguere i volti delle persone che le stanno accanto (Fig. 3.35). L'effetto sfocato svanisce nel momento in cui Germont esclama «(O cielo! è ver!)» (batt. 26-28), segnando il punto in cui tutti i presenti prendono piena coscienza dell'imminente morte di Violetta. L'illuminazione qui ha un ruolo fondamentale: Violetta, giacente nel letto, è l'unico personaggio ad essere illuminato, mentre gli altri rimangono avvolti nell'oscurità. Martone così sottolinea la purezza dell'animo della protagonista, colei che ha scelto volontariamente la sofferenza e la solitudine per amore. L'oscurità diventa anche uno strumento espressivo efficace per sottolineare i versi «Ah malcauto vegliardo! / il mal ch'io feci ora sol vedo!» (batt. 40-45), sostenuti dalla linea cupa degli archi gravi, che evidenzia il pentimento tardivo di Germont. Il regista elimina volutamente l'abbraccio tra Violetta e Germont previsto dal libretto, enfatizzando così il profondo rimorso che l'uomo prova nei confronti della giovane.

Nel concertato (l'Andante sostenuto, «Prendi... quest'è l'immagine»), «Violetta apre un ripostiglio e toglie un medaglione» e lo consegna ad Alfredo affinché possa ricordarla nella

sua bellezza di un tempo, così com'era il giorno in cui si sono incontrati la prima volta. La musica si addentra nella tonalità cupa di *re $\flat$ minore* e, come sottolinea Budden, «inizia con lo schema orchestrale adottato nel “Miserere” del *Trovatore*: una figura di morte enunciata in *pianissimo* [ppppp] dall'orchestra al completo con la grancassa sotto una lenta declamazione vocale [...]».¹⁹⁶ Su questo accompagnamento si sviluppa il «cupo» declamato di Violetta costruito su una nota fissa, *lab $\flat$ 3*, ribattuta per quindici volte, interrotta solo da un salto ascendente di quarta sulla parola «giorni» (batt. 57). Le pause tra le parole mettono in rilievo la crescente debolezza fisica della protagonista e la sua difficoltà a parlare (Es. 3.7).

Andante sostenuto ($\text{♩} = 56$)
Questo squarcio benchè a tutta orchestra dovrà eseguirsi pianissimo

Violetta

cupo

Pren - di, ques-t'è l'im - ma - gi-ne de' miei pas-sa - ti gior - ni,

[Tutti] *ppppp*

ppppp

Es. 3.7 – N. 11 Finale ultimo: frase cupa di Violetta (batt. 53-57)

L'accompagnamento orchestrale, che assume i toni di un rintocco funebre, prosegue sia durante la risposta struggente e straziante di Alfredo («No, non morrai, non dirmelo, / dèi vivere, amor mio...»; batt. 61-66), sia durante quella colma di rimorso di Germont («Cara, sublime vittima / d'un generoso amore, / perdonami lo strazio / recato la tuo bel core»; batt. 61-66). Questa atmosfera cupa e dolorosa viene interrotta da un'improvvisa transizione a *mi maggiore*, che introduce un bagliore di luce. Violetta porge il medaglione ad Alfredo chiedendogli di donarlo alla donna che un giorno sposerà e di dirle che la donna ritratta veglierà e pregherà «per lei e per te». Come osserva Gallarati, in questa seconda sezione del Finale ultimo «i due aspetti della concezione verdiana della morte – catastrofe e trasfigurazione – si sovrappongono».¹⁹⁷ La seconda sezione è infatti divisibile in due parti: la prima, *Andante sostenuto* («Prendi, quest'è l'immagine»), si apre nell'oscura tonalità tombale di *re $\flat$ minore*; la seconda, *Poco più animato* («Se una pudica vergine»), si proietta verso un'atmosfera celestiale. In quest'ultima parte la melodia di Violetta si fa più calma, leggera ed eterea. La melodia del soprano, in *re minore*, («Le porgi quell'effigie»; batt. 83-84) ribatte per cinque volte sul *fa $\flat$ 4* prima di procedere verso l'alto sulle parole «nel ciel tra gli angeli» (batt. 87-88). Nella successiva ripetizione variata del

¹⁹⁶ BUDDEN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, p. 177.

¹⁹⁷ GALLARATI, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, p. 516.

tema (batt. 99-105) Violetta raggiungere il *si*_{b4}, mentre gli altri personaggi cantano ciascuno una linea melodica differente molto semplice, che si esaurisce nel giro di poche battute. Come sottolinea sempre Gallarati, «Violetta da “creatura del caso” come si definiva in Dumas, si è fatta donna, eroina e ora angelo».¹⁹⁸

Nell'Andante sostenuto («Prendi... quest'è l'immagine»), Martone impiega alcuni dettagli visivi per sottolineare il legame affettivo tra Alfredo e Violetta. In particolare, il regista sostituisce il medaglione contenente il ritratto di Violetta con una fotografia in bianco e nero. Sebbene l'oggetto abbia dimensioni maggiori, che consentono allo spettatore di vederne chiaramente il contenuto, questa sostituzione non ne compromette il valore simbolico: la fotografia conserva infatti la funzione di pegno d'amore e di testimonianza della bellezza passata della protagonista. Per rendere il momento ancora più toccante Martone opta per un'inquadratura dall'alto, probabilmente con una telecamera posizionata sull'americana, per riprendere i due amanti distesi su un fianco nel letto, mentre stringono la fotografia e si scambiano uno sguardo colmo d'amore e di dolore (Fig. 3.36). Questa tipologia di inquadratura ritorna anche in corrispondenza del verso «Le porgi quell'effigie», stabilendo così un legame visivo tra le due sezioni in *reb* minore. Martone rafforza in tal modo l'unità emotiva e simbolica di questo momento centrale del Finale ultimo.

Segue l'Andantino «È strano», in cui, dopo il *fortissimo* conclusivo del concertato, si passa improvvisamente a un *ppppp* eseguito dagli archi divisi. Violetta, «alzandosi animata», scandisce un «parlante» sulla nota *mi*₃, ribattuta per ben tredici volte, ed esclama «È strano! Cessarono / gli spasimi del dolore, / in me rinasce... m'anima / insolito vigor!...» (batt. 109-120). Verdi inaspettatamente inserisce la melodia del tema d'amore «Di quell'amore ch'è palpito» (Introduzione N. 2), eseguita da due violini I, sostenuta dal tremolo di due violini I, quattro violini II e due viole. Questo richiamo tematico sottolinea l'ultimo guizzo di vita di Violetta. La melodia sale per gradi cromatici e Violetta raggiunge, «trasalendo» e «agitatissima», il *si*_{b4} su «Oh gioia!» (batt. 128-130). Questo grido estremo di gioia viene sostenuto dall'orchestra che esplode in *fortissimo* sull'accordo di nona di dominante, amplificandone la tensione e lo slancio emotivo. Subito dopo Violetta «ricade sul canapè» mentre gli astanti, attoniti, esclamano: «Oh cielo! muor!...» (batt. 130-132). Il Dottore, «dopo averle toccato il polso», ne dichiara la morte. Le ultime battute sono fulminee: nella coda, in

¹⁹⁸ Ibidem.

sole quattordici battute, con una serie di unisoni orchestrali, si conclude l'ultimo «quadro e cade la tela».

Questo tema d'amore fa qui la sua seconda apparizione all'interno dell'opera. L'angoscia di Violetta, già espressa nel Duetto con Germont (N. 5), non risiede tanto nella paura della morte quanto nel timore che Alfredo non venga mai a conoscenza del «sacrificio ch'io consumai d'amore». Il ritorno del tema dell'amore in prossimità della morte esprime il raggiungimento della felicità per Violetta, testimoniando quindi la sua consapevolezza di essere stata amata e di poter morire in pace, riconciliata con sé stessa e con gli altri, senza nulla da espiare. Violetta si spegne così dopo aver finalmente ricevuto l'affetto degli amici più fedeli (Annina, il Dottore), l'amore paterno di Germont e quello appassionato di Alfredo. Come osserva Fabrizio Della Seta, «muore, sì, perché siamo in una tragedia, ma non ci appare affatto redenta, perché non ha nulla da cui redimersi».¹⁹⁹ Inoltre, come evidenzia Massimo Mila, Verdi sottolinea la solennità eroica della sua morte:

Violetta muore con una solennità straordinaria per una fragile eterea [...]; i tragici e lenti accordi ribattuti in un andante sostenuto sono, sì, segnati da un estremo pianissimo [...] che conviene alla delicatezza del personaggio, ma hanno in sé un'intrinseca austerità raccolta e minacciosa: nella strumentazione hanno larga parte le trombe, quasi morisse un eroe beethoveniano, o un Sigfrido. E Violetta muore come un eroe e un martire.²⁰⁰

Il riferimento alle trombe, strumenti tradizionalmente associati alla grandezza epica, rafforza la percezione di Violetta come figura tragicamente nobile. Verdi, mai tenero nei confronti delle convenzioni sociali, denuncia attraverso la sua eroina l'ipocrisia della borghesia ottocentesca pronta a condannare moralmente chi si discostava dalle sue regole, ma cieca di fronte alla nobiltà autentica di un gesto d'amore e di sacrificio. Violetta, condannata per la sua condotta, si dimostra donna coraggiosa e pura d'animo, capace di sacrificare la sua felicità per amore. Alla fine, perdona tutti e trova la pace spirituale proprio nell'istante della morte.²⁰¹

Martone rende ancora più straziante questa scena finale. Appena Violetta esclama «È strano!» (batt. 106), si siede, guarda verso l'alto, come se intravedesse una luce celeste, pronta a salire in cielo, e infine si alza dal letto, come animata da un'energia improvvisa. La

¹⁹⁹ FABRIZIO DELLA SETA, *La Traviata: dal dramma alla musica*, contenuto nel libretto di sala della *Traviata* andata in scena nella stagione del 2004 al Teatro La Fenice di Venezia, p. 19.

²⁰⁰ MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980, p. 42, citato da DELLA SETA, *La Traviata: dal dramma alla musica*, p. 19.

²⁰¹ MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980, pp. 42-43.

telecamera, riprendendo dai palchetti, mostra il sipario che si apre. Nell'inquadratura successiva, realizzata con una telecamera posta in fondo al palcoscenico su un braccio mobile o su una gru, la scena si svuota completamente: scompaiono i personaggi e persino l'orchestra (Fig. 3.37). Se nell'opera di Verdi *Violetta muore* tra le braccia di Alfredo, alla presenza di Germont, di Annina e del dottor Grenvil, Martone sembra qui recuperare il finale di *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, dove la protagonista, Marguerite Gautier, muore in solitudine.

Nelle ultime inquadrature, nei titoli di coda, Martone amplifica il senso della solitudine che accompagna la morte. La prima inquadratura mostra il corpo di Violetta, ormai privo di vita, con le braccia abbandonate oltre il bordo del proscenio (Fig. 3.38); la seconda si concentra sul grande lampadario in cristallo del teatro che viene sollevato verso l'alto, come a sancire la fine dello spettacolo e della vita stessa (Fig. 3.39). Come osservano Massimo Fusillo e Serena Guarracino, si tratta di un «[...] finale straziante, in cui Violetta muore in un teatro totalmente vuoto: vuoto il palco, vuota la platea, vuota persino la buca dell'orchestra. Una solitudine metafisica, che rende ancora più tragico il melodramma forse più tragico di Verdi [...]».²⁰² In questo vuoto assoluto, la morte della protagonista tocca profondamente lo spettatore, restituendo la crudele verità della fine: un'esperienza irrimediabilmente solitaria, spogliata di ogni conforto.

L'analisi della *Traviata* diretta da Martone ha messo in luce un processo creativo profondamente meditato, in cui le restrizioni imposte dalla pandemia sono state convertite in audaci scelte registiche e audiovisive. L'approccio di Martone, pur mantenendo un impianto formale simile a quello adottato per *Il barbiere di Siviglia* – con la ripresa e il montaggio all'interno del teatro – si distingue per una trasformazione radicale dello spazio performativo. La platea non è più simbolicamente vuota, ma diviene un vero e proprio set cinematografico, un luogo fluido dove il teatro si «scioglie in cinema». Questa reinvenzione dello spazio scenico, evidente fin dal Preludio (N. 1), con l'essenzialità della scenografia e l'ampliamento degli spazi d'azione a corridoi, scale e palchetti, non è una mera scelta estetica, ma un potente strumento narrativo. Le scelte audiovisive – dall'uso più libero della telecamera, che penetra negli ambienti del teatro, alle inquadrature ravvicinate che catturano l'intimità dei personaggi – amplificano la dimensione immersiva e la fluidità della narrazione, permettendo allo spettatore

²⁰² FUSILLO, GUARRACINO, *Teatri vuoti, spazi rimossi. La trilogia dei film-opera*, in Mario Martone. *Il cinema e i film*, a cura di Pedro Armocida e Giona A. Nazzaro, Marsilio, Venezia, 2022, p. 167.

di cogliere sfumature emotive altrimenti inaccessibili in una rappresentazione tradizionale in teatro.

