

## Moulin Rouge

Il tema preso in considerazione è un'analisi del film *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann – 2001) dal punto di vista dei generi e proposto come incrocio di vari livelli di lettura:

- come film musical
- come rimediazione del genere dell'opera e nel dettaglio de  
*La traviata* di Verdi  
*La Bohème* di Puccini, nella messinscena dello stesso Baz Luhrmann

Per cominciare, alcune considerazioni sul nostro approccio dal punto di vista dei generi, per chiarire la prospettiva di partenza e gli elementi da cui è nata la mia riflessione.

Abbiamo messo in luce come il genere sia una categoria che nasce all'interno di un contesto commerciale, se non già di massa comunque sicuramente nel momento in cui ci si relaziona con il pubblico. Quello che oggi abbiamo visto essere un veicolo fondamentale per prodotti di largo consumo come negli esempi di film e romanzi, è comunque fin dal principio qualcosa che ha a che fare con la fruizione, con l'esigenza di creare un modello stabile per poter produrre in serie un prodotto e per renderne ripetuta anche la fruizione. Quindi il concetto di genere ha a che fare con il pubblico e con le circostanze produttive.

Un altro aspetto che mi ha colpito e che sicuramente conta nella tendenza a stabilire delle convenzioni è che *“Prevedere e attendere durante il corso dell'opera l'apparire di questi momenti tipici [nota: cioè le scene-tipo e i numeri musicali consueti] doveva costituire una parte importante del coinvolgimento del pubblico che assisteva alla rappresentazione. La sfida per il librettista consisteva poi nel rendere questi momenti imprevedibili, quella del compositore nel diversificare di volta in volta il loro assetto musicale.”*<sup>1</sup>

Il genere serve quindi non solo all'aspetto produttivo e a “vendere il prodotto” ma è anche strumento del piacere di fruizione dell'opera.

Partendo da queste idee e andando a cercare le caratteristiche principali dei due generi in questione, ho cercato di chiedermi quanto *Moulin Rouge* fosse musical e quanto fosse opera (rispetto alle caratteristiche generali dell'opera nel 1800 e rispetto alle trame delle due opere prese in esame). Nell'esposizione, dopo un'introduzione alle due opere a livello generale e più in dettaglio, sono partita da aspetti drammaturgici e narrativi per dedicarmi in seguito agli aspetti musicali nonostante le due cose siano, ovviamente, strettamente collegate e la riflessione sia andata avanti di pari passo su entrambi i fronti.

### Introduzione alle due opere liriche prese in esame

Le due opere cui ci riferiamo sono entrambi melodrammi ottocenteschi.

Pur con le loro differenze, rispetto al panorama di evoluzione dell'opera che abbiamo delineato a lezione, si situano nella ricomposizione avvenuta nel 1800 di elementi che nel secolo precedente erano distinti nettamente nei due generi di opera seria e opera buffa.

Abbiamo visto che nel 1800 a mutare è il contesto sociale e con esso muta di conseguenza anche il genere che ne è il riflesso e contribuisce a mantenere a sua volta un certo modello di società.

Se prima l'opera era il prodotto di una società aristocratica e di una visione del mondo in cui bontà e virtù del sovrano assicuravano l'happy end, nel 1800 il contesto sociale cambia: ci si rivolge ad un mondo borghese, attraversato dalle grandi trasformazioni della seconda rivoluzione industriale.

La stessa teoria dei generi viene messa in discussione. Infatti al Classicismo si contrappone il Romanticismo che, vedendo i generi come gabbie per la libera espressione dello spirito, si propone di superarli e aspira a mescolare elementi di vario tipo in un'opera sola, discorso che verrà portato poi all'estremo da Wagner. In questo scenario abbiamo visto che l'opera seria e l'opera buffa si avvicinano fino a ricomporsi in un unico genere che comprende elementi alti e bassi, come nell'opera agli inizi. Questo riavvicinamento passa per l'aspetto musicale; infatti nell'opera buffa anche l'azione aveva delle strutture musicali forti, a differenza dei semplici recitativi dell'opera seria. Questo cambiamento comincia ad essere assorbito nell'opera seria e durante l'800 le rigide distinzioni in forme chiuse dei pezzi musicali dell'opera cadranno, soprattutto grazie a Verdi, portando a non avere più la distinzione formale tra arie e recitativi. Abbiamo dunque come risultato delle opere che mescolano differenti elementi tra di loro, a volte creando un contrasto, altre volte una fusione perfetta.

### Verdi e *La Traviata*

Alcune caratteristiche dell'opera di Verdi:

- rapporto della musica con il libretto

Verdi porta a compimento una tendenza che si manifesta sempre più nei compositori tra gli anni 1820 e 1840, cioè quella di rendersi sempre più responsabili delle componenti drammatiche dello spettacolo. Lui si occupa dell'opera in maniera globale, collaborando con librettisti che scrivano in funzione della musica e del suo lavoro di compositore. Ciò non significa che l'azione sia soltanto un pretesto per la musica, perché è a partire dall'organizzazione drammatica del libretto che vengono poste le basi per trasmettere un nucleo d'idee forte, non veicolato soltanto dalla musica.

- unità drammatica

Nell'opera di Verdi c'è un'idea di unità drammatica, del fatto cioè che debba esserci un nucleo forte da trasmettere, un'idea d'insieme con cui ogni momento dell'opera debba avere una relazione. L'equivalente di quest'idea nella musica sono i temi cardine, che riassumono i nuclei drammatici dell'opera.

