

# Di scena in scena

a cura di Paolo Braga e Armando Fumagalli



# COMUNICAZIONI SOCIALI

Rivista di media, spettacolo e studi culturali

A CURA DEL DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE E  
DELLO SPETTACOLO E DELL'ALTA SCUOLA IN MEDIA, COMUNICAZIONE  
E SPETTACOLO

pubblicazione quadrimestrale

3

Anno XXXIII Nuova serie

Sezione Cinema

N. 3 Settembre-Dicembre 2011

Comitato Scientifico

PIERMARCO AROLDI, CLAUDIO BERNARDI, CHRISTIAN BIET, GIOVANNI BOCCIA ARTIERI,  
JEROME BOURDON, ANNAMARIA CASCETTA, FRANCESCO CASETTI, FAUSTO COLOMBO,  
JOSÉ ANGEL CORTÉS LAHERA, RUGGERO EUGENI, MARIAGRAZIA FANCHI,  
ARMANDO FUMAGALLI, CHIARA GIACCARDI, ALDO GRASSO, MATTHEW HIBBERD,  
PEPPINO ORTOLEVA, SILVANO PETROSINO, GIORGIO SIMONELLI

Direttore

GIANFRANCO BETTETINI

Redazione

CHIARA GIACCARDI, coordinatore  
CARLA BINO, PAOLO BRAGA, ROBERTA CARPANI, MASSIMO LOCATELLI  
ELENA MOSCONI, MASSIMO SCAGLIONI, BARBARA SCIFO,  
SIMONE TOSONI, MARINA VILLA, NICOLETTA VITTADINI  
LAURA PEJA, segretario

Dall'annata 2009, «Comunicazioni sociali»  
.ha adottato il sistema di *blind peer review*.

© 2011 Vita e Pensiero - Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore

Proprietario: Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori

È vietata la riproduzione degli articoli senza il preventivo consenso dell'Editore

Prezzo del presente fascicolo: per l'Italia € 18,00 - per l'Esterò € 24,00

Abbonamento annuo:

Privati - solo carta: per l'Italia € 46,00 - per l'Esterò € 67,00  
- carta e online: per l'Italia € 51,00 - per l'Esterò € 72,00

Enti - solo carta: per l'Italia € 51,00 - per l'Esterò € 72,00  
- carta e online: contattare via mail l'ufficio commerciale

Redazione e Amministrazione: Lgo Gemelli, 1-20123 Milano (tel. 7234.2368 red.; 7234.2310 amm.)

Direttore responsabile: Gianfranco Bettetini

Registrazione del Tribunale di Milano 30 novembre 1973, n. 446

Copertina: Andrea Musso

Composizione: Gi&Gi, Tregasio di Triuggio (Mi)

Stampa: Litografia Solari, Peschiera Borromeo (Mi)

Finito di stampare nel mese di maggio 2012

Pubblicità inferiore al 45%

## Sommario

### Di scena in scena

a cura di Paolo Braga e Armando Fumagalli

PAOLO BRAGA - ARMANDO FUMAGALLI

Introduzione

p. 247

ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO

Il 'doppio adattamento' di «Amadeus»: dalla storia al teatro  
e dal teatro al cinema

» 251

PAOLO BRAGA

«A Few Good Men»: quando l'adattamento realizza l'originale

» 270

LAURA COTTA RAMOSINO - LUISA COTTA RAMOSINO

Un drammaturgo rilegge un drammaturgo. «Il caso Winslow»  
di David Mamet

» 288

ANNAMARIA ROMANA PERENZIN

«Hamlet» in 3D

» 303

RAFFAELE CHIARULLI

Un'altra giovinezza. L'adattamento di «The Man Who Was  
Peter Pan» nel film «Finding Neverland»

» 319

GIULIA GIBERTONI

«Frost/Nixon»: Davide contro Davide

» 355

Note biografiche

» 373

Indice ragionato 2011

» 376

ALFONSO MÉNDIZ NOGUERO

## IL ‘DOPPIO ADATTAMENTO’ DI «AMADEUS»: DALLA STORIA AL TEATRO E DAL TEATRO AL CINEMA

### 1. INTRODUZIONE: ERRORI E MERITI DELLA CRITICA

Il 2 novembre 1979 andò in scena per la prima volta al National Theatre di Londra il dramma psicologico *Amadeus*, di Peter Shaffer. Nei giorni successivi i critici musicali denunciarono a gran voce: «*Amadeus* non è altro che una gran farsa, un travisamento della vita di Mozart!»<sup>1</sup>. Ciò nonostante, l’opera fu accolta con grande interesse e, contrariamente ai critici musicali, i critici teatrali la esaltarono come un’opera di grande originalità<sup>2</sup>.