Martone ha saputo tradurre e potenziare la drammaticità di ciascun numero musicale attraverso il montaggio. Nel Duetto Violetta-Germont (N. 5), lo smantellamento progressivo della scenografia diviene una metafora visiva della caduta dell'illusione e della solitudine di Violetta. Similmente, nel Finale II (N. 7), l'interconnessione tra palcoscenico, platea e loggione crea un dialogo visivo che contrappone la mondanità alla sfera privata, rendendo poi tangibile l'umiliazione e l'isolamento della protagonista, e integrando elementi visivi che anticipano e rendono il finale ancor più drammatico, come il duello tra Alfredo e il Barone.

Nella Scena di Violetta (N. 8) e nel Bacchanale (N. 9) Martone esplora poi la sofferenza e la memoria del passato di Violetta. I *flashback* visivi e l'alternanza tra realtà e ricordo sottolineano la disconnessione tra l'agonia interiore di Violetta e l'indifferenza del mondo esterno. Infine, nel Duetto di Violetta e Alfredo (N. 10), il montaggio enfatizza il sogno negato agli amanti, mentre il Finale ultimo (N. 11) suggella la visione di Martone: la solitudine nella morte.

L'allestimento di Martone si configura, dunque, non solo come un'interpretazione innovativa della *Traviata*, ma come un profondo atto di riflessione sulle possibilità espressive del teatro nell'era digitale, dove la telecamera non è più un semplice mezzo di ripresa, ma un co-creatore di significato, capace di svelare la verità del dramma attraverso la frammentazione e la ricomposizione visiva.

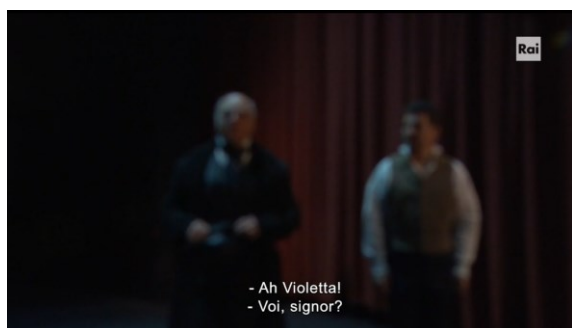


Fig. 3.35 – N. 11 Finale ultimo: Vista anebbiata di Violetta



Fig. 3.36 – N. 11 Finale ultimo: stringono la fotografia



Fig. 3.37 – N. 11 Finale ultimo: la telecamera posta su un braccio mobile



Fig. 3.38 – N. 11 Finale ultimo: morte di Violetta sul proscenio



Fig. 3.39 – N. 11 Finale ultimo: il lampadario in chiusura d'opera

4. L'opera lirica esce dal teatro: *La Bohème*

La terza e ultima opera diretta da Martone durante il periodo pandemico è *La bohème* di Giacomo Puccini, trasmessa in prima visione l'8 aprile 2022 sul canale televisivo Rai3. A differenza di quanto fatto nei precedenti capitoli, qui non si proporrà un'analisi dettagliata di tutta l'opera; saranno invece prese in esame alcune sezioni significative dei quadri, al fine di mettere in luce l'abilità del regista nell'adattare e trasferire il proprio approccio, già sperimentato con successo nel *Barbiere di Siviglia* e nella *Traviata*, a uno spazio scenico differente da quello teatrale. L'analisi sarà suddivisa in tre parti, ciascuna dedicata a una specifica peculiarità dell'impostazione registica e audiovisiva di Martone: l'impiego dei diversi spazi interni del contesto esecutivo; il ricorso a *location* esterne e il montaggio parallelo che ne consegue; il disvelamento del dietro le quinte di una produzione cinematografica e il richiamo alla *Nouvelle vague*. Prima di procedere però è opportuno soffermarsi brevemente sulla genesi dell'opera.

Giacomo Puccini fu una figura centrale nel rinnovamento del linguaggio musicale del melodramma italiano, in quanto seppe recuperare la tradizione ottocentesca e rielaborarla in una forma profondamente innovativa e personale. La sua concezione melodica rimase saldamente ancorata alla tradizione operistica italiana del XIX secolo, ma lo stile armonico e orchestrale delle sue opere più mature rivela una piena consapevolezza degli sviluppi musicali coevi, in particolare quella degli impressionisti e delle innovazioni timbrico-formali di Igor Stravinskij.²⁰³ Con *La Bohème*, Puccini inaugurò un metodo di lavoro basato sulla fusione del retaggio italiano della reminiscenza con la tecnica del *Leitmotiv* wagneriano, costruendo un organismo unitario e coerente che superava le costrizioni della tradizionale suddivisione in arie, duetti e concertati. Si assiste anche a un cambiamento della concezione drammatica rispetto alla prassi precedente: «Puccini sottomise lo sviluppo dell'azione alla logica musicale della partitura [...]».²⁰⁴ Come sottolinea Michele Girardi, «il telaio dell'azione poggia [...] su temi che vivacizzano i diversi episodi in cui i protagonisti rivelano i tratti del proprio carattere».²⁰⁵

Per il soggetto dell'opera Puccini ricorse per la terza volta a una fonte letteraria francese: il romanzo d'appendice *Scènes de la vie de bohème* di Henry Murger, pubblicato a puntate sulla

²⁰³ FABRIZIO SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, Carocci editore, Roma, 2023, pp. 27-28.

²⁰⁴ Ivi, p. 30.

²⁰⁵ MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini. Tra fin de siècle e modernità*, Il saggiatore, Milano, 2024, versione eBook formato Kindle (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 216.

rivista *Le Corsaire Satan* tra il 1845 e il 1849, che poi lo stesso autore trasformò, con la collaborazione di Théodore Barrière, in una *pièce* teatrale in cinque atti.²⁰⁶ Proprio questa scelta fu all'origine di un'accesa polemica con Ruggero Leoncavallo, che lo accusò di avergli sottratto l'esclusiva sul testo letterario. Celebre è rimasta la risposta di Puccini al collega: «egli musicisti, io musicherò. Il pubblico giudicherà. La precedenza in arte non implica che si debba interpretare il medesimo soggetto con uguali intendimenti artistici».²⁰⁷

A seguito della scelta del soggetto l'editore Giulio Ricordi affiancò al compositore due collaboratori di fiducia: Luigi Illica e Giuseppe Giacosa. Al primo venne affidato il compito di elaborare lo schema drammatico e la stesura preliminare dei dialoghi, mentre a Giacosa spettò la versificazione. La realizzazione della *Bohème* si protrasse a lungo, in parte a causa della lentezza di Puccini nel comporre – molto esigente sia per la scelta dei soggetti da musicare sia per la stesura del libretto – e in parte per la condotta della sua vita privata: egli trascorreva infatti molto tempo a caccia e spesso si recava all'estero per seguire la ripresa delle sue opere.²⁰⁸

Nonostante queste difficoltà, Illica e Giacosa riuscirono a soddisfare le richieste di Puccini. Nella prefazione al libretto, gli autori rivendicano la libertà con cui avevano adattato *La vie de Bohème*, sviluppando nuovi episodi comici e drammatici pur rimanendo fedeli ai caratteri dei personaggi e ad alcuni ambienti pittoreschi. Particolarmente significativa fu la denominazione delle quattro sezioni dell'opera in 'quadri' anziché in atti, in omaggio al carattere pittorico del romanzo originario, che è, come osserva ancora Girardi, un «[...] palese riferimento all'arte pittorica contenuto in Murger».²⁰⁹ Dopo una lunga gestazione, *La Bohème* fu completata nel dicembre 1895 e venne rappresentata per la prima volta il 1° febbraio 1896 al Teatro Regio di Torino.

²⁰⁶ JULIAN BUDDEN, *Puccini*, Carocci editore, 2005, pp. 152-153.

²⁰⁷ Carteggio pucciniano 82, p. 81-2, in *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Ricordi, Milano, 1958, citato in BUDDEN, *Puccini*, p. 156.

²⁰⁸ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, pp. 34-35.

²⁰⁹ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 206.

4.1 Nuovo contesto performativo: il Laboratorio di scenografia dell'Opera di Roma

Nella produzione in esame, il melodramma abbandona il consueto spazio teatrale per essere ricollocato in un contesto scenico inedito: il Laboratorio del Teatro dell'Opera di Roma, luogo solitamente destinato alla preparazione, costruzione e conservazione di scenografie, attrezzeria e costumi. Come dichiarato dallo stesso Martone in un'intervista al programma *Che tempo che fa*, condotto da Fabio Fazio, si tratta di un edificio di archeologia industriale di fine Ottocento, che si configura come uno spazio adatto ad esaltare tematiche quali giovinezza, amicizia, povertà, sogni, ribellione, tradimenti e amori. Il dramma viene ambientato da Martone negli anni Sessanta del Novecento, più precisamente nel periodo immediatamente antecedente al Sessantotto, contrassegnato da un marcato fermento giovanile e da tensioni generazionali.²¹⁰

Nonostante l'abbandono del teatro, l'impianto formale è pressoché il medesimo dei precedenti allestimenti pandemici: musica in presa diretta, sviluppo del testo audiovisivo basato su un accurato lavoro di ripresa e di montaggio e impiego dei diversi spazi interni del contesto performativo prescelto. Questa capacità di adattamento del regista a uno spazio esecutivo non convenzionale è evidente nelle prime tre sezioni del primo quadro. Dopo un'analisi drammaturgico-musicale di tali sezioni, verranno approfondite le specifiche scelte registiche e audiovisive adottate da Martone.

L'opera si articola attorno a diversi temi musicali e ognuno di questi viene impiegato da Puccini per delineare il carattere dei personaggi e le differenti situazioni che si susseguono. Come sottolinea Girardi, questi «sorgono tutti in orchestra tranne la melodia di Rodolfo [...]».²¹¹ Nel primo quadro tutti i personaggi possiedono un tema identificativo, ad eccezione di Marcello.²¹² La struttura della prima parte del quadro può essere riassunta come segue:

²¹⁰ Intervista di Mario Martone al programma televisivo di Fabio Fazio, *Che tempo che fa*, andato in onda il 3 aprile 2022 sul canale televisivo Rai3. Disponibile online sulla piattaforma streaming Raiplay: <https://www.raipaly.it/video/2022/04/Mario-Martone-regista-de-La-Boheme---Che-Tempo-Che-Fa-03042022--a7027e4a-5e4d-432f-bd8d-35cc4765636c.html> (30/04/2025)

²¹¹ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 219.

²¹² Ibidem.