- convenzioni

Il problema di conciliare tempo reale e tempo diegetico è molto dibattuto all'epoca tra romantici e classicisti e si discute sulle unità aristoteliche sia riguardo all'intera opera che alle singole scene. Infatti il codice del melodramma, come si è definito nel 1700, accetta che nelle arie il tempo venga sospeso e si entri nel tempo interiore del personaggio che esprime i suoi sentimenti. Verdi cerca di conciliare questa convenzione con la continuità drammatica, ad esempio rappresentando due piani temporali simultanei. Verdi porterà a compimento questo processo di trasformazione eliminando la netta codificazione formale dei numeri musicali chiusi.

*La Traviata* è un melodramma in 3 atti di Giuseppe Verdi su libretto di F. M. Piave, tratto dal romanzo di A. Dumas figlio, *La dame aux camélias*.

Quest'opera sconvolse le leggi del teatro tradizionale perché è un dramma della borghesia, non eroico né tragico ma legato alla vita quotidiana. La sua audacia sta anche nell'ambientazione moderna, nella scelta di mettere in scena un romanzo tratto da una storia reale e recente.

La figura da cui Dumas trasse il personaggio poi diventato Violetta era infatti una delle prostitute più conosciute all'epoca e fu anche la sua amante.

L'opera, rappresentata per la prima volta nel 1853, non ebbe successo all'inizio mentre trionfò l'anno successivo in una versione che prevedeva alcune modifiche, tra cui l'ambientazione spostata al 1700. Nelle opere di Verdi troviamo una profondità e varietà di personaggi che non era presente nell'opera seria italiana. Spesso si tratta di personaggi divisi tra due estremi, due tensioni contrapposte come

Violetta lo è tra passione e sacrificio, tra un amore sincero e il mondo borghese ipocrita che per le sue convenzioni sociali non accetta la sua relazione con Alfredo.

Il dramma nasce soprattutto dalle opposizioni: dal confronto tra i personaggi e dal conflitto tra l'aspirazione alla felicità individuale e la sua negazione da parte di motivi o strutture superiori all'individuo.

Le vicende vengono raccontate con un punto di vista partecipe ma anche pessimista, visto che non vengono proposte altre soluzioni rispetto alla stoica accettazione dell'infelicità umana e nel caso de *La Traviata* l'unica consolazione è la morte.

Lo stile musicale di Verdi riesce ad essere popolare e usa modelli ritmici presi ad esempio da danze, marce, ecc. In particolare ne *La Traviata* troviamo spesso ritmi di walzer che caratterizzano l'ambiente dell'epoca.

Il coro spesso dialoga con i protagonisti e diventa un vero e proprio personaggio, in particolare incarna la società mondana in cui Violetta vive, ipocrita e menefreghista nei suoi confronti.

Qualcosa di simile a mio parere c'è in *Moulin Rouge* dove tutti quelli che lavorano dentro il locale sono in un certo modo un personaggio corale, anche se dal carattere non unitariamente definito. Infatti possiamo in parte considerarli una specie di "famiglia" per Satine, che si prende cura di lei, in parte degli elementi estranei al sentimento sincero che nasce in lei e che la mettono anche nei guai (il personaggio di Nina, gelosa della primadonna, dice al Duca quello che tutti già sanno, cioè che Satine e Christian sono amanti).

### Puccini e *La Bohème*

Alcune caratteristiche dell'opera di Puccini:

- rapporto della musica con il libretto

Lui lavorò non con poeti famosi, come facevano alcuni musicisti all'epoca, ma con librettisti che sottostavano alle decisioni del compositore.

- ambiente e colore

Lui crea prima un ambiente, per rendere il quale si documenta molto e poi inserisce i personaggi ma dissolvendo i caratteri nel colore ambientale. Quello che più gli interessa è l'aspetto poetico che sta nel soggetto della storia, è da quello che viene ispirata la musica. Non gli interessavano approfondimenti troppo sottili perché la cosa importante era che anche chi non capiva una parola potesse capire i sentimenti trasmessi attraverso la musica; in questo senso la sua è un'opera internazionale. Puccini è stato grandemente amato e criticato. Chi lo ama lo fa perché sente che l'artista è sincero e parla il linguaggio puro dei sentimenti universali, mentre chi lo critica lo fa proprio in virtù di questi sentimenti suscitati genericamente, segno che queste opere rispondono più che altro ad una moda.

- convenzioni

segue la strada aperta da Verdi che per lui è una figura di riferimento, dell'abolizione delle forme musicali chiuse.