Un anno dopo, il 17 dicembre 1980, il dramma fu rappresentato anche a New York, in una versione leggermente modificata<sup>3</sup>. Anche in questa occasione generò critiche radicalmente opposte: i critici musicali lo screditavano, mentre i critici teatrali lo elogivano. Tutto ciò contribuì al successo dell’opera, che negli anni successivi fu tradotta in 22 lingue e fu messa in scena in quasi altrettanti Paesi.

Mentre la polemica proseguiva, il regista ceco Miloš Forman annunciò il suo desiderio di adattare allo schermo il lavoro teatrale. E infatti, nel settembre del 1984 uscì la versione cinematografica di *Amadeus*, che portò la presunta rivalità tra Salieri e Mozart in ogni angolo della Terra. Nonostante l’assenza di attori famosi, ebbe un gran successo di pubblico ed ottenne numerosi premi, tra cui 8 Oscar. La maggior parte del pubblico non era neppure al corrente dell’esistenza del personaggio storico di Salieri, ma dopo aver visto il film, tutti erano convinti che quel compositore italiano avesse tramato per la distruzione del prestigio di Mozart e lo avesse tormentato psicologicamente durante il suo ultimo anno di vita. L’indignazione dei musicologi si fece sentire ancora più forte, con proteste adirate per il danno arrecato all’immagine del compositore<sup>4</sup>. Contemporaneamente sorsero le prime discrepanze tra i critici teatrali che videro nel film un grande tradimento dell’opera originale.

In realtà, sia gli uni che gli altri si sbagliavano. Da una parte, il film rese famoso il lavoro teatrale, che continuò ad essere rappresentato per anni; ed in nessun modo lo tradì: il pubblico sapeva che stava vedendo un’opera diversa, basata sulla stessa storia e

<sup>1</sup> Un’analisi esaustiva delle iniziali critiche negative si può trovare in: R. GELATT, *Peter Shaffer’s Amadeus: A Controversial Hit*, «Saturday Review», November 1980, pp. 11-14.

<sup>2</sup> C.J. GIANAKARIS, *A Playwright Looks at Mozart: Peter Shaffer’s Amadeus*, «Comparative Drama», 15 (1981), 1, pp. 37-53.

<sup>3</sup> Cfr. C.J. GIANAKARIS, *Shaffer’s Revisions in Amadeus*, «Theatre Journal», 35 (1983), 1, pp. 88-101.

<sup>4</sup> Cfr. M. WALSH, *Amadeus, Shamadeus*, «Film Comment», 20 (1984), 5, pp. 51-52.

non si sorprendeva vedendo che la pellicola rappresentava i personaggi in modo diverso: capiva l'esigenza del nuovo mezzo in cui veniva rappresentata<sup>5</sup>.

Dall'altra parte, il film smentì i timori dei musicologi. *Amadeus* creò un'autentica Mozart-manía: si rieditarono le sue opere e i suoi concerti, e i Cd con le sue composizioni si vendettero a caro prezzo nei mesi successivi. Allo stesso tempo, il film regalò grande popolarità a Mozart, che diventò più famoso e venerato di Bach, Liszt o addirittura di Beethoven. Anche Salieri venne recuperato: da quasi completo sconosciuto, passò ad essere importante anche per il pubblico non iniziato, ed alcune delle sue opere furono rappresentate dopo l'uscita del film.

Tutto ciò mette in evidenza alcuni punti essenziali dell'adattamento cinematografico, che possono essere riassunti come segue:

- ogni adattamento è una nuova creazione, perciò nell'opera teatrale di *Amadeus* si ripresero liberamente alcuni passaggi della biografia di Mozart senza con ciò banalizzare la storia della musica. In questo caso si sbagliarono i critici musicali; avevano ragione i critici teatrali;

- ogni adattamento cinematografico di un'opera teatrale deve attenersi alle caratteristiche del nuovo mezzo, perciò il film risultante non può essere giudicato in termini di 'fedeltà' o 'tradimento' all'originale<sup>6</sup>. In questo caso si sbagliarono i critici teatrali; avevano ragione gli spettatori e i giurati che gli aggiudicarono numerosi premi;

- ogni adattamento cinematografico, a prescindere dai cambi introdotti, dà sempre nuova popolarità all'opera adattata: non accorcia la sua vita letteraria, la rende ancora più universale. Se, in più, l'opera originale viene ben rappresentata, diventa un riferimento culturale.

Questo lavoro si propone di analizzare il 'doppio adattamento' di *Amadeus*: dalla biografia al teatro e dal teatro al cinema. In entrambe le trasposizioni le esigenze espressive del mezzo (teatro - cinema) giustificarono dei cambi notevoli nel materiale di partenza per raccontare una storia nuova (cosa che innescò proteste ingiustificate), e nonostante quei timori, entrambe si rivelarono autentiche opere d'arte. Quindi, anche se entrambe le storie partono da fatti concreti (da eventi storici - da un'opera teatrale), riescono a ricreare la storia in modo davvero accattivante e originale.