Sezione I (scena I-II) batt. 1-333 <i>Marcello, Rodolfo, Colline</i>	Sezione II (scena III) batt. 334-520 <i>entra Schaunard</i>	Sezione III (scena IV) batt. 521-677 <i>entra Benoît</i>
Allegro vivace, 3/8, Do A, batt. 1-86, Do B, batt. 87-110, Sib A, batt. 111-195 B, batt. 196-211, Sib A, batt. 211-222 B, batt. 222-238, Do C, batt. 239-255 A, batt. 255-285 D, batt. 286-333, Solb	Allegro vivace, 6/8, Re E, batt. 334-390, Re E ¹ , batt. 391-406, Mib E, batt. 407-431 E ¹ , batt. 432-444, Re E, batt. 444-453, Re E ¹ , batt. 453-474, Re F, batt. 475-504, Fa E, batt. 505-520, Fa	Andantino mosso, 6/8, Solb G, batt. 521-547 H, batt. 548-557, Solb I, batt. 557-564 H, batt. 565-569 I, batt. 570-580 J, batt. 580-606, do# H, batt. 606-615, Reb I, batt. 616-642 H ¹ - I ¹ , batt. 643-677, si-Re

Tabella 4.1 – Quadro primo (batt. 1-677)²¹³

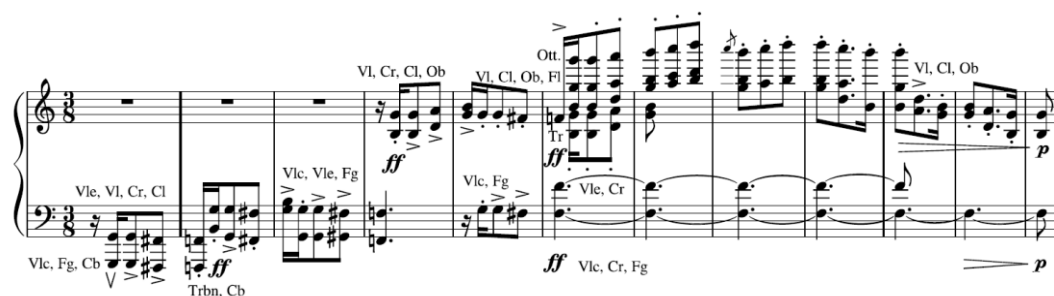
Il quadro si apre con un inciso tematico (A), affidato a fagotti, violoncelli, e contrabbassi, successivamente distribuito a tutta l'orchestra, che viene impiegato da Puccini per identificare la vitalità e la giovinezza dei *bohémien*s, e tornerà diverse volte nel corso dell'opera. Secondo Scipioni, tale inciso potrebbe essere definito come «il tema dei Bohémiens». ²¹⁴ Dopo questa introduzione, il compositore presenta due idee contrastanti che, come sottolinea Budden, «non sono incastonate all'interno del discorso orchestrale, [...], ma si stagliano con nettezza l'una contro l'altra, e tratteggiano rispettivamente i due bohémiens presenti in scena». ²¹⁵ Il primo personaggio presentato è Marcello, il quale pronuncia i versi «Questo Mar Rosso – mi ammolisce e assidera / Come se addosso – mi piovesse in stille / Per vendicarmi, affogo un Faraon!» (batt. 40-68), in uno stile recitativo, con note ribattute in un registro medio. I tre versi, intessuti di ripetizioni interne, sono seguiti, prosegue Budden, da «[...] un frammento di declamazione senza accompagnamento». ²¹⁶ Il secondo personaggio a essere presentato è Rodolfo, al quale è invece associata una melodia di carattere lirico (B), contraddistinta da un arpeggio ascendente, nella tonalità di sib maggiore, che ben descrive un personaggio pieno di vitalità appassionata (Es. 4.2).

²¹³ Tabella riassuntiva tratta da GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 218.

²¹⁴ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, p. 45.

²¹⁵ BUDDEN, *Puccini*, p. 174.

²¹⁶ Ibidem.



Es. 4.1 – Quadro primo: tema dei *bohémiens* A (batt. 1-7)



Es. 4.2 – Quadro primo: tema di Rodolfo B (batt. 87-93)

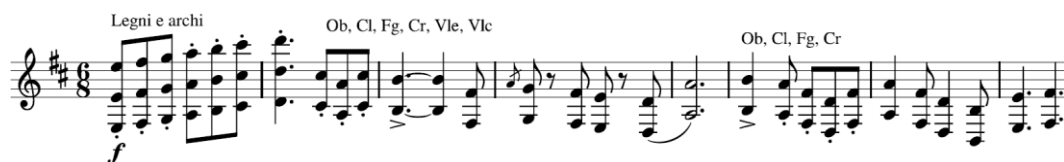
Dopo il dialogo tra Marcello e Rodolfo, caratterizzato da un'alternanza dei temi A e B, entra in scena il filosofo Colline, che si lamenta di non essere riuscito a ottenere un prestito su pegno. Come sottolinea Scipioni, «l'arrivo di Colline è anticipato da un insolito stratagemma ritmico [(C)] che vede sovrapporsi due diversi tempi: mentre parte dell'orchestra prosegue nella sua naturale andatura, alcuni strumenti accennano una breve melodia ritmicamente assai contrastante»,²¹⁷ che, come sottolinea Budden, «suggeriscono sia goffaggine che falsa ampollosità» del personaggio (es. 4.3). Poco dopo arriva il musicista Schaunard, introdotto dal suo tema (E) affidato ai fiati, che porta una ventata di vivacità all'interno della fredda soffitta (Es. 4.4). Nella seconda sezione, il tema di Schaunard si alterna a un'idea secondaria (E¹).²¹⁸ Il musicista fa il suo ingresso trionfale portando con sé una cesta di cibo e annunciando di aver guadagnato alcuni scudi. Colline, Rodolfo, e Marcello iniziano a preparare la tavola per festeggiare, ma Schaunard, infastidito dalla disattenzione degli amici al suo discorso, sposta le vivande e propone di festeggiare al Quartiere latino.



Es. 4.3 – Quadro primo: tema di Colline C (batt. 237-243)

²¹⁷ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, p. 48.

²¹⁸ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 221.



Es. 4.4 – Quadro primo: tema di Schaunard E (batt. 334-341)

La seconda sezione del primo quadro si conclude con l'anticipazione del tema F, delineato da archi, legni e arpa (Es. 4.6), che ritornerà all'inizio del quadro successivo in veste di gioiosa fanfara (per il confronto vedi Es. 4.7) e, come sottolinea Budden «[...] sarà associato al Café Momus».²¹⁹ L'atmosfera muta improvvisamente con l'ingresso del padrone di casa Benoît, giunto per riscuotere l'affitto arretrato. Nella terza sezione del quadro Marcello accoglie con grande cordialità il padrone di casa, lo fa accomodare e gli offre del vino. Il pittore, con la complicità di Schaunard, Colline e Rodolfo, inizia a lusingare Benoît nel tentativo di ubriacarlo e fargli dimenticare il motivo della visita. Sopraffatto dall'alcol, il padrone di casa si lascia andare anche a confidenze intime e indiscrete. In questa sezione si alternano due temi per descrivere la conversazione. Con il primo, una melodia in stile di *berceuse*, affidata al flauto, «[...] gli amici invitano al brindisi il loro padrone di casa [...]»²²⁰ (H, Es. 4.6); il secondo, invece, è «rappresentato da un motivo in minore, poco più di una cellula caratterizzata da una figura puntata (I, nove dopo 18)».²²¹ Come osserva Scipioni, «l'intera scena è giocata sul contrasto fra le melodia cantabili assegnate all'orchestra [...] e il frammentato dialogo dei protagonisti, così da suggerire una tensione via via crescente che descrive perfettamente una situazione che dalla lusinga si trasforma, ben presto, in sberleffo».²²²



Es. 4.5 – Quadro primo: tema H (batt. 548-550)



Es. 4.6 – Quadro primo: tema del Café Momus F (batt. 478-483)

²¹⁹ BUDDEN, *Puccini*, p. 177.

²²⁰ GIRARDI, *Giacomo Puccini*, (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 222.

²²¹ Ibidem.

²²² SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, p. 51.

All'avvio del primo quadro emergono interessanti scelte registiche. La prima riguarda l'impiego, in apertura dello spettacolo, di un'inquadratura che chiarisce immediatamente allo spettatore che l'allestimento della *Bohème* non avviene nel tradizionale spazio teatrale: Martone riprende infatti la targa in pietra affissa sull'edificio del Laboratorio di scenografia dell'Opera di Roma, svelando lo spazio performativo di questo allestimento (Fig. 4.1). La seconda, invece, riguarda la presentazione dei due primi personaggi dell'opera: il poeta Rodolfo e il pittore Marcello, interpretati rispettivamente da Jonathan Tetelman e Davide Luciano. A differenza delle precedenti produzioni, i personaggi entrano in scena accompagnati da rumori ambientali, tipici di una città industrializzata. Solo quando Rodolfo e Marcello chiudono il portone alle loro spalle e iniziano a salire le scale per raggiungere il loro appartamento, i suoni urbani si dissolvono lasciando spazio alla musica. Un'apertura che orienta efficacemente lo spettatore, fin dall'avvio della vicenda, nel nuovo contesto scenico.

Come già avvenuto nei precedenti allestimenti, Martone valorizza i diversi spazi interni dell'edificio. Per il primo quadro – che, da libretto, è ambientato «in soffitta» – il regista decide di impiegare l'ultimo piano del Laboratorio: un ampio spazio circondato da grandi vetrate che si affacciano sull'antica Roma del Circo Massimo, sui palazzi imperiali e sulle cupole del Colle Palatino. La scenografia, in linea con le precedenti produzioni, è essenziale; sullo sfondo sono presenti solo vecchie scenografie, cartonati di strumenti o statue, locandine cinematografiche appese alle pareti, attrezzi e macchinari da falegnameria e sartoria variamente disposti: tutti elementi che rimandano efficacemente alla funzione dell'edificio di luogo dedicato alla creazione e conservazione del materiale scenico. All'interno di questo grande spazio viene collocata l'orchestra, diretta dal nuovo direttore musicale del Teatro dell'Opera, Michele Mariotti. Con questa scelta registica Martone sposta l'orchestra sullo stesso piano dei cantanti, rendendola così parte integrante della scena. Numerose inquadrature mostrano infatti i personaggi ripresi a 360 gradi, con l'orchestra visibile sullo sfondo. È all'interno di questo grande spazio che si sviluppano le prime dinamiche tra i personaggi.

Sulle melodie dei due personaggi, Martone impiega specifiche scelte di ripresa per sottolineare allo spettatore le professioni di Marcello e Rodolfo. Il regista mostra, infatti, in due dettagli visivi distinti: il manoscritto scartato sul quale si legge chiaramente la scritta «REFUSE» e la macchina da scrivere per evidenziare che Rodolfo è un poeta (Fig. 4.2); e la tela per sottolineare la professione di pittore di Marcello (Fig. 4.3). Quest'ultima, contrariamente a quanto dichiarato dal personaggio, non raffigura il Mar Rosso. La tela

impiegata dal regista è infatti una copia del bozzetto della scenografia dell'*Aida* di Giuseppe Verdi realizzata dal pittore e scenografo Philippe Chaperon (*Un ingresso nella città di Tebe*, Atto II, Scena 2, 1871).²²³ Attraverso la scelta di questi oggetti, Martone non solo caratterizza maggiormente i personaggi, ma allo stesso tempo valorizza gli oggetti scenici d'archivio custoditi nel Laboratorio, rendendoli parte integrante dello spettacolo.

L'azione, con l'ingresso di Schaunard (interpretato da Roberto Lorenzi), si è spostata in un altro ambiente del Laboratorio: la cucina adiacente alla grande sala con vetrate. Nella scena III si osserva un uso marcato di inquadrature ravvicinate sui personaggi: l'attenzione non si concentra tanto su Schaunard e il suo racconto, quanto sulle azioni compiute da Rodolfo, Marcello e Colline (interpretato da Giorgio Manoshvili) per preparare la tavola, seguendo così le indicazioni del libretto («Schaunard vorrebbe raccontare la sua fortuna ma gli altri non lo ascoltano: dispongono ogni cosa sulla tavola e la legna nel camino»). Tra le inquadrature più interessanti si segnalano quella di Rodolfo che prende le candele dalla dispensa, ripreso dall'interno del mobile (Fig. 4.4), e quelle che mostrano i quattro amici intorno al tavolo. In quest'ultimo caso la telecamera, collocata a capotavola, è impiegata per restituire allo spettatore la sensazione di prendere parte alla convivialità della scena (Fig. 4.5).

Nella sezione successiva, con l'ingresso di Benoît (interpretato da Armando Ariostini), il regista sposta nuovamente l'azione in un altro spazio già utilizzato all'inizio del quadro: la scala interna dell'edificio. Come avveniva nel *Barbiere* e nella *Traviata*, Martone ricorre a diverse inquadrature per rendere chiari allo spettatore gli spostamenti dei personaggi all'interno dell'edificio. In una stessa ripresa, ad esempio, vengono mostrati Marcello che osserva dalla ringhiera i piani inferiori e Benoît che sale le scale (Fig. 4.6), oppure il tragitto compiuto da Rodolfo, Colline e Schaunard per dirigersi dalla soffitta alla stanza dei costumi (Fig. 4.7). È in questo spazio che avviene poi il dialogo tra i quattro amici e il padrone di casa. Gli oggetti presenti nella sala vengono poi abilmente impiegati da Martone per accentuare il tono comico della descrizione delle donne citate da Benoît: Schaunard e Colline indossano infatti parrucche e costumi per impersonare le belle donne citate da Benoît (Fig. 4.8). Come già visto all'inizio del quadro, anche qui il regista utilizza oggetti scenici d'archivio del Laboratorio.