*La Bohème* è un'opera in quattro quadri ed è la prima della fase della maturità musicale di Puccini. Il libretto di quest'opera è tratto dal romanzo del 1851 dal titolo *Scenes de la vie de la bohème*, di H. Murger. Nati originariamente come dei racconti, le *Scenes de bohème*, diventarono una pièce in cinque atti dal titolo *La vie de Bohème*, grazie alla collaborazione del drammaturgo Barrière, per poi assumere la forma del romanzo preso come riferimento per il libretto dell'opera. La struttura drammatica configurata nel dramma *La vie de Bohème* segue la falsariga del romanzo *La Dame aux Camélias*, apparso nel 1848 e da cui nacque *La Traviata* di Verdi. Nel passaggio al romanzo molti elementi di riferimento al mondo parigino del tempo andarono persi e del resto non aveva senso per Puccini

mettersi in competizione ricalcando troppo fedelmente l'opera di Verdi. L'opera di Puccini acquista un carattere più simbolico e quindi universale che sarà dai critici criticato e apprezzato allo stesso tempo. Il libretto è firmato da Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, con i quali Puccini strinse una collaborazione che produsse i suoi tre migliori libretti. Il contributo di Giacosa riguardava i versi e la metrica, quello di Illica l'aspetto drammatico e le idee mentre Puccini si occupava in parte di entrambi gli aspetti oltre a quello della musica. Per Puccini, che contemporaneamente alla stesura del libretto scrisse anche la partitura musicale, una certa idea musicale aveva bisogno di una determinata metrica, così in certi casi durante la scrittura de *La Bohème*, scriveva una parte di musica e poi andava dal librettista chiedendogli dei versi che le assomigliassero. Non mancavano i contrasti all'interno di questo gruppo di lavoro, soprattutto proprio perché i versi erano costretti a piegarsi alle esigenze musicali, ma con la mediazione dell'editore Ricordi il gruppo, legato dalla stima reciproca, arrivò a terminare l'opera. De *La Bohème* esiste anche una versione di Ruggiero Leoncavallo, il quale rivendicò la precedenza dell'idea di cui aveva messo a parte Puccini il quale decise a sua volta di realizzare lo stesso soggetto. L'opera nacque dunque in un clima di competizione artistica forte e di corsa per assicurarsi i diritti d'autore dell'opera da adattare. L'opera di Puccini venne rappresentata un mese in anticipo rispetto a quella di Leoncavallo, nell'aprile del 1896 al Teatro Regio di Torino, ottenendo alla prima un successo di pubblico (anche se non di critica) che fece terra bruciata per *La Bohème* di Leoncavallo. Per quanto riguarda l'inquadramento di genere di quest'opera, oltre ad aver detto che si tratta di un melodramma romantico, possiamo inserire la sua caratteristica di commistione di elementi differenti nell'influenza della Scapigliatura. Infatti nel panorama dell'opera italiana del 1800, accanto alle influenze del verismo e dei drammi di Wagner, ci sono alcune opere di fine secolo che traggono i loro soggetti e l'atteggiamento linguistico proprio dalla poetica della Scapigliatura. Questa è una linea letteraria che porta avanti una ricerca linguistica tesa a mescolare vari stili e registri differenti tra di loro; in questo modo l'attenzione si sposta dal contenuto al mezzo stesso, non più inteso come qualcosa di trasparente.

Il capolavoro di questa commistione di registri può essere considerato *La Bohème*.

Qui mancano caratteristiche del verismo musicale come l'ampio uso di musica in scena e anche l'ambiente viene reso con un certo colore locale, ma in modo molto meno accurato e verista di altre opere, per le quali solitamente Puccini si documentava a lungo.

La commistione di registri che focalizza l'attenzione sul mezzo linguistico fa sì che esso sia qualcosa di autonomo, di cui il personaggio è solo una funzione. Dunque non personaggi costruiti a tutto tondo, con una psicologia articolata e sfumata, ma soltanto esempi di tipologie culturali e sociali, senza interiorità. Lo dimostra il modo in cui vengono usati i temi ricorrenti: lo stesso tema viene associato ad un personaggio senza variarlo nonostante si tratti di un momento molto diverso della storia, come se non ci fosse evoluzione psicologica. Non c'è dunque in queste opere il tragico in senso classico, cioè lo scontro di un individuo con un destino superiore che lo sovrasta, ma l'opera ci emoziona comunque, forse anche più. Infatti anche se non c'è lotta, opposizione, c'è l'insensatezza del caso che si abbatte su dei personaggi che sono pedine di un sistema sociale e questo suscita nello spettatore un senso di ribellione morale.<sup>2</sup>

Per quanto riguarda la costruzione musicale de *La Bohème* e i modelli a cui Puccini fa riferimento, credo possa essere utile una lunga citazione:

*Alla fine del XIX secolo in Italia non esistevano più confini rigidi fra commedia, farsa e tragedia, e riusciti esempi di commistione si potevano già ritrovare in alcune opere di Verdi [...]. L'esempio della Traviata, fino a quel momento rimasta un unicum nel melodramma, aveva già fatto capire a Puccini come l'elemento attuale e quotidiano potesse venire stilizzato senza forzature all'interno del codice melodrammatico, ma fu guardando a Falstaff che poté trarre spunti decisivi per realizzare in Bohème la sua poetica visione della realtà [...]. Dall'ultimo capolavoro di Verdi, praticamente costruito su una mobile successione di recitativo e arioso, Puccini ebbe probabilmente la definitiva conferma di quale fosse il modo migliore di evadere dalle costrizioni dell'opera divisa in arie, duetti e concertati rimanendo all'interno della propria tradizione, per creare un organismo unitario e coerente. Nella*

Bohème egli doveva trattare un'azione legata al quotidiano, dove ogni gesto rispecchiasse la vita di tutti i giorni. Al tempo stesso mediante il concatenarsi delle situazioni, doveva conquistare un livello narrativo più alto, comunicando per metafora l'idea di un mondo in cui il tempo fugge, e di cui la giovinezza è protagonista. [...] Se in Manon Lescaut è ancora percepibile la divisione in numeri chiusi, nonostante il coordinamento di intere sezioni della partitura tramite dissimulati espedienti sinfonici, con l'opera successiva Puccini si volge ad uno stile musicale differente, basato su un continuum sonoro modellato sulle specifiche esigenze drammatiche del soggetto. Un dispositivo di cui l'ultimo Verdi aveva disvelato le possibilità.<sup>3</sup>