Nella prima parte dell'articolo studieremo l'adattamento teatrale della biografia di Mozart da parte di Shaffer; l'autore prende dalla vita del compositore elementi dal notevole potenziale drammatico: la misteriosa morte di Mozart e la leggenda dell'avvelenamento, la rivalità Salieri-Mozart e il personaggio di Catarina Cavalieri, l'uomo della maschera e l'incarico del *Requiem*. Analizzeremo anche un interessante precedente teatrale: *Mozart e Salieri* (1830), di Puškin. Nella seconda parte, analizzeremo l'adattamento dell'opera teatrale al cinema, tenendo presente alcuni punti fondamentali<sup>7</sup>: il processo di riscrittura, la riorganizzazione della storia, i cambi nel tono, nei temi e nei personaggi; la nuova focalizzazione narrativa, la struttura drammatica e i dialoghi.

<sup>5</sup> C.J. GIANAKARIS, *Drama into Film: The Shaffer Situation*, «Modern Drama», 28 (1985), 1, pp. 83-98.

<sup>6</sup> Sulle differenze tra teatro e cinema, cfr.: L. SEGER, *The Art of Adaptation*, Henry Holt, New York 1992, pp. 33-46; A. MÉNDIZ, *Diferencias estéticas entre el teatro y el cine. Hacia una teoría de la adaptación dramática*, in F. EGUILUZ ET AL. (ed.), *Transvases culturales: Literatura, Cine y Traducción*, Univ. País Vasco, Vitoria 1994, pp. 331-340.

<sup>7</sup> Per questa seconda parte abbiamo utilizzato come metodo di lavoro quello proposto da A. FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, Il Castoro, Milano 2004, pp. 122-157.

**PARTE I**  
**DALLA BIOGRAFIA AL TEATRO**

**2. PETER SHAFFER PRIMA DI «AMADEUS»**

Prima di scrivere *Amadeus*, Shaffer non era assolutamente un 'outsider' nel mondo della musica. Dopo essersi laureato in Lettere a Cambridge, con saggi in cui rivela una profonda conoscenza della musica classica, lavora nel Dipartimento di Musica sinfonica di Boosey e Hawkes, editori musicali di Londra, e nel 1961 viene messo sotto contratto dalla rivista «*Time & Tide*» come critico musicale<sup>8</sup>.

Questa passione per la musica si riflette anche negli argomenti delle sue opere. Il suo primo lavoro teatrale, *Five Fingers Exercise* (1958), racconta la storia di un giovane professore di pianoforte spinto da un fallimento amoroso a tentare il suicidio. La sua seconda opera, *The Private Ear* (1966), ha come protagonista un giovane sensibile e solitario che condivide con una ragazza il suo amore per la musica. Un giorno interpretano insieme il «Love duet», di *Madame Butterfly*, ma lei lo abbandona e lui rompe il disco dell'opera. In queste storie avvertiamo già alcuni elementi narrativi di *Amadeus*: il tentativo di suicidio, l'attrazione del professore per le sue alunne, il valore simbolico di una determinata opera musicale...

Successivamente la poetica di Shaffer cambia radicalmente. Nel 1969 mette in scena *The Royal Hunt of The Sun*, in cui un anziano Martín Ruiz, aiutante di Pizarro nella conquista del Perù, racconta al pubblico i suoi ricordi d'infanzia. Nel dramma, Martín assiste tormentato al confronto tra un Pizarro vecchio (63 anni) che ha perso la fede, e un giovane Atahualpa (33 anni), re degli Inca, che, anche se prigioniero, è ancora il dio Sole per il suo popolo. Pizarro ha il potere politico, ma non il rispetto degli Inca. Perciò invidia la popolarità, il carisma e la fede di Atahualpa. Il dramma personale di Pizarro occupa gran parte della storia: «Non mi seguirà», dirà a Martín quasi alla fine dell'opera.

Nel 1973 Shaffer mette in scena *Equus*, in cui un maturo psichiatra, Martin Dysart, ricorda davanti al pubblico il suo rapporto con il giovane paziente Alan Strang (17 anni). Alan, scosso da un forte conflitto religioso, giunse a farsi curare da lui dopo aver reso ciechi con una spada sei cavalli e Dysart, che si sentiva attratto da tale crimine, scopre nelle sue parole qualcosa che gli crea dubbi sulla sua vita professionale e personale. Tuttavia, decide di distruggere quella passione creatrice che inizia ad invidiare profondamente.

È evidente che entrambe le opere anticipano dei temi che saranno poi cardine in *Amadeus*: l'invidia del mediocre, l'irrazionalità del genio, il rifiuto di Dio... così come anche alcune situazioni teatrali: la confidenza al pubblico, il conflitto tra un uomo maturo e un giovane, la lotta tra il lavoro meticoloso e la spontaneità del genio.