In questo allestimento ritroviamo diverse strategie registiche e audiovisive già riscontrate nei due precedenti spettacoli anti-Covid del regista; l'elemento innovativo è invece

²²³ Il bozzetto originale è oggi conservato presso la Biblioteca Nazionale di Francia a Parigi ed è possibile visionarla al sito: <https://galica.bnf.fr>.

costituito dall'impiego di oggetti di scena d'archivio, come il bozzetto per la scenografia di *Aida*, cartonati, costumi e attrezzi, che trasformano lo spazio scenico in un omaggio al teatro e al lavoro artistico delle maestranze. Riprendendo in forma più sottile una tematica già affrontata nel *Barbiere di Siviglia*, questo allestimento restituisce visibilità al lavoro fondamentale ed essenziale di tecnici e artigiani, celebrando il profondo legame tra l'opera e la sua origine artigianale e valorizzando il contributo di tutte le figure 'invisibili' che collaborano alla realizzazione di uno spettacolo.



Fig. 4.1 – Quadro primo: targa di pietra

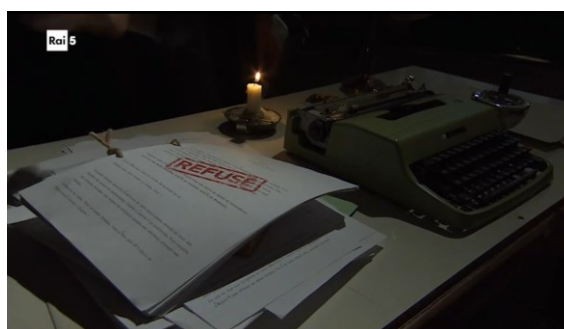


Fig. 4.2 – Quadro primo: manoscritto di Rodolfo



Fig. 4.3 – Quadro primo: tela di Marcello



Fig. 4.4 – Quadro primo: Rodolfo ripreso da dentro la dispensa



Fig. 4.5 – Quadro primo: convivialità



Fig. 4.6 – Quadro primo: arrivo di Benoît



Fig. 4.7 – Quadro primo: ingresso nella sala costumi



Fig. 4.8 – Quadro primo: Schaunard e Colline travestiti da donne

4.2 Dalla soffitta al Café Momus: impiego di *location* esterne e del montaggio parallelo

Se nel primo quadro Martone adotta diversi spazi interni del Laboratorio, nel secondo, invece, amplia la scena uscendo dal contesto performativo così delineato, e collocando alcune azioni all'esterno, tra le strade e i vicoli di Roma. Inoltre, il regista elabora un accurato lavoro di montaggio volto a intrecciare piani narrativi differenti, predisponendo lo spettatore a seguire più azioni che si svolgono in contemporanea. Dopo una breve analisi musicale, l'attenzione verrà rivolta alla prima parte del quadro, fino all'ingresso in scena di Musetta («Oh! Essa! Musetta!»; batt. 370).

Il secondo quadro dell'opera si distingue per l'ampiezza e la pluralità delle azioni rappresentate. Puccini è riuscito a coordinare efficacemente le diverse situazioni grazie a un'attenta suddivisione in piccoli gruppi corali e parti solistiche. Come sottolinea Scipioni, «tutto il secondo quadro è come un enorme puzzle che va componendosi davanti ai nostri occhi e le cui tessere spesso si confondono pur avendo un profilo ben preciso; tutti questi elementi concorrono a formare un unico grande affresco [...]».²²⁴

Come riportato nel libretto, la scena si svolge al Quartiere latino, in una piazza animata da botteghe, venditori ambulanti, borghesi, soldati, fantesche, ragazzi, bambine, studenti, sartine e gendarmi. Su un lato della piazza si affaccia il Café Momus, un bar-ristorante regolarmente frequentato dai quattro *bohémiens*. Prima di raggiungere il locale, i giovani si mescolano tra la folla; Puccini, tuttavia, riserva ai vari personaggi uno spazio musicale che

²²⁴ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, p. 58

sembra isolarli dagli altri: Rodolfo e Mimì che si fanno strada tra la folla parlando d'amore, Schaunard che compra una pipa e un corno stonato, Colline che acquista libri, mentre Marcello scherza con le donne.²²⁵ Il primo tema che apre il secondo quadro è quello, come già anticipato, del Café Momus, eseguito da tre trombe in *fortissimo* (Es. 4.7), che sprigiona «una sensazione di trambusto e di eccitazione».²²⁶



Es. 4.7 – Quadro secondo: tema F (batt. 88-93)

Per il trattamento delle sezioni corali e solistiche, Puccini si è ispirato alla «[...] prima parte dell'atto IV di *Carmen*, [ed è] svelato non solo dal trattamento del coro, con i solisti in *parlante* su temi in orchestra, ma anche dalla massiccia presenza di vari oggetti quotidiani e cibo».²²⁷ La struttura della prima parte del secondo quadro può essere riassunta come segue:

Sezione I <i>Coro, Schaunard, Colline, Marcello, Rodolfo, Mimì</i>		
F F T F ¹ T F ² -F T ¹ -P	Coro Schaunard Colline Coro e soli Rodolfo Coro Rodolfo	Allegro focoso, 2/8 - 3/4, Fa-Lab-Mi «Arancia, datterì!», batt. 1-87, Fa «Questa falso Re!», batt. 88-103 «È un poco usato», batt. 104-121, Lab «Ninnoli, spillette», batt. 122-139, Mi «Ho uno zio milionario», batt. 140-147, Lab «Ah, ah, ah», batt. 148, mod-Fa «Chi guardi?», batt. 164-183, Lab
U-Q-B ¹	Rodolfo	Allegretto mosso-Andante mosso, 3/4, mi-Mi «Due posti», batt. 184-217, mi-Mi
F ³ V-A-C ¹	Coro e soli Mimì	Allegretto giocoso, 2/4, Fa «Parpignol», batt. 218-287, Fa-Re-La «Una cuffietta a pizzi», batt. 288-369

Tabella 4.2 – Quadro secondo (batt. 1-369)²²⁸

Come già nel precedente quadro diversi sono i temi che compaiono nel secondo: il tema F e la sua forma variata (F¹ e F²); una melodia che, come sottolinea Girardi, serve a «mettere in rilievo i dialoghi dei protagonisti (T)»;²²⁹ il tema d'amore di Rodolfo (P: «Talor il mio forziere»;

²²⁵ BUDDEN, *Puccini*, p. 184.

²²⁶ Ivi p. 183.

²²⁷ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 226.

²²⁸ Tabella riassuntiva tratta da GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 228.

²²⁹ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 228.

batt. 964-983, in lab maggiore, già esposto nel primo quadro); il tema dei *bohémiens* (A) nel momento romantico dedicato al pegno d'amore di Rodolfo a Mimì.

Con l'inizio dell'Allegretto mosso, giungono al Café Mimì e Rodolfo e quest'ultimo presenta agli amici la donna con «[...] una breve romanza minore-maggiore («Questa è Mimì, gaia fioraia»)).²³⁰ Come osserva Scipioni, nell'avvio della melodia maggiore, «si nasconde [...] un gioco musicale nel quale Puccini mette in contrasto la parola “gaia” con un accordo minore, una sorta di premonizione della fine tragica della vicenda; era già successo nel primo atto quando Rodolfo nota un certo affanno di Mimì («Si sente male?») e il clarinetto intona una triste melodia».²³¹ Puccini inserisce poi un'allegra canzoncina per bambini («Parpignol, Parpignol!»; batt. 218-287), la cui esposizione è punteggiata dal richiamo del tema del Café.²³² Per concludere questa prima parte del secondo quadro, si passa dal gioioso tema infantile a un'atmosfera leggera e spensierata su cui si staglia la conversazione di Mimì con i *bohémiens* («Una cuffietta a pizzi, / tutta rosa e ricamata; batt. 288-369»)). Quest'ultimo dialogo è caratterizzato da linee melodiche per grado congiunto punteggiate dal tema dei *bohémiens*.

Il secondo quadro, come evidenzia Girardi, «[...] è l'immediata prosecuzione del precedente, tanto che se si potessero evitare problemi dovuti al cambio di scena, e saltare quindi l'intervallo, l'azione risulterebbe condotta pressoché in tempo reale».²³³ Martone sembra valorizzare proprio questa continuità, poiché al termine del primo quadro, dopo il breve *a due* tra Mimì e Rodolfo, ricorre a una serie di inquadrature per evidenziare l'inizio del tragitto a piedi della coppia verso il Café (Fig. 4.9). L'attenzione non è dunque rivolta al Quartiere latino, come previsto da libretto, ma al tragitto di Schaunard, Colline e Marcello in automobile, e quello a piedi di Mimì e Rodolfo verso il bar-ristorante. Questo avvio del percorso viene segnalato allo spettatore dalla scritta in sovrimpressione «Da Momus!» (Fig. 4.10). Come si vedrà, il montaggio parallelo nel secondo quadro riveste un ruolo cruciale, poiché permette di alternare e sovrapporre diverse azioni, dando al pubblico l'impressione della simultaneità degli eventi.

Il tragitto in automobile viene ripreso da Martone con due telecamere differenti: una posizionata all'interno del veicolo e un'altra montata su un braccio articolato o direttamente sulla carrozzeria, per riprendere l'azione di Schaunard, Colline e Marcello (Fig. 4.11). Al

²³⁰ BUDDEN, *Puccini*, p. 184.

²³¹ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, p. 64.

²³² BUDDEN, *Puccini*, p. 184.

²³³ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 225.

contrario, per il percorso a piedi di Mimì e Rodolfo, tra le strade e i vicoli, il regista impiega solamente una telecamera a mano (Fig. 4.12). Sebbene entrambi i percorsi siano stati girati a Roma, Martone compie un'interessante scelta registica in fase di post-produzione. Il regista, infatti, arricchisce il tragitto in automobile con immagini di scorci parigini («Ah, ah, ah»; batt. 148-163). Queste inquadrature, che si distaccano visivamente da quelle precedenti, mostrano i luoghi identificativi di Parigi – la Torre Eiffel, Le Bonaparte, il Moulin Rouge, il Café de Flore e il Bo Man Café – e vengono impiegate dal regista solamente per ribadire e sottolineare allo spettatore la collocazione narrativa dell'opera nella capitale francese.

Martone, oltre alle scene girate in esterna, ricorre anche a una serie di inquadrature realizzate nella grande sala con vetrate del Laboratorio di scenografia, anche per ribadire allo spettatore la presa diretta della musica. All'interno di questo ambiente il regista colloca il Coro e le voci bianche, dietro l'orchestra (Fig. 4.13), nonché i solisti (Fig. 4.14). Particolarmente rilevanti sono le diverse inquadrature sui coristi, poiché mettono in evidenza l'utilizzo delle mascherine chirurgiche e l'assunzione di una posizione fissa che consenta loro di essere distanziati, chiari riferimenti alla situazione pandemica. Un ulteriore elemento di impatto visivo è anche la differenziazione dei costumi dei coristi: alcuni di essi indossano abiti moderni neri, mentre altri hanno costumi d'epoca, come i personaggi principali. Se, da una parte, questa scelta priva la scena della vitalità – espressa musicalmente da Puccini – del Quartiere latino, dall'altra risponde a una necessità pratica: l'impossibilità di ricreare, in uno spazio chiuso e ridotto come quello del Laboratorio e nel rispetto delle restrizioni sanitarie, la complessità e la varietà di azioni previste dal libretto. Martone evidenzia così queste difficoltà riscontrate creando un contrasto visivo tra la contemporaneità (abiti moderni, mascherine e distanziamento) e l'ambientazione storica dello spettacolo (costumi di scena), e al contempo sottolineando allo spettatore la presa diretta della musica.

A conclusione dei tragitti urbani, la narrazione si sposta al Café Momus («ah, ah, ah; batt. 148-163)», che in questa produzione è collocato al piano terra del Laboratorio. Per l'allestimento di questo spazio, articolato in più stanze, Martone si è ispirato ai *bistrot* metropolitani degli anni Sessanta del Novecento, arricchendo l'ambiente con elementi che richiamano l'estetica industriale, come metalli a vista, strutture portanti esposte e superfici fredde e lineari. È in questo luogo che Rodolfo presenta agli amici, riuniti intorno a un tavolo, Mimì (Fig. 4.15).