### Moulin Rouge e il musical

Il musical è un tipo di teatro musicale in cui, al di là delle trasformazioni nel corso del tempo, si sono mantenute alcune convenzioni che, soddisfacendo le attese del pubblico, ne hanno fatto la fortuna. Il musical è un "genere di spettacolo musicale fiorito a Broadway negli anni a cavallo tra 1800 e 1900 come adattamento al gusto e al costume americano dell'operetta europea (francese, inglese, tedesca)"<sup>4</sup> cioè di un tipo di teatro musicale leggero che si sviluppa nell'800 come intrattenimento per gli abitanti delle città in un'epoca di trasformazione e di inurbamento di molta parte della popolazione rurale. Elementi fondamentali del musical, che è un insieme di recitazione, danza e musica, sono le componenti spettacolari costituite da luci, costumi, scenografie e soprattutto le coreografie. Nel musical, a differenza dell'opera, le parole che vengono pronunciate sono più facilmente comprensibili e la narrazione procede grazie ad esse, più che grazie ad una narrazione musicale con un impianto compiuto e unitario. La musica è costituita da dei "numeri", brani e pezzi di bravura di ballerini che si alternano con le parti recitate ma spesso senza un vero discorso musicale organico.

"[...] uno dei meccanismi fondamentali del musical è una regressione [...] in un gioco collettivo cui si è invogliati a partecipare da efficaci mezzi di comunicazione spettacolare: la presenza del coro; una forte, costante pulsazione ritmica, gli hit songs e le riprese tematiche, la parodia musicale. [...] Le riprese corali degli hit e le canzoni in cui il coro si alterna a call and response con un solista creano una forte immedesimazione nel pubblico che è come se partecipasse anch'esso al canto corale [...]"<sup>5</sup>

Quindi potere della musica che coinvolge profondamente lo spettatore, soprattutto attraverso il suo aspetto ritmico e spesso fa venir voglia di muoversi.

Rispetto ad altri film musical (penso ad esempio a *Singing in the rain*) in cui la parte delle coreografie e dei pezzi di musica ballati è molto più importante e viene seguita più da vicino, in certi casi anche senza stacchi di montaggio per non interrompere la performance del ballerino, qui ci sono meno brani ballati e sono inseriti nel film con un largo uso di montaggio.

Dei circa 15 brani principali all'interno del film (non contando le riprese dei temi già presentati) soltanto 6 hanno una coreografia. Alcuni di questi sono numeri musicali anche all'interno della diegesi: i numeri al Moulin Rouge all'inizio del film e lo spettacolo messo in scena alla fine. In questi casi l'aspetto spettacolare dei numeri coreografati viene portato al massimo livello grazie ai costumi, ai colori, ad una profusione di lustrini e costumi scintillanti.

Di questi numeri ballati quello più significativo rispetto alla danza è secondo me *Roxanne* dove la scelta del tango non è casuale. Questo numero di ballo viene scelto per i significati che porta con se, per la capacità di esprimere attraverso la musica e il corpo, sentimenti potenti come la passione e la gelosia, tipici elementi melodrammatici (sia in senso di operistici che nel senso di fortemente sentimentali). Tolta questa parte di numeri ballati, il resto della costruzione musicale, come cercherò di approfondire più oltre (vedi pagina 8), a mio parere si apparenta di più con l'opera.

Un'altra caratteristica del musical è un aspetto di fiabesco e inverosimiglianza; in fondo, si tratta sempre di qualcuno che si mette a cantare e ballare invece di parlare. Si è trascinati, oltre che dal ritmo

della musica e dal suo potere emotivo, anche da questa dimensione sempre un po' più fuori dalla realtà rispetto ad altri testi filmici.

### Caratteristiche su cui riflettere all'incrocio tra genere opera e genere musical

La distinzione netta che c'era nelle prime fasi dell'opera e che poi viene a cadere nell'800, distingue due momenti profondamente codificati: il recitativo, in cui la parola e l'azione passano attraverso la musica in maniera abbastanza naturale e quasi verosimile e l'aria in cui si ricorda in maniera prepotente che gli attori in scena stanno proprio cantando. E, legato a questo punto, un altro che rappresenta una caratteristica centrale del genere opera: il fatto che nel matrimonio tra parole e musica, sia quest'ultima a fare il dramma. Un'idea che rispecchia il passaggio di attribuzione di autorialità dell'opera, dal librettista al compositore, compiuto definitivamente nell'800, per quanto sia stato chiarito che non è possibile ridurre l'opera ad una questione di genere solo musicale.

*"[...] i libretti sono infatti per costituzione testi ridondanti, ammassi di parole e locuzioni stereotipiche necessarie a sostenere materialmente le melodie cantate"*<sup>6</sup>.

In questo caso si nota una differenza con il musical, dove invece i numeri musicali spesso veicolano un testo che si presuppone venga compreso e in cui distinguiamo tra momenti parlati e cantati, comunque comprensibili.