Come hanno evidenziato i critici, queste due opere e *Amadeus* formano una peculiare trilogia nella produzione drammaturgica di Peter Shaffer: sono state definite 'drammi filosofici'. Lui stesso scrisse un saggio per mettere in evidenza le tematiche-chiave comuni a queste opere<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> La maggior parte dei dati riportati in questo paragrafo sono stati presi da: C.J. GIANAKARIS, *Peter Shaffer*, Macmillan, London 1992.

<sup>9</sup> P. SHAFFER, *An Introduction to Three Plays: The Royal Hunt of the Sun, Equus and Amadeus*, in Id., *Amadeus (with a Personal Essay)*, Longman Group, London 1984, pp. VI-X.

### 3. CONTESTO STORICO: MOZART ALLA CORTE DI VIENNA

Come riconobbe qualche anno più tardi, Shaffer impiegò più di tre anni a leggere e assimilare tutto quello che si era scritto su Mozart<sup>10</sup>. Il suo approccio, quindi, aveva una solida base storica. Ciò nonostante, in più di un'occasione ha precisato di non aver mai preteso di «fare una storia obiettiva su Wolfgang Mozart». «L'*Amadeus* teatrale – ha scritto – non ha mai voluto essere un documentario biografico sul compositore [...] perché ho sempre reclamato l'immensa licenza del narratore di abbellire il suo racconto con elementi fittizi»<sup>11</sup>.

L'opera quindi non può essere giudicata in termini di 'fedeltà storica', anche se tutta la trama si sostiene su un gran lavoro di documentazione. In effetti, quasi tutte le scene di *Amadeus* hanno un riferimento concreto alla vita del compositore. Ma questo riferimento è, non di rado, alterato, perché l'autore utilizza questi passaggi reali per trattare tematiche che gli interessano.

La prima decisione da prendere per Peter Shaffer fu la scelta del contesto storico. Adattare una vita a un'opera drammatica (sia per il cinema che per il teatro) presuppone, necessariamente, scegliere un arco di tempo molto concreto della vita del personaggio.

Nel caso di *Amadeus*, Peter Shaffer scelse di raccontare l'ultimo decennio della vita di Mozart: da quando abbandona l'Arcivescovo di Salisburgo, nel 1781, fino a quando muore, nel 1791. In quel periodo Mozart compone le sue migliori opere, va a vivere nella capitale della musica (Vienna), si sposa con Constanze Weber, raggiunge l'apice del suo talento musicale e muore improvvisamente in strane circostanze. Non sono pochi gli elementi con potenziale drammatico. Inoltre, l'unità di ambientazione – la corte viennese – favorisce una struttura compatta (inizio, mezzo e fine) in cui abbondano intrighi musicali (il conflitto tra compositori italiani e austriaci nell'ambiente dell'Imperatore) così come conflitti personali (situazione economica precaria, difficoltà nella sua carriera artistica ecc.). La scelta del periodo storico, dunque, è felice presupposto per una narrazione efficace.

Date le circostanze, l'opera si sofferma sull'ultimo anno della sua vita. Nel 1791, Mozart sperimentò nuove e forti tensioni che Shaffer sviluppa nella trama dell'opera: il simbolismo occulto de *Il flauto magico*, il rifiuto da parte della massoneria, l'inquietante incarico del *Requiem*, il misterioso uomo della maschera ecc. Inoltre, la limitazione temporale intensifica la tensione drammatica dei conflitti anteriori (con suo padre, con i suoi nemici di corte) e li ristruttura in funzione del *climax*, che non è altro che la morte di Mozart. È interessante osservare come tutti i conflitti si intrecciano con il tema della morte, cosa che ossessionò Mozart nei suoi ultimi mesi di vita.

Nel dramma, soprattutto dall'inizio del secondo atto, Mozart sembra progressivamente abbattuto, malato, afflitto, perseguitato da fantasmi interiori. È, in certo modo, la traslazione di una grande crisi interiore causata dal sentirsi perseguitato dalla morte. Nella biografia di Nissen, realizzata grazie ai ricordi di Constanze (con cui si sposò nel 1809), si può leggere quanto segue: «Un bel giorno d'autunno del 1791, Constanze lo portò in carrozza al Prater per farlo distrarre. Mentre stavano seduti da soli, Mozart iniziò a parlare della morte; disse che stava scrivendo il *Requiem* per sé stesso»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> G. PLUNKA, *Peter Shaffer: Roles, Rites and Rituals in the Theatre*, Fairleigh Dickinson University Press, Toronto 1988, p. 172.

<sup>11</sup> P. SHAFFER, *Postscript: The Play and the Film*, in Id., *Amadeus*, Penguin Books, London 1993, p. 110.