A partire dall'Allegretto mosso, Martone introduce un nuovo montaggio parallelo, alternando le riprese della conversazione dei *bohémiens* al Café Momus con quelle dei bambini che si intrattengono con Parpignol nella grande sala con vetrate. La sequenza di inquadrature sui fanciulli, come quelle realizzate sui tragitti dei protagonisti, è stata realizzata in un secondo momento, come suggerito dall'assenza sulla scena dell'orchestra. Martone mostra, infatti, alcuni ragazzi che corrono tra i leggii e altri, invece, che si appropriano degli oggetti presenti sulla scena, come ad esempio i carrelli per il trasporto merci e i cartonati degli strumenti musicali (Fig. 4.16). L'ultimo piano del Laboratorio si trasforma così in uno spazio vitale dominato dall'immaginazione e dalla spensieratezza. Con queste inquadrature il regista allude, ancora una volta, al lavoro creativo e artigianale che si cela dietro a ogni produzione, un tema già evocato nel primo quadro.

In sintesi, nel secondo quadro Martone compie un'interessante operazione: opera una rimodulazione di questo affresco, spostando l'attenzione dalla dimensione corale verso una narrazione che predilige l'osservazione delle dinamiche che si sviluppano tra i singoli personaggi. Il regista suddivide la narrazione in due filoni principali: il tragitto dei *bohémiens* verso il Café e la loro conversazione al locale. Per mettere in risalto gli spostamenti dei personaggi, Martone utilizza il montaggio parallelo, una tecnica già adottata in entrambe le sue due precedenti produzioni. Questa tecnica gli consente di alternare e sovrapporre le diverse azioni, creando un senso di simultaneità per lo spettatore e per ribadire la presa diretta della musica. Il montaggio suggerisce movimento e cambio di *location*, anche se in realtà sia il Café sia la soffitta dal quale partono Mimì e Rodolfo, sono entrambi ricreati nel Laboratorio di scenografia. Oltre a queste strategie audiovisive, dal *Barbiere* Martone recupera anche l'attenzione verso il tema del lavoro artigianale e creativo delle maestranze. In questo caso però il regista non mostra gli operatori al lavoro sulla scena, ma vi allude (come già visto nel primo quadro) attraverso lo spazio stesso del Laboratorio e l'uso di specifici oggetti scenici.



Fig. 4.9 – Quadro primo: Rodolfo e Mimì che si avviano da Momus

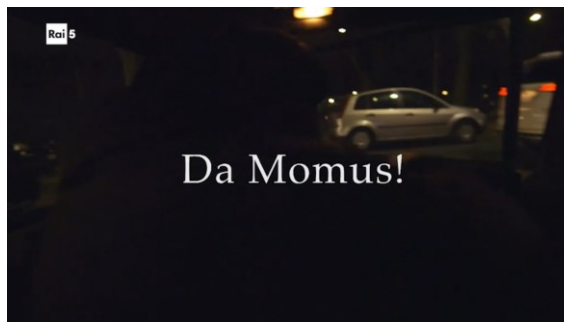


Fig. 4.10 – Quadro secondo: scritta in sovrapposizione



Fig. 4.11 – Quadro secondo: tragitto in automobile



Fig. 4.12 – Quadro secondo: Mimì e Rodolfo amoreggiano tra i vicoli



Fig. 4.13 – Quadro secondo: orchestra e Coro nel Laboratorio



Fig. 4.14 – Quadro secondo: Coro, orchestra e solisti



Fig. 4.15 – Quadro secondo: il Café Momus



Fig. 4. 16 – Quadro secondo: bambini suonano i cartonati degli strumenti musicali

4.3 Disvelamento del processo filmico: richiamo alla corrente cinematografica della *Nouvelle vague*

L'ultimo aspetto rilevante da sottolineare, che contribuisce a distinguere in modo netto questo allestimento dalle altre produzioni pandemiche di Martone, è il richiamo alla *Nouvelle vague* e, in particolare, al metacinema. Attraverso l'impiego di specifici oggetti di scena, il regista orienta l'interpretazione in questa direzione, ancorando il metacinema, riferimento che emerge con particolare evidenza all'inizio del terzo quadro, al movimento cinematografico francese.

Il primo riferimento esplicito alla *Nouvelle vague* si osserva nell'ultima sezione del primo quadro, all'interno delle arie di Rodolfo e Mimì. A partire dal breve recitativo («Chi son?! – un poeta»; batt. 947), fino al termine dell'aria di Mimì («Ehi! Rodolfo»; batt. 1055), il regista riprende i due protagonisti seduti a lume di candela, uno di fronte all'altro, intenti a raccontarsi reciprocamente le rispettive vite. In diverse inquadrature, appese al muro dietro il tavolo della cucina, si distinguono alcune locandine cinematografiche, tra cui quelle di *À bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro) di Jean-Luc Godard (1960) e di *Le signe du lion* (Il segno del leone) di Éric Rohmer, con Jess Hahn e lo stesso Godard (1962) (Fig. 4.17).

Il secondo si trova, invece, nell'ultimo quadro, in apertura della prima sezione («In un coupé? / Con pariglia»; batt. 1-117). Nella prima sezione, Marcello e Rodolfo cercano di lavorare, ma il ricordo delle amanti, evocato dal ritorno dei temi di Mimì e Musetta, glielo impedisce. In questa scena Martone mostra Marcello assorto di fronte alla tela e Rodolfo intento alla lettura. Quest'ultimo stringe tra le mani un numero di *Cahiers du Cinéma*, la rivista che divenne un punto di riferimento per gli autori della corrente cinematografica negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento (Fig. 4.18).

Questi due richiami, nel primo e nell'ultimo quadro, non sono solo funzionali a evocare l'estetica cinematografica della *Nouvelle vague*, ma consentono anche al regista di rendere più sfaccettato il profilo dei suoi personaggi. In particolare, Rodolfo è qui rappresentato come un intellettuale attratto non solo dalla poesia, ma anche dal cinema rivoluzionario del suo tempo.

Il riferimento proprio alla *Nouvelle vague* non è casuale. Il movimento, sviluppatosi in Francia a partire dalla fine degli anni Cinquanta, in cui si inseriscono i registi come François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ed Éric Rohmer, segnò una profonda rivoluzione del linguaggio cinematografico, sovvertendo i codici narrativi tradizionali

e portando sullo schermo una riflessione sulla natura stessa del cinema. Nata come reazione al secondo dopoguerra, la corrente fu espressione di una generazione che, «[...] ha detto no alle ideologie e alle forme artistiche della generazione precedente [...]»,²³⁴ rifiutando modelli codificati, le regole del mercato e i conformismi tecnico professionali.²³⁵ Come sottolinea Renzo Gilodi «il lavoro evocativo-rivelativo sulla realtà/finzione, in una sotterranea continua interazione tra presente e passato del cinema, è la lampada geniale che la Nouvelle Vague-gruppo «Cahiers» ha lasciato ad orizzontare quelle che saranno tra le migliori ispirazioni autoriali degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta [...]».²³⁶

È proprio alla luce di questi richiami espliciti, come le locandine e la rivista manifesto del movimento, che consentono di ancorare il metacinema, evocato da Martone all'inizio del terzo quadro, a un preciso orizzonte culturale, quello della *Nouvelle vague*.

Dopo il dinamico e articolato secondo quadro, l'azione si sposta alla barriera d'Enfer, segnando un netto cambiamento di atmosfera. Come il precedente, anche questo quadro si svolge all'aperto nelle strade di Parigi e tra la folla, ma l'ambientazione assume toni decisamente più cupi e malinconici.²³⁷ La Scena prima si apre all'alba, mentre la città lentamente si risveglia: tutto è ancora chiuso, una fitta nevicata continua a cadere nei pressi della barriera e i doganieri sonnecchiano davanti a un braciere. Oltre la cancellata iniziano a comparire i primi lavoratori in attesa di entrare in città: gli spazzini infreddoliti seguiti poi dalle contadine. Nelle vicinanze si trova anche un «Cabaré», dove si esibisce Musetta, dal quale provengono gli ultimi schiamazzi notturni.

Puccini descrive con precisione le prime ore di una fredda mattina d'inverno: il lungo tremolo dei violoncelli, a cui si aggiungono poi gli archi, e la frase discendente per gradi congiunti di flauti e arpa, che eseguono bicordi di quinte vuote parallele, evocano il gelo e il lento cadere della neve sulle strade.²³⁸ Gli accordi iniziali hanno un profilo melodico e armonico che ricorda l'inizio del secondo quadro: il tema del Café Momus eseguito dalle trombe, che descriveva la vitalità e l'energia del Quartiere latino, è ora rallentato da una serie di pause.

²³⁴ MICHEL MARIE, *Nouvelle vague*, Treccani Libri, formato eBook, versione Kindle, p. 7.

²³⁵ Ivi, pp. 8-9.

²³⁶ RENZO GILODI, *Nouvelle vague. Il cinema, la vita*, Effatà editrice, Torino, 2007, p. 35. Per un ulteriore approfondimento sulla corrente cinematografica francese si veda MICHEL MARIE, *La Nouvelle vague*, Lindau, Torino, 2006; LUCA VENZI, *Nouvelle vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2011.

²³⁷ GIRARDI, *Giacomo Puccini* (cap. 5, *La poetica realtà della Bohème*), p. 241.

²³⁸ MICHELE GIRARDI, *La bohème: libretto e guida all'opera*, contenuto nel libretto di sala della *Bohème* andata in scena nella stagione del 2011 al Teatro La Fenice di Venezia, p. 87.

Questo cambiamento ritmico ne spezza lo slancio, introducendo così un’atmosfera di tristezza e malinconia. La struttura della prima parte del terzo quadro può essere riassunta come segue:

Personaggi	Incipit verbale	Tempo	Metro	Tonalità	Temi
Spazzaturai, Sergente dei doganieri, un doganiere, lattivendole, paesane, spazzaturai, carrettiero	<i>introduzione strumentale</i> (batt. 1-47)	Andante mosso - Poco più mosso	2/4	re	tema del Café Momus (F)
	«Ohè, là! Le guardie» (batt. 48-77)			Re	tema del Cabaret valzer-canzone Musetta
	«Chi nel ber trovò il piacer» (batt. 78-113)				
	«Hopplà! Hopplà!» (batt. 114-176)				
Mimi	<i>introduzione strumentale</i> (batt. 177-182)	Lento molto		Fa	tema di Mimi (L)

Tabella 4.3 – Quadro terzo (batt. 1-182)²³⁹

Tuttavia, come sottolinea Budden, «ci sono pochi sprazzi di luce: il coro delle persone che si divertono inframmezzato da un frammento del valzer-canzone cantato da Musetta, gli allegri scambi di battute delle contadine che fanno i loro affari».²⁴⁰ Inoltre, il fremito di veloci note dei fiati, come sottolinea Scipioni, «annuncia i primi raggi di luce e anche la nevicata si ferma («cessa di nevicare»). Qualche lieve fiocco di neve punteggia ancora la scena e allo stesso modo il pizzicato degli archi riprende il tema dell’arpa che avevamo ascoltato all’inizio, lasciandolo però “appeso” così da creare un senso di sospensione che prepara l’arrivo di Mimi».²⁴¹ A questa descrizione musicale Puccini affianca anche suoni extramusicali come «lo schiocco delle fruste, il suono della sonagliera dei cavalli, il tintinnio dei bicchieri dentro il vicino Cabaret [...]».²⁴² Questa sovrapposizione crea un suggestivo contrasto tra l’esterno, che lentamente si sta svegliando, e l’interno del Cabaret, animato da un’atmosfera euforica da fine serata.

Successivamente riaffiora negli archi il tema di Mimi (L) che avevamo già ascoltato nel primo atto («Mi chiamano Mimi»; batt. 984-997). Attraverso l’ascolto di questa melodia, trasformata da Puccini – che ne allunga le prime note – e accentuata da urti melodici negli archi,

²³⁹ La tabella è stata formulata *ex novo* sul modello delle precedenti, derivate dal testo citato di GIRARDI, *Giacomo Puccini*.

²⁴⁰ BUDDEN, *Puccini*, p. 188.

²⁴¹ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, p. 72.