È interessante però seguire quest'idea nel discorso che il libretto d'opera non deve avere tanto un valore poetico in sé quanto dev'essere funzionale all'intonazione musicale e predisposto al dramma in musica<sup>7</sup>, cioè deve fornire delle situazioni adatte. E qui entra un'altra convenzione forte del genere opera che sono le scene-tipo, le situazioni caratteristiche che si trovano più spesso.

*"Sul concetto drammaturgico di situazione si gioca sostanzialmente la natura del melodramma italiano ottocentesco. [...] Sono i momenti - perlopiù stereotipati e comuni a tutto il genere - su cui si punterà l'attenzione del compositore."*<sup>8</sup>

Sull'attesa di questi momenti noti, come abbiamo già visto, riposa parte del piacere del fruitore.

All'interno di questo scenario, la parentela tra *Moulin Rouge* e le due opere in questione è sicuramente a livello di trama. In particolare con *La Traviata*, abbiamo la storia di una cortigiana, una donna che vende il suo amore, malata di tubercolosi, costretta a rinunciare ad un amore sincero e profondo e a ingannare l'amato per proteggerlo. Dopo che lui l'ha ripudiata, la verità verrà alla luce e i due si riconcilieranno poco prima della morte di lei.

Questa parentela possiamo analizzarla sotto la veste di questo genere di situazioni-tipo, delle scene che si ritrovano in generale nell'opera del 1800 e particolarmente nelle due che abbiamo preso in esame.

Alcuni esempi possono essere:

- scena corale in cui al centro dell'attenzione sta la protagonista femminile e si introduce l'interesse per lei di una figura maschile  
*Moulin Rouge*: il numero di Satine all'inizio del film, quando canta *Sparkling Diamonds*  
*La Traviata*: Atto I, Scena 1° e 2°  
*La Bohème*: abbiamo già visto formarsi la coppia che qui si conferma come tale anche davanti agli altri amici, nella scena al Momus
  
- serenata, il protagonista maschile rivela i suoi sentimenti all'amata  
*Moulin Rouge*: la scena di *Your song*.  
*La Traviata*: Atto I, Scena 3°.
  
- amore a prima vista  
Tra i due protagonisti nasce l'amore in una scena che inizia con la ritrosia di lei che viene vinta fino al bacio finale.

*Moulin Rouge*: la scena del duetto di *Elephant Love Medley*.

*La Traviata*: Atto I, Scena 3°.

*La Bohème*: nella soffitta, le mani si sfiorano e dopo essersi descritti l'un l'altro, scocca l'amore

- qualcuno chiede o impone alla protagonista femminile di sacrificare il proprio amore, ingannando l'altro

*Moulin Rouge*: la scena in cui c'è quella che più oltre ho ipotizzato essere la 2° aria di Satine, cioè quando scopre che sta morendo.

*La Traviata*: Atto II, Scena 5°.

- gelosia del protagonista maschile

*Moulin Rouge*: interviene in più momenti ma viene espressa soprattutto durante il brano *El tango de Roxanne* e quando Christian crede che Satine non lo ami più

*La Traviata*: Atto II, Scena 8°

*La Bohème*: si annuncia fin dalla festa al Momus ma più che altro ne sentiremo riferire da Mimì quando parla con Marcello nel III quadro.

- il protagonista maschile ripudia l'amata di fronte a tutti

*Moulin Rouge*: sul palco, mentre è in scena lo spettacolo alla fine del film, Christian getta dei soldi ai piedi di Satine dicendo che ha pagato la sua prostituta.

*La Traviata*: Atto II, Scena 14°

- i due innamorati si riconciliano

*Moulin Rouge*: dal palco, Satine canta la canzone dei due amanti e Christian capisce tutto

*La Traviata*: Atto III, Scena 6°

*La Bohème*: quando Mimì, in fin di vita, torna da Rodolfo.

- morte della protagonista femminile

*Moulin Rouge*: sul palco a sipario chiuso, mentre il pubblico applaude, Satine muore

*La Traviata*: Atto III, Scena Ultima

*La Bohème*: alla fine dell'opera.

A queste scene-tipo corrispondono anche numeri musicali (vedi pag 11) che sono dunque allo stesso modo convenzioni che ritroviamo di volta in volta.

La parentela con *La Bohème* la troviamo soprattutto a livello di ambientazione generale.

Infatti in entrambi i casi la vicenda ha come protagonista un gruppo di artisti bohémien che vive in una soffitta nella Parigi del 1800, il protagonista è uno scrittore squattrinato, la storia si sviluppa sullo sfondo di un locale notturno (Momus), la gelosia interviene a dividere i due amanti che però si riconcilieranno prima della morte di lei, come abbiamo visto già anche ne *La Traviata*.

Altri elementi che aggiungono ulteriori livelli di significato, creando una sorta di sistema nidificato di rimandi e su cui credo si possa riflettere sono:

- il fatto che il film inizi e finisca con un sipario. L'intero film musical è contenuto all'interno di questi due segni: un palco molto grande con una serie di riflettori, un imponente sipario rosso e un direttore d'orchestra che dirige dei musicisti che non vediamo ma immaginiamo essere nascosti alla vista, nella buca sotto il palco.
- il fatto che all'interno del film si parte dal *Moulin Rouge*, un locale nel quale in origine (negli ultimi anni del 1800) si svolgevano danze e spettacoli di cabaret, dal carattere piuttosto

provocante, per passare poi a spettacoli più vicini all'operetta. La trasformazione viene messa in scena nel film dove il locale cerca di trasformarsi in un teatro vero mettendo in scena uno spettacolo cantato e recitato, con coreografie e grande esplosione di scene ed effetti. Uno spettacolo che può farci tornare alla mente il gran-opéra francese (tutto cantato, con grande spettacolarità nella messa in scena e pezzi ballati), ma anche quello che sarà definito come musical.