<sup>12</sup> G.N. NISSEN, *Biographie W.A. Mozarts nach Originalbriefen*, 1798; cit. in H.C. ROBBINS LANDON, 1791: *Mozart's Last Year*, Thames and Hudson, London-New York 1988; tr. sp. 1791. *El último año de la vida*

#### 4. LA TRAMA DEL DRAMMA TEATRALE

Vienna, novembre del 1823. Una voce si sparge per la città: Salieri, il vecchio compositore di corte di Giuseppe II, ha confessato di essere l'assassino di Mozart. Due personaggi, i Venticelli, alimentano la diceria. Improvvisamente, una stanza si illumina e un anziano Salieri si rivolge al pubblico che ascolta la sua confessione: il suo orribile piano per farla finita con Wolfgang Mozart. Il motivo: Dio, a cui Salieri aveva offerto una vita casta in cambio di fama e talento, aveva scelto di elargire quei doni non a lui, ma a quella creatura volgare e orgogliosa.

La confessione ci porta indietro nel tempo, nel 1781, quando Mozart va a vivere a Vienna. Salieri, che vuole conoscerlo, assiste a un concerto. Nascosto in una biblioteca, vede che Wolfgang giocherella sul pavimento con la sua fidanzata Constanze. È un essere immaturo e osceno. Però, improvvisamente, Salieri ascolta la musica sublime di quell'individuo, e ne capisce la genialità: in lui risuona la voce di Dio. Salieri si lancia, dunque, in un'attività frenetica per superare il suo rivale, ma ne esce completamente sconfitto. Mozart, infatti, migliora una marcia di benvenuto da lui composta; poi offre alla sua allieva principale, Catarina Cavalieri, il ruolo principale nella sua nuova opera; e in seguito, addirittura, la seduce. Monta per questo l'ostinazione di Salieri, che fa il possibile per rubare allievi a Wolfgang, e manovra nascostamente affinché l'Imperatore tolga al giovane l'incarico di maestro di sua nipote, la principessa Elisabeth.

Ufficialmente, invece, Salieri finge di operare per far cambiare parere all'Imperatore, e lascia che Constanze lo aiuti. Così, ottenute da lei delle partiture di Mozart, è costretto suo malgrado a constatare una volta di più che si tratta dell'opera di un genio. Il che fa aumentare il suo rancore, inducendolo a chiedere a Constanze, in cambio del suo aiuto, favori sessuali. Siccome però si è sposata con Mozart, la donna fugge inorridita. La follia di Salieri giunge allora al suo zenit: in un lungo monologo, il musicista rinnega Dio e giura di vendicarsi di Lui contro la creatura che l'Altissimo gli ha preferito.

Qui inizia il secondo atto, con il ritorno di Constanze, quella stessa notte. La coppia è in difficoltà economiche: hanno bisogno di soldi, per cui la donna ha cambiato idea. Sta dunque cominciando a spogliarsi, quando Salieri la caccia da casa sua, per umiliare ulteriormente lei e Mozart. La persecuzione di Salieri va oltre. Avvertito dai Venticelli che Mozart sta preparando un'opera, *Le nozze di Figaro*, cospira perché l'Imperatore lo arresti, dato che si tratta di un libretto proibito dalla censura. Salieri riesce poi anche a seminare di insidie il lavoro di Mozart ad un'altra opera, *Il flauto magico*: l'italiano convince infatti il genio ad inserirvi rituali massonici. Per questo, la loggia cui Mozart appartiene lo espelle e lo abbandona al suo destino. D'altra parte, Salieri trama sempre nell'ombra, tanto che Mozart lo ritiene il suo migliore amico, il suo difensore alla corte di Giuseppe II.

La morte del padre di Mozart, Leopoldo, offre infine a Salieri l'occasione per il piano più diabolico. Salieri sa infatti che Leopoldo non approvava il matrimonio del figlio, e che il rapporto tra i due non era buono. Sa anche che Mozart sta componendo un'opera su Don Giovanni, e intuisce che Wolfgang ha progettato il ricordo di suo padre nel personaggio del Commendatore, che nell'opera dopo morto torna indossando una maschera per accusare suo figlio della sua vita libertina. Per annichilirlo moralmente, allo stesso modo Salieri va a casa di Mozart indossando una maschera e lo incarica di

*de Mozart*, Siruela, Barcelona 2005, p. 178. Come in questo caso, anche i successivi riferimenti al saggio di Landon, con le relative indicazioni di pagina, saranno alla traduzione spagnola del testo.

comporre un *Requiem*, spingendo Mozart sull'orlo della pazzia: Wolfgang pensa infatti di essere stato avvelenato e crede che il personaggio mascherato sia in realtà la morte, giunta a commissionargli quel *Requiem* per lui stesso.

La situazione precipita quando una notte Salieri rivela a Mozart, con durezza, tutte le sue trame. Mozart ne soffre moltissimo, si commuove, e muore tra le braccia di Constanze, che è appena tornata da Baden.