²⁴² BUDDEN, *Puccini*, p. 188.

come sottolinea Scipioni, «in pochi istanti ci passa d'innanzi l'intero dramma di Mimì, dalla naturalezza del suo animo gentile alla difficoltà del suo respiro, dall'amore alla morte, finché una nota dissonante non arriva a spezzare il fluire melodico [...]».²⁴³ Spinta dalla disperazione, Mimì raggiunge il Cabaret dove lavora Marcello, per chiedergli di aiutarla a comprendere le ragioni della decisione di Rodolfo di porre fine alle loro relazione.

Es. 4.8 – Quadro primo: tema di Mimì (batt. 984-987)

Nel terzo quadro Martone decide di mantenere l'ambientazione al Café Momus, una scelta che sembra voler sottolineare l'importanza del luogo per i *bohémiens*. La prima sezione si apre con un'inquadratura su Rodolfo, addormentato sul divano del locale mentre in sovrimpressione compare la scritta «Due mesi dopo» (Fig. 4.19). Questa scelta visiva segnala allo spettatore il salto temporale dal fatidico incontro tra Mimì e Rodolfo. Seguono poi una serie di azioni concatenate che illustrano l'inizio e la fine della giornata: nel Café entrano due doganieri venuti ad arrestare uno dei presenti; alcuni lavoratori infreddoliti cercano riparo dalla neve; gli ultimi nottambuli e Musetta che schiamazzano; e all'esterno del locale, invece, le contadine scaricano latticini, pollame e ortaggi da un furgoncino.

La particolarità di questo quadro è l'inserimento di una chiara citazione alla *Nouvelle vague* e al metacinema. Non appena l'orchestra introduce il tema di Mimì, Martone riprende con la telecamera il percorso a piedi della giovane dal Circo Massimo verso il Café Momus. Tuttavia, il regista non mostra solamente Mimì, ma anche gli operatori e i tecnici al lavoro sul set, intenti a simulare la neve e riprendere la scena con la telecamera (Fig. 4.20). Più che per sottolineare l'importanza del lavoro dietro le quinte durante le fasi di produzione ed esecuzione

²⁴³ SCIPIONI, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, pp. 72-73.

di un titolo operistico, queste inquadrature sembrano essere impiegate per svelare al pubblico il processo filmico e la vita dietro a un set cinematografico.

Inoltre, si può cogliere anche un richiamo alla pellicola *La nuit américaine* (1974) di François Truffaut. Come il regista francese, Martone sposta «[...] l'attenzione dello spettatore sui processi che presiedono alla realizzazione dei film».²⁴⁴ Giorgio Tinazzi sottolinea come «il film [*La nuit américaine*] intendeva [...] però porsi anche, più complessamente, come «confusione» in atto, realtà e finzione, messa in scena e vita; il cinema è creazione, magia, gioco, sogno, incubo, insomma metafora della contraddizione.[...] c'è il sentimento *nel* film, ma c'è anche la ragione, *del* film».²⁴⁵ Questo parallelismo evidenzia come anche Martone, attraverso il suo allestimento, esplori il processo di creazione artistica, mettendo in discussione la distinzione tra ciò che è mostrato e ciò che si nasconde dietro le quinte.

Questa scelta, il richiamo alla corrente cinematografica francese, che non trova precedenti negli altri due allestimenti, si integra perfettamente nella ricerca artistica che il regista ha avviato con le due produzioni pandemiche, continuando a creare un dialogo tra codici e linguaggi differenti. A differenza del *Barbiere di Siviglia*, dove la chiave di lettura si concentrava sul disvelamento del dietro le quinte di una produzione operistica, in questo allestimento Martone compie un ulteriore passo in avanti. Pur mantenendo alcune allusioni al teatro e al lavoro delle maestranze, il regista sposta il *focus* sul dietro le quinte di una produzione filmica. Inoltre, le citazioni alle locandine dei film o alla rivista *Cahiers du Cinéma* richiamano il fermento culturale e giovanile che animava la Francia degli anni Sessanta del Novecento, delineando un Rodolfo attento alle più recenti correnti artistiche e ai movimenti che puntavano a rivoluzionare il linguaggio cinematografico.

Con quest'ultimo allestimento, che chiude il progetto avviato durante la pandemia, Martone ha dimostrato la possibilità di applicare il medesimo approccio registico e audiovisivo, già sperimentato nel *Barbiere* e nella *Traviata*, anche ad altri ambienti scenici diversi dal teatro, come il Laboratorio di scenografia dell'Opera di Roma. Le soluzioni già adottate nei due allestimenti precedenti – l'uso degli spazi interni ed esterni, la presa diretta della musica, il montaggio parallelo, la valorizzazione degli oggetti di scena d'archivio e il disvelamento del dietro le quinte – ritornano anche in questa *Bohème*, integrandosi con l'inedito richiamo alla

²⁴⁴ PIEMONTESE SERGIO, Cinema nel cinema, Enciclopedia del Cinema (2004), Enciclopedia Italiana Treccani Online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-nel-cinema_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-nel-cinema_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (08/08/2025)

²⁴⁵ GIORGIO TINAZZI, François Truffaut, «Belfagor», vol. 38, n. 1, gennaio 1983, p. 60.

Nouvelle vague e al metacinema che Martone impiega per celebrare il processo creativo e il dietro le quinte di una produzione.

Martone conferma così la coerenza della propria ricerca, ribadendo come la telecamera non sia mero strumento di documentazione, ma un vero e proprio dispositivo narrativo capace di entrare in dialogo con l'opera lirica, rinnovandola e rendendola vitale, attuale e in costante dialogo con la contemporaneità.



Fig. 4.17 – Quadro primo: locandine sul muro in cucina

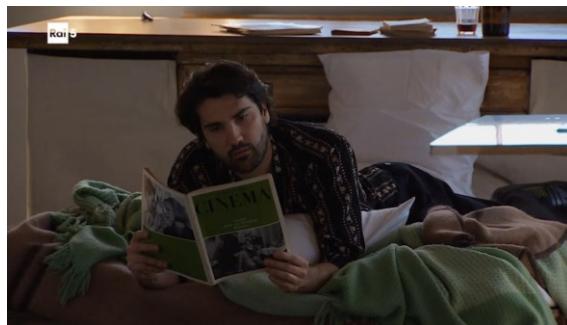


Fig. 4.18 – Quadro quarto: Rodolfo che legge la rivista



Fig. 4.19 – Quadro terzo: scritta in sovrapposizione



Fig. 4.20 – Quadro terzo: citazione a Truffaut

Conclusioni

La pandemia di Covid-19 ha colpito duramente il mondo dello spettacolo dal vivo, costringendo i teatri a chiudere e a rivedere radicalmente le modalità tradizionali di produzione, distribuzione e fruizione. In questo contesto di crisi, le fondazioni lirico-sinfoniche italiane hanno reagito prontamente sfruttando le risorse digitali e le piattaforme televisive per continuare a interagire con il pubblico. Questa risposta immediata del settore ha dato avvio a una profonda trasformazione: da un lato ha garantito la continuità del rapporto con il pubblico; dall'altro ha aperto la strada a un ripensamento delle modalità di trasmissione, concezione e produzione del contenuto performativo.

Il lavoro di Martone, osservato nei tre allestimenti realizzati durante la pandemia, si colloca esattamente in questo scenario di emergenza e sperimentazione. Nel *Barbiere di Siviglia* Martone ha dimostrato la possibilità di ampliare lo spazio performativo ben oltre i confini tradizionali del palcoscenico, includendo spazi che solitamente rimangono fuori dalla messa in scena, come la platea, i palchetti, il *foyer* e persino le strade di Roma. Questa scelta risponde a una precisa visione estetica: riempire il vuoto lasciato dalla pandemia e restituire una dimensione vitale del teatro, anche senza la presenza fisica degli spettatori. Il mezzo audiovisivo è stato sfruttato come uno strumento narrativo in grado di costruire prospettive inedite, al contempo evidenziando dettagli scenici e interpretativi che potrebbero sfuggire in una visione dal vivo. Martone integra nell'allestimento la visione del lavoro dietro le quinte, come il cambio di costumi, o la creazione di effetti scenici e rumoristici, con l'obiettivo di restituire al pubblico una visione non solo della vicenda drammatica, ma anche del lavoro indispensabile degli 'invisibili' del teatro che agiscono dietro ogni produzione. Martone ha così voluto parlare del teatro nel teatro, ma anche denunciare l'urgenza di tutele per i lavoratori del mondo dello spettacolo, un problema già preesistente e aggravato dalla pandemia. L'interazione tra i diversi linguaggi mira quindi a elaborare un'esperienza di fruizione nuova per lo spettatore posto dietro lo schermo, sollevando nuove riflessioni.

Nella *Traviata* Martone continua a esplorare e approfondire il suo percorso di sperimentazione avviato col *Barbiere*. Il regista trasforma il Teatro dell'Opera in un vero e proprio set cinematografico e amplia lo spazio performativo dei cantanti e delle comparse: oltre al palcoscenico, la platea, i palchetti e il *foyer*, e gli esterni di Roma, il regista integra nella messa in scena anche il loggione, i corridoi e le salette interne del teatro. Rispetto al *Barbiere*,

dove il vuoto del pubblico evocava il silenzio e la desolazione portati dalla pandemia, nella *Traviata* si respira un'atmosfera completamente diversa. Gli ambienti del teatro vengono animati dagli interpreti principali e dai numerosi figuranti e ballerini che si succedono, in linea non solo con la fine delle restrizioni più severe, ma anche con il desiderio del regista di infondere nuova vitalità al teatro. In questa produzione, la telecamera entra negli ambienti, ascolta i dialoghi e si muove fluidamente tra gli spazi, restituendo una visione spaziale complessa e articolata, ma al tempo stesso più coinvolgente e immersiva per lo spettatore. Martone costruisce la narrazione sfruttando appieno le risorse del linguaggio cinematografico: piani-sequenza, inquadrature ravvicinate e montaggio parallelo, che moltiplicano i punti di vista sulla scena e arricchiscono l'opera, valorizzando tanto la componente visiva quanto quella emotiva e musicale.

Con *La Bohème*, che conclude il ciclo di produzioni realizzate durante la pandemia, Martone conferma la possibilità di trasportare il suo approccio registico e audiovisivo a uno spazio scenico differente, come il Laboratorio di scenografia del Teatro dell'Opera di Roma. Le strategie già sperimentate nel *Barbiere di Siviglia* e nella *Traviata* – tra cui l'uso creativo degli spazi interni ed esterni, la valorizzazione degli oggetti scenici, la presenza della telecamera come sguardo narrativo e la scoperta del dietro le quinte – vengono qui rielaborate e integrate con un linguaggio visivo ispirato al cinema francese della *Nouvelle vague*, suggerendo ulteriori riflessioni sul processo filmico.

Dall'analisi delle tre opere emerge un modello espressivo nuovo che non si esaurisce nella registrazione dello spettacolo dal vivo né rientra pienamente nel genere del film-opera. Si tratta di una forma ibrida in cui l'elemento performativo viene mantenuto con esecuzione musicale dal vivo di orchestra e cantanti, ma rielaborato attraverso un uso consapevole e creativo del mezzo audiovisivo. Martone preserva l'essenza del melodramma, ma la proietta verso nuovi orizzonti: nuovi spazi, nuovi pubblici e nuove modalità di fruizione. Con i tre allestimenti realizzati in epoca pandemica, il regista non solo sviluppa un complesso dialogo tra codici e linguaggi differenti, ma porta in superficie i meccanismi stessi della rappresentazione, svelando tanto il lavoro nascosto degli 'invisibili' del teatro quanto i processi della produzione audiovisiva. In questo modo, Martone rende espliciti i processi della rappresentazione e dell'audiovisivo, invitando lo spettatore non solo a vivere l'opera, ma anche a riflettere criticamente sulla costruzione dello spettacolo operistico e sulla complessità del lavoro teatrale e cinematografico.

A tre anni dalla fine della pandemia e delle restrizioni sanitarie è lecito chiedersi se e in che misura questi esperimenti audiovisivi abbiano realmente lasciato un segno sulle produzioni post-Covid. Se da un lato il progetto di Martone ha dimostrato la possibilità di un linguaggio capace di ripensare l'opera lirica, dall'altro resta da chiarire quanto tali pratiche siano state assimilate, trasformate o, al contrario, abbandonate con il ritorno alla normalità teatrale. L'analisi condotta in questa tesi ha dovuto necessariamente porsi alcuni limiti, per concentrarsi su un ambito definito e mantenere una prospettiva analitica coerente. In primo luogo, l'indagine è circoscritta a soli tre allestimenti curati da Martone durante il periodo pandemico, senza considerare l'intero panorama operistico italiano o internazionale, dove potrebbero essersi sviluppate esperienze analoghe. La questione rimane dunque aperta e offre uno stimolo per ulteriori indagini, in grado di valutare la portata effettiva di queste esperienze non solo sul piano estetico e produttivo, ma anche su quello della ricezione da parte del pubblico e della programmazione delle istituzioni musicali.