In particolare l'inserimento di questa ambientazione e il fatto che Satine sia una ballerina (e cantante) al Moulin Rouge funziona come elemento che assicura la verosimiglianza nel momento in cui i protagonisti si mettono a cantare. La giustificazione è piena nei brani musicali giustificati dalla diegesi (i numeri musicali nel locale e alla fine, le prove dello spettacolo, ecc), ma riesce ad estendersi anche alle altre canzoni perché l'aspetto del canto resta comunque nelle caratteristiche dei personaggi. Caratteristica questa, della metateatralità, che abbiamo visto essere usata molto frequentemente per giustificare la danza e il canto di personaggi che altrimenti ci si aspetterebbe di sentir solo parlare.

- le scenografie che, soprattutto negli esterni, nelle scene della città dall'alto ma anche del quartiere dove si trovano sia il Moulin Rouge che la stanzetta di Christian, hanno un carattere esplicito di finzione e rappresentazione. Non tentano di essere ambienti verosimili ma sembrano bozzetti, scene teatrali in cui gli elementi sono definiti sommariamente, creando un "colore" più che uno sfondo verosimile e corretto rispetto alla realtà.

Insomma, come dire un musical (quello che mettono in scena Toulouse e la sua banda di bohémien) dentro un musical (il film musicale *Moulin Rouge*). Ma anche un teatro di varietà che è quello che influenza la nascita del musical, all'interno di un film musicale che però si richiama all'altro grande filone del teatro musicale dell'800 che è l'opera. Opera che con la sua caratteristica distintiva di canto lirico, fa esplicitamente capolino nella luna che canta per due volte, con la voce del tenore Plácido Domingo e in qualche vocalizzo nel brano *The show must go on*.

Come dire che tutte le chiavi di lettura del film, stanno nel film stesso, nel sipario che come una parentesi graffa racchiude il testo filmico e in una romantica luna canterina.

Come dire anche, al termine della visione del film in una sala cinematografica, che in realtà quello a cui abbiamo assistito era uno spettacolo teatrale (che mescolava vari tipi di teatro musicale).

### Costruzione musicale in *Moulin Rouge*

Il musical di solito punta su una "hit song", una canzone con cui viene identificato poi l'intero spettacolo. La costruzione della storia ruota attorno a questa esigenza e si nutre di ripetizioni tematiche che servono proprio a scolpire nella memoria la melodia di questa canzone di punta.

Nella costruzione musicale di *Moulin Rouge*, a mio parere non c'è una "hit song", cioè non c'è una canzone che la maggior parte delle persone associano direttamente al film. Infatti, anche se *Lady Marmalade* è stata commercializzata (attraverso il video musicale) puntando molto sul suo legame con il film, compare in realtà in un breve momento all'inizio della pellicola e non è detto che sia la prima canzone che ci si ricorda pensando al film.

Quello che ho invece notato in *Moulin Rouge* è un uso della musica in termini di tema ricorrente. Ci sono alcuni brani che vengono utilizzati come temi all'interno del film, anche costruendo delle variazioni su di essi e usandone magari solo la melodia in versione strumentale. Questo è già sufficiente a creare un'omogeneità nello sviluppo della storia. In particolare:

- *Nature boy*

Questo tema è legato soprattutto al protagonista maschile della storia. È il brano che ce lo presenta all'inizio del film e, dopo alcune riprese durante la storia, lo ritroviamo anche alla fine del film. È la canzone che ci parla della malinconia del protagonista che guarda la sua vicenda da fuori, quando è già terminata ma porta anche con sé una frase che diventa un po' la chiave

del film, ripresa in vari momenti e usata anche dallo sviluppo drammaturgico nella scena finale, cioè “The greatest thing you’ll ever learn is just to love and being loved in return”.

- *Your song*

Questo è l’altro tema fondamentale del film, usato in moltissimi momenti e rappresenta soprattutto l’amore tra i due protagonisti, per quanto venga accennato anche dal Duca e in questo senso rappresenta il suo aspirare ad un “amore” in questo caso ovviamente non corrisposto né sincero.

- *Come what may*

Questo brano non è soltanto un tema del film ma anche della vicenda narrata perchè è la canzone che gli amanti cantano per dirsi che si ameranno per sempre qualunque cosa accada. In questo senso, c’è una sovrapposizione tra diegesi e film, la canzone è un tema ricorrente con delle variazioni ed ha questa funzione in entrambe le dimensioni.

Il lavoro sulla riconoscibilità e sul tentativo di far rimanere in mente delle melodie viene messo in atto a mio parere secondo un’altra strategia rispetto a quella della “hit song” e cioè, oltre all’uso dei temi, attraverso la citazione.