A questo punto, con un salto al presente, si torna al novembre del 1823. Salieri chiede al pubblico di giudicare la sua vita. Però non attende la risposta. Vinto dalla pazzia, tenta il suicidio, sgozzandosi. Il dramma così si conclude, mentre sullo sfondo si sentono i cittadini viennesi che mormorano e accusano Salieri di aver assassinato Mozart.

### 5. IL ‘CLIMAX’ DRAMMATICO: MORTE O AVVELENAMENTO?

La leggenda della morte di Mozart è, per molte ragioni, il *climax* del lavoro teatrale. C’è una base storica che sostiene questa leggenda, dato che la strana malattia del compositore e la sua morte per mano di qualcuno non hanno trovato ancora una spiegazione né conferme definitive.

All’inizio si pensava che fosse morto a causa di una febbre miliare, secondo quanto determinarono i medici Closset e Sallaba. Successivamente, soprattutto a partire dal lavoro del dottor Carl Bär<sup>13</sup>, si generalizzò l’opinione secondo cui morì di febbre reumatica, caratterizzata da forti dolori alle articolazioni. L’ultima parola sembra sia stata detta dal dottor Peter J. Davies<sup>14</sup>, che pubblicò uno studio dettagliato per dimostrare che Mozart morì di un’infusione streptococcica. È importante precisare che il geniale compositore morì afflitto da forti dolori e avvolto da un alone di mistero, dal quale poi derivarono le posteriori leggende. Tra le tante, quella che sostiene che Mozart fu avvelenato dai suoi nemici.

La diceria si genera parallelamente alla sua morte. La vigilia di Capodanno del 1791, tre settimane dopo il decesso, un giornale di Berlino pubblicò quanto segue: «Mozart è morto. Quando tornò da Praga stava male; si pensava fosse affetto da idropisia, e morì a Vienna. Dato che dopo il decesso il suo corpo si gonfiò, si ritiene addirittura che sia stato avvelenato...»<sup>15</sup>.

In realtà, questa leggenda veniva da tempo prima, essendo già nata nell’immaginazione del compositore. Wolfgang, consapevole della rarità della sua malattia, giunse a credere che i suoi nemici gli avessero avvelenato l’acqua, somministrandogli un veleno ad effetto ritardato. Nelle memorie di Vincent e Mary Novello, che nel 1829 visitarono Constanze Mozart per raccogliere informazioni su suo marito, si legge: «Circa sei settimane prima di morire iniziò ad ossessionarsi, pensava che lo avessero avvelenato. “So che sto per morire”, esclamava; “qualcuno mi ha dato acqua tofana e ha calcolato precisamente il momento della mia morte”»<sup>16</sup>.

Non si sa quando si diffuse la leggenda, ma probabilmente molto presto, attorno al

<sup>13</sup> C. BÄR, *Mozart: Krankheit, Tod, Begräbnis*. Bärenreiter Kassel, Salzburg 1966.

<sup>14</sup> P. DAVIES, *Mozart’s Illnesses and Death - 2. The Last Years and the Fatal Illness*, «The Musical Times», 81 (1984), 1700, pp. 554-561.

<sup>15</sup> *Musikalisches Wochenblatt*, Berlin, informazione datata a Praga il 12 dicembre 1791; cit. in O.E. DEUTSCH (ed.), *Mozart: die Dokumente seines Lebens*, Barenreiter, Kassel 1961, p. 380.

<sup>16</sup> N. MEDICI DI MARIGNANO, *A Mozart Pilgrimage, Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the Year 1829*, London 1955; cit. in ROBBINS LANDON, *1791: Mozart’s Last Year*, p. 178.

1800. Certo è che la voce si propagava in tutta Vienna con forza crescente e la città della musica iniziava ad avvertire un enorme peso sulla coscienza per aver lasciato morire nella miseria il musicista più grande del suo tempo. Col passare degli anni l'ipotesi cade nell'oblio. Tuttavia, vent'anni dopo, un terribile avvenimento rilancerà la leggenda fino ai nostri giorni. Nel novembre del 1823, un compositore di seconda fila, Antonio Salieri, provò a suicidarsi nell'Hospital General di Alservorstadt, a Vienna, mentre gridava ai suoi infermieri di aver avvelenato Mozart. È esattamente questa la scena con cui inizia il film di Miloš Forman.

Secondo alcuni testimoni, Salieri, in stato confusionale, aveva 'confessato' l'omicidio. Quando provò a ritrattare, tutta Vienna già commentava l'accaduto e ci credeva senza ombra di dubbio. Beethoven – allora anziano e convalescente –, discepolo di Salieri, soffrì molto per la notizia. Costretto a letto, seguì gli avvenimenti grazie a ciò che gli raccontavano gli amici che andavano a trovarlo. Nei suoi *Quaderni di conversazione* ci sono vari riferimenti, come questo, del 1824: «Salieri sta di nuovo molto male. È davvero distrutto. Crede di essere il responsabile della morte di Mozart e di averlo avvelenato. Deve essere vero, perché vuole confessarlo...»<sup>17</sup>.