Un possibile sviluppo potrebbe consistere nell'estendere l'analisi ad altri registi e produzioni post-pandemiche, per verificare se le innovazioni introdotte da Martone siano state recepite o abbiano stimolato nuove sperimentazioni. Sarebbe inoltre interessante avviare un confronto con realtà internazionali, come i progetti di OperaVision, del Metropolitan Opera o della Berliner Philharmoniker, durante e dopo il periodo pandemico. Altri percorsi di ricerca potrebbero approfondire l'interazione tra linguaggi teatrali e cinematografici, l'uso di modelli ibridi di fruizione e produzione, e le dinamiche tra spazio scenico, *performer* e spettatore. Infine, rimane da esplorare in che modo le innovazioni sviluppate in tempo di emergenza possano essere trasformate in strumenti stabili di programmazione culturale.

In questo processo di trasformazione, Martone ha riaffermato la vitalità dell'opera lirica, mostrando la sua capacità di adattarsi e rinnovarsi anche di fronte alle avversità. La forza del progetto di Martone risiede proprio in questa capacità di coniugare tradizione e innovazione, continuità e cambiamento. Il suo lavoro apre prospettive non solo per il rapporto tra opera e pubblico contemporaneo, ma anche per l'integrazione di nuove tecnologie e linguaggi differenti nella produzione artistica. Questa tesi, pur nei suoi limiti, intende contribuire a una riflessione più ampia sul futuro dell'opera lirica nell'era digitale. Se la pandemia ha costretto l'opera a reinventarsi, l'esperienza di Martone dimostra che questo cambiamento può diventare un punto di partenza e non una semplice eccezione.

Appendice – Schede tecniche

Il barbiere di Siviglia

Regia teatrale e audiovisiva Mario Martone

Personaggi e interpreti

Conte d'Almaviva	Ruzil Gatin
Rosina	Vasilisa Berzhanskaya
Don Bartolo	Alessandro Corbelli
Figaro	Andrzej Filończyk
Don Basilio	Alex Esposito
Berta	Patrizia Biccirè
Fiorello	Roberto Lorenzi
Ambrogio	Paolo Musio
Un notaio	Pietro Faiella
Un ufficiale	Leo Paul Chiarot

Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma

Direttore d'orchestra	Daniele Gatti
Maestro del Coro	Roberto Gabbiani

Scene	Mario Martone
Luci	Pasquale Mari
Costumi	Anna Biagiotti
Assistente alla regia	Paola Rota

Per la regia audiovisiva

Direttore della fotografia	Ettore Maria Tucci
Aiuto regista	Francesco Passafiume
Consulenti musicali	Paolo Maragoni, Luigi Polsini
Direttore di produzione	Gianfranco Campanari
Produzione a cura di	Claudia Tarantino

Produttore esecutivo Eleonora De Angelis
Con la collaborazione di Francesca Nesler

Ripresa audiovisiva realizzata dalla Direzione Produzione TV della Rai CPTV di Roma

Coordinamento tecnico Pasquale Annunziata
Tecnici video Pino Cannavale, Antonio Mele
Tecnico audio Luigi Pollice
Mixer video Paco Centomani
Tecnico media Mariano Sgambati
Operatori di ripresa Sergio Guidotti, Riccardo Caiano, Antonio Lieto, Mario Nobile
 Luca Volpe
Operatore steadycam Fabio Testa
Ispettore di produzione Massimo Santoprete
Capo operai Alfredo Parola
Specializzati produzione Gerardo Toppi, Daniele D'Atri, Gaetano Esposito
 Pasquale Capano

Ripresa musicale a cura della Direzione Radio Rai

Coordinamento tecnico Valeriano Battisti
Tecnico della produzione Francesco Napoleoni
Specializzati di ripresa Valentina Bartolomei, Sergio Brigliadori, Antonio Marinelli

Per il Teatro dell'Opera di Roma

Sovrintendente Carlo Fuortes
Direttore artistico Alessio Vlad
Direttore degli allestimenti scenici Michele Della Cioppa
Direttore di produzione Silvia Cassini
Direttore delle risorse umane Alessandro Bazoli
Direttore di scena Giordano Punturo
Responsabile Stampa Comunicazione Cosimo Manicone

Spettacolo realizzato a porte chiuse, in assenza di pubblico ma con gli artisti in presenza.
Prima visione su Rai3 il 5 dicembre 2020.

La traviata

Regia teatrale e audiovisiva Mario Martone

Personaggi e interpreti

Violetta Valery	Lisette Oropesa
Flora	Anastasia Boldyreva
Annina	Angela Schisano
Alfredo Germont	Saimir Pirgu
Giorgio Germont	Roberto Frontali
Gastone	Rodrigo Ortiz
Barone Douphol	Roberto Accurso
Marchese d'Obigny	Arturo Espinosa
Dottor Grenvil	Andrii Ganchuk
Un commissario	Francesco Luccioni
Domestico di Flora	Leo Paul Chiarot
Giuseppe	Michael Alfonsi

Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro dell'Opera di Roma

Direttore d'orchestra	Daniele Gatti
Maestro del Coro	Roberto Gabbiani

Scene	Mario Martone
Fotografia	Pasquale Mari
Costumi	Anna Biagiotti
Coreografia	Michela Lucenti
Assistente alla regia	Paolo Rota
Performers	Balletto Civile

Per la ripresa audiovisiva

Direttore della fotografia	Sandro Carotenuto
Direttore di produzione	Giacomo Ramaglia
Consulenti musicali	Marco Diano, Giorgio Oreglio, Luigi Polsini
Produzione a cura di	Claudia Tarantino

Produttore esecutivo	Eleonora De Angelis
Collaborazione regia	Claudia De Toma, Francesca Nesler

Ripresa audiovisiva realizzata dalla Direzione Produzione TV della Rai CPTV di Napoli

Coordinamento tecnico	Pasquale Annunziata
Organizzatori di produzione	Luigi Pellegrino
Tecnici video	Rosario Ceglie, Francesco Galati
Tecnico audio	Luigi Pollice
Mixer video	Nicola Arienzo
Tecnico rvm	Giovanni Pizza
Operatori di ripresa	Sergio Guidotti, Pino Santangelo, Andrea Canzanella, Angelo Paino
Operatore steadycam	Fabio Testa
Ispettore di produzione	Fabio Pichini
Capo operai	Massimiliano Cipriano
Specializzati produzione	Gerardo Toppi, Roberto Russolillo, Marco Occhiello

Per la ripresa musicale

Coordinamento tecnico e post-produzione audio	Gabriele Fanchini
Tecnico audio	Gianpiero Fanchini
Microfonisti	Antonio Gaglione, Ciro Caputo, Natalia Pievani, Antonio Topolino

Per il Teatro dell'Opera di Roma

Sovrintendente	Carlo Fuortes
Direttore artistico	Alessio Vlad
Direttore degli allestimenti	Michele Della Cioppa
Direttrice del Corpo di ballo	Eleonora Abbagnato
Direttore di produzione	Silvia Cassini
Direttrice delle risorse umane	Alessandra Punturo
Responsabile Stampa e Comunicazione	Cosimo Manicone

Spettacolo realizzato a porte chiuse, in assenza di pubblico ma con gli artisti in presenza.
Prima visione su Rai3 il 9 aprile 2021.

La bohème

Regia teatrale e audiovisiva Mario Martone

Personaggi e interpreti

Rodolfo	Jonathan Tetelman
Mimi	Federica Lombardi
Musetta	Valentina Naforniță
Marcello	Davide Luciano
Schaunard	Roberto Lorenzi
Colline	Giorgi Manoshvili
Benoît	Armando Ariostini
Alcindoro	Bruno Lazzaretti
Un venditore ambulante	Giordano Massaro
Parpignol	Vinicio Cecere
Un doganiere	Daniele Massimi
Sergente dei doganieri	Maurizio Cascianelli

Orchestra e Coro del Teatro dell'Opera di Roma

Direttore d'orchestra	Michele Mariotti
Maestro del Coro	Roberto Gabbiani

Scene	Mario Martone
Fotografia	Pasquale Mari
Costumi	Anna Biagiotti
Assistente alla regia	Paola Rota
Assistente alla regia e direzione di scena	Luis Ernesto Doñas
Progetto editoriale e artistico	Francesca Nesler
a cura di	Nicola Pardini

Per la ripresa audiovisiva

Direttore della fotografia	Sandro Carotenuto
Direttore di produzione	Giacomo Ramaglia

Consulenti musicali	Marco Diano, Gennaro Soldi
Collaborazione alla regia	Claudia Di Toma
Produzione a cura di	Claudia Tarantino
Produttore esecutivo	Eleonora De Angelis

Ripresa audiovisiva realizzata dalla Direzione Produzione TV della Rai CPTV di Napoli

Coordinamento tecnico	Luigi Pollice
Organizzatore di produzione	Luigi Pellegrino
Tecnici video	Rosario Ceglie, Francesco Galati
Tecnico audio	Mario Cafiero
Mixer video	Nicola Arienzo
Tecnici media	Nunzio Petricciuolo, Pasquale Centomani
Operatori di ripresa	Sergio Guidotti, Pino Santangelo, Andrea Canzanella, Riccardo Caiano, Antonio Lieto, Marcello Malaguti
Operatore steadycam	Francesco Morra
Ripresa musicale e post-produzione a cura della Direzione Radiofonica	

Realizzazione tecnica Nucleo Riprese Esterne

Coordinamento tecnico	Valeriano Battisti
Tecnico	Francesco Lanza
Specializzati della ripresa	Valentina Bartolomei, Francesco Cerrone
Specializzati produzione	Gerardo Toppi, Marco Occhiello, Massimiliano Tedesco, Roberto Russolillo, Alessandro Piccolo

Per il Teatro dell'Opera di Roma

Sovrintendente	Francesco Giambrone
Direttore artistico	Alessio Vlad
Direttore degli allestimenti	Michele Della Cioppa
Direttore di produzione	Silvia Cassini
Direttore di scena	Giordano Punturo

Spettacolo realizzato a porte chiuse con artisti in presenza.

Prima visione su Rai3 l'8 aprile 2022.

Ringraziamenti

Desidero esprimere innanzitutto la mia più sincera gratitudine alla Professoressa Candida Billie Mantica e al Professor Marco Cosci per la disponibilità e la pazienza con cui mi hanno assistito nella stesura di questa tesi.

Un ringraziamento speciale va ai miei genitori, Franco e Dolores, che con il loro amore e sostegno costante mi hanno trasmesso la forza di perseguire i miei obiettivi senza lasciarmi scoraggiare dalle difficoltà. Il loro esempio di dedizione e determinazione mi ha insegnato che, con impegno e rispetto dei propri tempi, è possibile affrontare e superare ogni ostacolo.

Sono grata anche a mio fratello Alessio e ai miei parenti che, nonostante la distanza, non mi hanno mai fatto mancare il loro affetto e sostegno durante il mio percorso universitario. Infine, desidero ringraziare i miei amici e colleghi universitari, che hanno reso questi anni a Cremona indimenticabili. I ricordi che abbiamo costruito insieme rimarranno sempre nel mio cuore.

Bibliografia

AGAMENNONE MAURIZIO, PALMA DANIELE, SARNO GIULIA, (a cura di), *Sound of the Pandemic. Accounts, Experiences, Perspectives in Times of COVID-19*, Focal Press, London, 2022.

AUSLANDER PHILIP, *Liveness. Performance in a mediatized Culture*, Routledge, London and New York, 1999, pp. 60-61.

BARNES JENNIFER, *Television Opera*, The Boydell Press, Woodbridge, 2003, p. 98.

BASEVI ABRAMO, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze, 1859, p. 232.

BUDDEN JULIAN, *Le opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*, vol. 2, ed. italiana, coordinamento di Gianfranco Vinay, EDT, Torino, 1986, p. 146, 153-154, 164-167, 171-172, 174-175, 177, 183-184, 188.