Infatti una caratteristica della musica di *Moulin Rouge*, che in questo senso si discosta dalla pratica dell’aver un testo di partenza che viene messo in musica, è la commistione di moltissime canzoni di diverso genere, usate intanto per il loro essere melodie conosciute all’orecchio dello spettatore e poi sfruttando le parole originali ai fini della narrazione. Non c’è quindi una costruzione del testo scritto modellata sulla musica come gioco fonetico, filastrocca, rima. Per la maggior parte del film vengono ripresi testi di canzoni che diventano materiali di secondo grado, ovviamente in origine erano stati pensati per essere messi in musica, ma non nel senso proprio del musical:

*“[...] il motore del musical [...] sono i numeri in cui il rapporto fra gioco metrico-fonetico del testo e gioco ritmico-melodico della musica diventa esplosivo, crea un tipo di comunicazione trascinante e coinvolgente.”*<sup>9</sup>

Un esempio che rispecchia questa definizione potrebbe essere *Moses in Singing in the rain*, dove proprio dal gioco di parole nasce un ritmo che si trasferisce poi nella musica e nel ballo.

L’unico esempio che si può avvicinare a quest’idea in *Moulin Rouge* credo sia il brano *Spectacular spectacular* dove si gioca sull’aspetto fonetico delle parole e sulla loro ripetizione, oltre a costruire un minimo numero musicale coreografato anche se con grande intervento di montaggio.

Dunque in *Moulin Rouge* c’è una prevalenza della musica usata come luogo di citazione e continuo rimando ad altri testi musicali sfruttati a mio parere soprattutto per il loro essere motivi già noti all’orecchio della maggior parte degli spettatori.

In questo modo tutto suona familiare e resta impresso più facilmente.

Per quanto riguarda le forme musicali all’interno dell’opera, ho cercato di riflettere sulla caratteristica principale dell’aria che è quella di esprimere i sentimenti profondi di un personaggio, un nucleo emotivo, assolvendo a quello che il vero scopo della musica, come meglio espresso nella citazione seguente:

*“La concezione che sottende il carattere emotivo di ciascun’aria è debitrice dell’estetica barocca degli affetti, dominante nel Seicento e all’inizio del Settecento. Questa teoria ritiene che il fine principale della musica sia quello di suscitare passioni o affetti quali la gioia, la tristezza, la paura, concepiti come stati d’animo distinti e relativamente stabili.”*<sup>10</sup>

Dunque la musica come veicolo e stimolo di emozioni.

Nell’opera del 1800, venuta a cadere la rigida distinzione tra aria e recitativo, a livello formale, anche come distinzione tra momento di sospensione del tempo e azione, resta il concetto di aria nella sostanza. Cioè, anche se questo brano musicale non ha più la stessa struttura ma è venuto ad assomigliare più a “quello che nel teatro parlato è il monologo rapsodicamente articolato”, esso viene comunque percepito come un’aria per la funzione che svolge.

In questo senso la rottura di una convenzione che è quella sancita definitivamente da Verdi, non impedisce che l'obiettivo comunicativo con il pubblico venga centrato comunque, cioè anche cambiando la forma l'espressione del contenuto riesce comunque a passare.

Ragionando su questo, mi è venuto in mente che forse, sia in parte dal punto di vista formale (momento in cui il personaggio canta da solista un brano in cui esprime i suoi sentimenti) che da quello della funzione (pura espressione di un'emozione) potremmo considerare come delle arie anche alcuni brani all'interno di *Moulin Rouge*. Si tratta perlopiù di brevi momenti, ma sono quelli che veramente illuminano il personaggio di Satine, permettendoci di guardare direttamente dentro i sentimenti di una donna che, per definizione, per la maggior parte del tempo deve invece recitare. Ci permettono di seguire il percorso interiore di Satine che parte dal desiderio profondo di una vita diversa, passa per un momento in cui la felicità raggiunta ha aggiunto un valore più prezioso di ogni altro alla sua vita, per poi approdare alla consapevolezza che la morte sta sopraggiungendo e i sogni sono definitivamente spezzati. Nel primo caso si tratta di un brano vero e proprio che viene poi ripreso, in parte nella melodia, ma soprattutto nello svolgimento del testo. In particolare i momenti sono:

- *One day I'll fly away*

Dopo che il duca ha visto una sorta di riassunto dello spettacolo e ha accettato di finanziarlo, Satine è rimasta sola nell'elefante e ripensa al breve momento in cui si è lasciata andare all'idea di innamorarsi. Alcuni versi:

*One day I'll fly away*

*Leave all this to yesterday*

*Why live life from dream to dream?*

*And dread the day when dreaming ends*

- Dopo che Zidler l'ha ammonita di lasciare Christian e andare dal duca, perché ha scoperto la loro relazione, il brevissimo brano ci fa capire quanto profondo sia il sentimento di Satine e quanto per la prima volta la faccia sentire diversa.

*If I should die this very moment I wouldn't fear*

*For I never known completeness like being here wrapped in the warmth of you*

*Loving every breath of you*

*Why live life from dream to dream? And dread the day...*

- *Fool to believe*

Dopo aver scoperto che sta morendo e che per salvare Christian dovrà mentirgli dicendo che non lo ama più, Satine capisce che non c'è più possibilità di sognare nessun futuro migliore.