Shaffer, che conosceva tutta la relativa documentazione, decise di utilizzare questa leggenda nel suo dramma. Infatti, l'ultima scena dell'opera, dopo il tentativo di suicidio di Salieri, riporta alcune di queste testimonianze. Prima si sente il mormorare dei cittadini vienesi, nel novembre del 1823, che lo accusano di essere l'assassino di Mozart (II, p. 114)<sup>18</sup>; poi i Venticelli leggono a voce alta un frammento del 1824 dei *Quaderni di conversazione* di Beethoven: «Salieri è sconvolto. Continua ad affermare di essere il responsabile della morte di Mozart» (II, p. 116); infine, leggono anche una notizia del giornale «Allgemeine musikalische Zeitung» del 25 maggio 1825: «Il nostro benemerito Salieri sta per morire. Si dice che durante il delirio ha addirittura accusato sé stesso della prematura morte di Mozart» (*ibidem*).

È evidente che Shaffer voleva mostrare al pubblico il contesto storico della leggenda. Il suo scopo, però, non è raccontare la storia, ma drammatizzarla. La strana morte di Mozart è, sì, il *climax* della storia, ma acquisisce un doppio significato tematico. Da un lato, rende la rivalità tra Mozart e Salieri il motore della trama e lo spunto per plasmare i suoi temi preferiti: mediocrità *versus* genialità, disciplina contro ispirazione, l'uomo rispetto a Dio ecc. Il forte carico di documentazione storica serve solo come base per una reinterpretazione globale della vita di Mozart. Dall'altro, Shaffer reinventa la leggenda dell'avvelenamento dandole qui un senso morale: Salieri non avrebbe inoculato nel corpo di Mozart nessuna sostanza letale, ma introdotto nella sua mente un pensiero ossessivo che l'avrebbe portato alla tomba. In questo modo Shaffer organizzò definitivamente il dramma.

## 6. IL CONFLITTO PRINCIPALE: SALIERI CONTRO MOZART

Oltre alla morte, ciò che drammatizza il lavoro teatrale è la presunta rivalità tra i due musicisti. Antonio Salieri fu, dal 1771, compositore di corte e direttore dell'Orchestra Imperiale. A soli ventiquattro anni occupava uno dei posti più importanti d'Europa in

<sup>17</sup> F. KERST, *Die Erinnerungen an Beethoven*, 2 vol., Leipzig 1913; cit. in ROBBINS LANDON, *1791: Mozart's Last Year*, p. 201.

<sup>18</sup> Mi riferisco all'edizione spagnola: P. SHAFFER, *Amadeus*, Ediciones MK, Madrid 1981, p. 114. In seguito, riporto i passaggi dell'opera indicando tra parentesi l'atto e la pagina di questa edizione.

ambito musicale. In una situazione del genere, non sorprende che nel 1781 soffrisse un'improvvisa e gelosa avversione verso quel giovane geniale appena arrivato a Vienna che iniziava a rubargli l'ammirazione della corte.

Lo confermerebbe anche la corrispondenza tra Wolfgang e suo padre. Nelle loro lettere parlano entrambi di una ‘cricca’ di italiani, capeggiati da Salieri, che facevano il possibile per sabotare le sue opere e ostacolare la sua carriera a Vienna. Anche se i due erano austriaci e solo per questo vedevano gli italiani come nemici musicali, parte di ciò che dicono sembra essere stato vero. In una lettera di dicembre del 1781, Wolfgang si lamenta con Leopoldo del fatto che «l'imperatore ha occhi solo per Salieri<sup>19</sup>. Nello stesso testo accusa l'italiano di essere intervenuto in presenza dell'imperatore affinché non gli assegnasse come alunna la Principessa di Württemberg (scena che appare sia nel dramma che nel film). Nel maggio del 1783, in un'altra lettera a suo padre, Mozart gli parla di un libretto che Da Ponte gli ha promesso: «Chissà se potrà – o vorrà – mantenere la parola! Come Lei ben sa, i signori italiani si mostrano molto gentili con noi, ma se è d'accordo con Salieri, del libretto non vedrò neanche l'ombra»<sup>20</sup>.

Oltretutto, bisogna dire due cose. La prima è che Salieri non fu la ‘mediocrità’ che vediamo nell’opera di Shaffer. Maestro di Beethoven, Schubert e Liszt, godeva allora di una meritata reputazione come compositore, considerando che seppe soddisfare con la sua musica tutti i requisiti che i suoi signori gli chiedevano. Il suo problema fu che Mozart andò molto oltre. Mentre la sua musica fu dimenticata in soli dieci anni, quella di Mozart si tramandò per generazioni senza indebolirsi: anzi, acquistò forza col tempo.