BUDDEN JULIAN, *Puccini*, Carocci editore, 2005, pp. 152-153, 156, 174.

CANONICI AURELIO, TEODONIO MARCELLO, *Uno alla volta per carità. Il barbiere di Siviglia: analisi storico-letteraria e musicale*, Castelveccchi, Roma, 2016, pp. 7, 20, 78-80, 87, 94.

CARROZZO MARIO, *Il duetto Violetta-Germont dall'atto II della Traviata*, «Musica Domani», n. 142, marzo 2007, pp. 22-23.

CHEGAI ANDREA, *Rossini*, Il Saggiatore, Milano, 2022, pp. 26-28, 141, 190-191, 196.

CHION MICHEL, *L'audiovisione. Suono e immagini nel cinema*, Lindau, Torino, 1990, pp. 108-109.

CITRON MARCIA J., *Opera on screen*, Yale University Press, New Haven and London, 2000, pp. 83-84.

ID., *When Opera Meets Films*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, p. 97.

ID., *A Night at the Cinema: Zeffirelli's "Otello" and the Genre of Film-Opera*, «The Musical Quarterly», Vol. 78, n. 4, 1994, pp. 700-701.

ID., *Opera-Film as Television*, «Journal of the American Musicological Society», vol. 17, n. 2, estate 2017, p. 475.

CONATI MARCELLO, *Aspetti di melodrammaturgia verdiana. A proposito di una sconosciuta versione del finale del duetto Aida-Amneris*, «Studi verdiani», n. 3, 1985, pp. 51-52.

DAL COROBBO FABIO, *Ouverture d'opera e commento registico: un (in)felice abuso? Appunti in margine a un quesito di Osthoff*, «Venezia Arti», Vol. 26, dicembre 2016, p. 179.

DEL GAUDIO VINCENZO, *Archeologie della presenza: Digital liveness, vanish liveness e la mediatizzazione della presenza*, «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia» n. 3, dicembre 2021, p. 35.

DELLA SETA FABRIZIO, *La traviata di Giuseppe Verdi. Melodramma in tre atti*, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago and London - Milano, p. XLV-XLIX.

ID., *Il tempo della festa. Su due scene della "Traviata" e su altri luoghi verdiani*, «Studi verdiani», n. 2, 1983, pp. 112, 119-123, 134, 137.

ID., *La Traviata: dal dramma alla musica*, contenuto nel libretto di sala della *Traviata* andata in scena nella stagione del 2004 al Teatro La Fenice di Venezia, p. 19.

FACCI SERENA, *«Una canzonetta, così alla buona»*, contenuto nel libretto di sala del *Barbiere di Siviglia* andato in scena nella stagione del 2008 al Teatro La Fenice di Venezia, pp. 23-24.

FUSILLO MASSIMO, GUARRACINO SERENA, *Teatri vuoti, spazi rimossi. La trilogia dei film-opera*, in Mario Martone. *Il cinema e i film*, a cura di Pedro Armocida e Giona A. Nazzaro, Marsilio, Venezia, 2022, pp. 165-167.

GALLARATI PAOLO, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana*, «Il saggiatore musicale», n. 2, 2009, p. 212.

ID., *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, il Saggiatore, Milano, 2016, pp. 429-430, 434, 442, 446-449, 461-463, 465-466, 471, 473, 485, 487-488, 494-497, 502, 506-507, 509-516.

GEMINI LAURA, BRILLI STEFANO, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, FrancoAngeli, Milano, 2023.

GEMINI LAURA, BRILLI STEFANO, GIULIANI FRANCESCA, *Liveness e pandemia. Percorsi di ricerca sulla mediatizzazione del teatro a teatri chiusi*, in *Shockdown. Media, cultura, comunicazione e ricerca nella pandemia*, a cura di G. Boccia Artieri, M. Farci, Meltemi, Milano 2021, pp. 141-160.

GILODI RENZO, *Nouvelle vague. Il cinema, la vita*, Effatà editrice, Torino, 2007, p. 35.

GIRARDI MICHELE, *La bohème: libretto e guida all'opera*, contenuto nel libretto di sala della *Bohème* andata in scena nella stagione del 2011 al Teatro La Fenice di Venezia, p. 87.

ID., *Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research*, in *Musical Cultures of the Twentieth Century*, a cura di Gianmario Borio, Vol. 1, Ashgate, Farnham, 2015, pp. 108-109, 120.

ID., *Giacomo Puccini. Tra fin de siècle e modernità*, Il saggiatore, Milano, 2024, versione eBook formato Kindle, pp. 206, 216, 218-219, 221-222, 225-226, 228, 241.

HEPOKOSKI JAMES A., *Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, del passato' ("La traviata", Act III)*, «Cambridge Opera Journal», vol. 1, n. 3, November, 1989, pp. 262-263, 267.

LAMACCHIA SAVERIO, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del "Barbiere" di Rossini*, EDT, Torino, 2008, pp. 133-134, 138, 186-188, 190-191, 196, 203-205, 209, 213, 215, 221-222, 232, 238-240, 248, 253-255, 259.

MARICA MARCO, *La traviata, libretto e guida dell'opera*, contenuto nel libretto di sala della *Traviata* andata in scena nella stagione del 2004-2005 al Teatro La Fenice di Venezia, pp. 81-82, 91, 101-102, 108, 110.

MARIE MICHEL, *La Nouvelle vague*, Lindau, Torino, 2006.

MARTONE MARIO, *Mario Martone. Chiaroscuri, scritti tra cinema e teatro*, a cura di Ada d'Adamo, Bompiani, Milano, 2004, p. 186.

MILA MASSIMO, *L'arte di Verdi*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1980, pp. 42-43.

PAGANNONE GIORGIO, *Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto*, «Studi verdiani», n. 12, 1997, pp. 50-51, 65.

PERNICE LAURA, *Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», n. 3, gennaio-giugno 2021, pp. 83-86.

ID., *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia. Le operazioni-opere di Mario Martone*, «Arabeschi» n. 19, gennaio-giugno 2022, p. 212, 214, 217.

PIANA STEFANO, *Il barbiere di Siviglia: libretto e guida all'opera*, contenuto nel libretto di sala del *Barbiere di Siviglia* andato in scena nella stagione del 2008 al Teatro La Fenice di Venezia, pp. 56, 70, 74-75, 81-82, 94.

ROSSI MINO, «*Amami, Alfredo*» *Viaggio dentro «La Traviata»*, Tip. Monotipia Cremonese, Cremona, 1996, pp. 47-49.

SALA EMILIO, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino, pp. 56-57, 135-136.

SCIPIONI FABRIZIO, *Dentro la musica. Puccini: La bohème*, Carocci editore, Roma, 2023, pp. 28-35, 43-44, 48, 51, 58, 64, 72-73, 83, 92.

SCOGNAMIGLIO RENATA, *Film operistici. Un profilo analitico*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Guerini Studio, Milano, 2011, pp. 77-78.

SENICI EMANUELE, *Il video d'opera "dal vivo": testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», vol. 6, n. 2, 2009, pp. 273-312.

ID., *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, «Comunicazioni sociali», 1, 2011, pp. 26-27.

ID., *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, «Comunicazioni sociali», 1, 2011, pp. 26-27, 55.

ID., *L'opera alla televisione italiana fin de siècle (1976-2000)*, «Musica Docta», vol. 7 n. 1, 2017, p. 55.

ID., *Filmare l'aria: Franco Enriquez, Francesco Rosi, Peter Sellars*, in *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, a cura di Alessandro Cecchi, NeoClassica, Roma, 2019, p. 199.

SIMIONESCU CRISTINA, *Rosine's areas and recitatives from opera Il Barbiere di Siviglia of Gioacchino Rossini. Musical analysis*, in *Realizarea de sine - adaptare și integrare socială*, ed. 1, Editura Ars Longa, Chișinău, 2019, pp. 153-154, 156-157.

TINAZZI GIORGIO, *François Truffaut, «Belfagor»*, vol. 38, n. 1, gennaio 1983, p. 60.

TITONE ANTONIO, *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il trovatore, La traviata: precedenti storici, fonti letterarie, libretti, edizioni critiche*, L'Epos, Palermo, 2010, pp. 380-386.

VENZI LUCA, *Nouvelle vague. Forme, motivi, questioni*, Fondazione Ente dello Spettacolo, Roma, 2011.

Edizioni critiche

ROSSINI GIOACHINO, *Gioachino Rossini. Il Barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Fondazione Rossini Pesaro-Ricordi, Milano, 2009.

VERDI GIUSEPPE, *La traviata di Giuseppe Verdi. Melodramma in tre atti*, edizione critica a cura di Fabrizio Della Seta, The University of Chicago Press - Ricordi, Chicago and London - Milano, 1996.

Sitografia

Articoli di giornale

SCOTTI PAOLO, *“La traviata” come un set. Martone: “È il teatro che si scioglie in cinema”*. *All’Opera di Roma cinque giorni di lavorazione. Con i personaggi fra platea, palchetti e corridoi*, articolo pubblicato su Il Giornale, 8 aprile 2021.

<https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/traviata-set-martone-teatro-che-si-scioglie-cinema-1937034.html> (06/03/2025)

Un nuovo allestimento de “Il barbiere di Siviglia” apre la stagione 2020/2021 dell’Opera di Roma: dirige Daniele Gatti, alla regia Mario Martone, articolo di OperaClick.

<https://www.operaclick.com/news/un-nuovo-allestimento-de-il-barbiere-di-siviglia-apre-la-stagione-202021-dellopera-di-roma-diri> (18/11/2024)

Biografia: Mario Martone

Museo teatrale alla Scala:

<https://www.connessiallopera.it/editoriali/2022/la-regia-dopera-in-italia-dalla-prosa-alla-lirica-martone-tiezzi-e-muscato/> (21/11/2024)

Giffoni Film Festival

<https://www.giffonifilmfestival.it/news-giffoni/item/10316-mario-martone.html> (21/11/2024)

Piattaforme *streaming*

Intervista di Mario Martone al programma televisivo di Fabio Fazio, *Che tempo che fa*, andato in onda il 3 aprile 2022 sul canale televisivo Rai3 e disponibile sulla piattaforma RaiPlay

<https://www.raiplay.it/video/2022/04/Mario-Martone-regista-de-La-Boheme---Che-Tempo-Che-Fa-03042022--a7027e4a-5e4d-432f-bd8d-35cc4765636c.html>

Il barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini, regia di Mario Martone, Teatro dell’Opera di Roma: <https://www.raiplay.it/programmi/ilbarbieredisivigliaregiadimariomartone>

La traviata di Giuseppe Verdi, regia di Mario Martone, Teatro dell'Opera di Roma
<https://www.raiplay.it/programmi/latraviatateatrodelloperadiroma>

La bohème di Giacomo Puccini, regia di Mario Martone, Teatro dell'Opera di Roma
<https://www.raiplay.it/programmi/labohemedimariomartone>

Voci di Enciclopedia

Art. Cubismo, Enciclopedia Italiana Treccani Online:

<https://www.treccani.it/enciclopedia/cubismo/> (25/05/2025)

LARGE BRIAN, Filming, Grove Music Online,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901619>, citato da MICHELE GIRARDI,
Remediation or Opera on Screen? Some Misunderstandings Regarding Recent Research, in
Musical Cultures of the Twentieth Century, p. 108.

LAZAREVICH GORDANA, “Barbiere di Siviglia, II (i), Grove Music Online, 2002.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009731> (31/07/2025)

MICELI SERGIO, Film operistico, Enciclopedia del Cinema (2004), Enciclopedia Italiana Treccani Online:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/film-operistico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-operistico_(Enciclopedia-del-Cinema)/) (03/03/2025)

ROGER PARKER, Traviata, La (‘The Fallen Woman’), Grove Music Online,

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005794> (04/09/2025)

PIEMONTESE SERGIO, Cinema nel cinema, Enciclopedia del Cinema (2004), Enciclopedia Italiana Treccani Online:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-nel-cinema_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cinema-nel-cinema_(Enciclopedia-del-Cinema)/)

(08/08/2025)

Fonti istituzionali

Camera dei Deputati, Servizio Studi, *Le misure adottate a seguito dell'emergenza Coronavirus (COVID-19) per il settore dei beni, delle attività culturali e dello spettacolo*, XVIII Legislatura, 5 settembre 2022.

https://www.camera.it/temiap/documentazione/temi/pdf/1219334.pdf?_1596636402530

(28/09/2024)