*I was a fool to believe . . .*

*A fool to believe. . .*

*It all ends today. . .*

*Yes, it all ends today*

*Today's the day when dreaming ends*

Tra l'altro quest'aria, in cui si uniscono due sogni che finiscono (rinuncia all'amore e anche fine della vita) mi è tornata in mente leggendo le parole di una delle arie di Violetta, verso la fine dell'opera, in cui dice (Atto III, Scena 4°)

*Addio, del passato bei sogni ridenti,*

*le rose del volto già son pallenti;[...]*

*Or tutto fini.*

*Le gioie, i dolori tra poco avran fine,*

*la tomba ai mortali di tutto è confine!*

Forse l'equivalente per il protagonista maschile può essere la sua parte cantata in *El tango de Roxanne* in cui, sovrapponendosi al carattere sporco e ruvido della melodia di Roxanne, esprime la sua angoscia e la gelosia che lo divora. Le sue parole sono:

*Why does my heart cry?*

*Feelings I can't fight!*

*You're free to leave me but*

*Just don't deceive me!*

*...And please believe me when I say*

*I love you*

Dunque, tolti i numeri ballati di cui abbiamo trattato nella parte legata al musical, nella struttura soprattutto delle parti cantate la parentela a mio parere è più forte con l'opera.

Infatti le altre canzoni possiamo incasellarle in numeri musicali che ricorrono spesso anche nell'opera perché sono il corrispondente musicale delle situazioni-tipo di cui si è trattato in precedenza. Nel dettaglio possiamo trovare:

- arie
- duetti
- serenata d'amore

In particolare il brano che segna il nascere dell'amore tra i due protagonisti, *Elephant love medley* inizia come una sorta di recitativo, un parlare in musica, per poi diventare canto vero e proprio e diventare anche duetto con le due voci all'unisono. Il brano comincia come un dialogo in cui i due si alternano e Satine risponde con una melodia nella voce che non è ancora canto, prima con battute normali e poi iniziando ad usare parole delle canzoni famose che vengono man mano mescolate. Lo stesso succede verso la fine della canzone, prima che il brano diventi vero e proprio duetto e i due cantino all'unisono.

### Costruzione visiva in Moulin Rouge

Analizzando poi la messa in scena de *La Bohème* realizzata da Lurhmann alla Sidney Opera nel 1990, è possibile notare come ci siano somiglianze nell'impostazione visiva di alcune scene di *Moulin Rouge*. Alcuni esempi sono la scena con i due protagonisti accanto all'enorme insegna della camera in affitto in cui sta il protagonista maschile e l'interno della stessa stanza (una soffitta) in cui vive il gruppo di bohémien.



## Conclusion

*Moulin Rouge* si presenta come un film musical; questa è l'etichetta di genere che viene usata e che è necessario avere, chiara e definita, per un film con una forte dimensione commerciale come questo. Certi aspetti del musical però, come i numeri coreografati e la spettacolarità, vengono inseriti in una struttura nidificata (lo spettacolo dentro lo spettacolo) che permette la giustificazione degli elementi di canto e danza e il tutto viene mescolato con delle logiche (drammaturgiche e musicali) che appartengono più all'altro tipo di teatro musicale del 1800 italiano, cioè l'opera. Entrambi i generi puntano ad una forte partecipazione e coinvolgimento del pubblico attraverso la musica, ma nel musical più sottoforma di ritmo, di qualcosa di fisico che ti mette addosso la voglia di muoverti, nell'opera sottoforma di emozione, qualcosa che tocca delle corde profonde a livello di sentimenti. Da questa operazione viene fuori un risultato che è qualcosa di unico, un prodotto ibrido che proprio della commistione di elementi diversi e della citazione fa il suo punto di forza, soprattutto in termini di riconoscibilità da parte del pubblico. Inoltre, come è emerso dalla discussione in aula in cui ognuno riconosceva elementi differenti, utilizzando la mescolanza di generi e i riferimenti a vari tipi di prodotti culturali si riescono ad abbracciare diversi target e attirare diversi tipi di spettatori.

Lucia Ferroni

## Bibliografia

Claudio Sartori, a cura di  
*Giacomo Puccini*  
Ricordi

*Dizionario della musica e dei musicisti*  
Utet

*Enciclopedia della musica*  
Garzanti

*Enciclopedia della musica*  
Einaudi

Saggi critici dal sito del "Centro studi Giacomo Puccini"  
[www.puccini.it/cataloghi/gplibr.htm](http://www.puccini.it/cataloghi/gplibr.htm)

- <sup>1</sup> Ellen Rosand; *Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento*, Enciclopedia della musica, Einaudi, 2004, p. 411.
- <sup>2</sup> Luca Coppelli; *Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème*, Lucca, 1998.
- <sup>3</sup> Michele Girardi; *La poetica realtà de La Bohème*, in *La Bohème di Puccini*, Parma, Teatro Regio, 2004, pag 13-14-15.
- <sup>4</sup> Dalla voce *Musical* dell'*Enciclopedia della musica*, Garzanti.
- <sup>5</sup> Gianfranco Vinay; *Il musical*, Enciclopedia della musica, Einaudi, 2004, p. 579.
- <sup>6</sup> Marco Beghelli; *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, Enciclopedia della musica, Einaudi, 2004, p. 907.
- <sup>7</sup> ibidem.
- <sup>8</sup> *ivi*, p. 907-908.
- <sup>9</sup> Gianfranco Vinay; *Il musical*, Enciclopedia della musica, Einaudi, 2004, p. 577.
- <sup>10</sup> François De Médicis; *Le convenzioni operistiche nel XVIII secolo e le opere liriche di Mozart*, Enciclopedia della musica, Einaudi, 2004, p. 665.