La seconda è che, anche se rivali, Mozart e Salieri riuscirono ad avere una buona relazione; potremmo dire che si apprezzavano reciprocamente. Se gli italiani fossero stati così potenti presso la corte e Salieri così malvagio con lui, né *Il ratto dal serraglio*, né *Le nozze di Figaro*, né *Così fan tutte* sarebbero state rappresentate nelle sale di Vienna. Inoltre Salieri non avrebbe condiviso con Mozart un doppio programma teatrale nel Palazzo di Schönbrunn nel febbraio del 1786, e non avrebbe permesso che nominassero Wolfgang ‘Kammermusicus’, nel dicembre del 1787, e ‘Kapellmeister’, nei suoi ultimi giorni di vita.

## 7. CAVALIERI, TRA SALIERI E MOZART

Nel lavoro teatrale il primo scontro tra i compositori – e la scintilla del conflitto interiore di Salieri – avviene quando questi percepisce che la sua alunna preferita, Catarina Cavalieri, è stata sedotta da Mozart. Secondo il copione, l’italiano la desidera con passione ma rinuncia a lei per voto di castità e, venuto a conoscenza della sua relazione con Mozart, si sente doppiamente umiliato (I, pp. 42-44).

In realtà, tutto ciò è un’alterazione del drammaturgo. Questa soprano, sulla quale non si forniscono dati nel dramma (in cui ha un ruolo senza dialoghi), fu in realtà una delle cantanti più famose della sua epoca. A diciassette anni cantò la sua seconda opera al cospetto dell’Imperatore, che rimase colpito dalla sua voce. Un anno dopo fu ammessa nella compagnia teatrale della corte e da allora ricevette le lezioni e la protezione di Salieri.

Non è per niente certo, tuttavia, che Salieri – già sposato – la desiderasse. Infatti, non la tenne in considerazione per i suoi ruoli più importanti. Invece Mozart scrisse per lei più

<sup>19</sup> J. DINI (ed.), *Cartas de Wolfgang Amadeus Mozart*, Muchnik editores, Barcelona 1986, p. 174.

<sup>20</sup> *Ibi*, pp. 208-209.

musica che per qualsiasi altra soprano. Le diede il ruolo principale ne *Il ratto del serraglio* (proprio come si vede in *Amadeus*) e per lei compose un'aria particolarmente brillante. È pertanto vero il commento di Salieri verso la metà del primo atto: «Per la mia cara alunna Catarina Cavalieri scrisse l'aria più stridula che io abbia mai sentito» (I, p. 43); ma cade in mera speculazione – con un chiaro intento drammatico – quando aggiunge: «ho indovinato immediatamente quello che Mozart aveva chiesto in cambio» (I, p. 43).

Invenzioni a parte, è vero che Mozart portò avanti la sua relazione professionale con la Cavalieri. Per lei scrisse un ruolo importante in *David penitente* e contò su di lei per la prima viennese di *Don Giovanni* e per il gran successo di *Le nozze di Figaro*. A parte questo – che scatenò, logicamente, la gelosia di Salieri – la presunta seduzione da parte di Mozart non viene minimamente documentata; e molto meno che la cantante si trovasse nell'occhio del ciclone tra i due compositori.

L'ultima lettera che conserviamo di Mozart – diretta a sua moglie, incinta e malata, alle terme di Baden – è una chiara prova della buona relazione che mantenevano a quei tempi, del buon rapporto che avevano con la Cavalieri e del loro avvicinamento negli ultimi anni di vita di Mozart. La scrisse il 14 ottobre 1791, un mese e mezzo prima di morire, e le parla del successo de *Il flauto magico*:

*Carissima mogliettina:*

*Ieri, giovedì 13, alle sei sono andato a prendere Salieri e Cavalieri e li ho condotti nel palco [Mozart aveva ceduto loro il suo]. Poi sono andato velocemente a prendere mamma e Carl [suo figlio], che avevo lasciato a casa degli Hofer. Non puoi immaginare quanto siano stati gentili entrambi, quanto sia piaciuta loro non solo la mia musica, ma il libretto e tutto l'insieme. Hanno detto che è un'opera degna di essere rappresentata in occasione delle più solenni festività davanti ai più grandi monarchi, e che certo l'avrebbero rivista altre volte, dato che non avevano mai assistito a uno spettacolo più bello e più gradevole<sup>21</sup>.*

Tuttavia, Shaffer prende ispirazione da questa lettera per dare alla relazione tra i due un senso opposto. Nel suo dramma il passaggio non serve per affermare la riconciliazione dei compositori, ma per drammatizzare ancora di più il conflitto. In *Amadeus*, Mozart comunica all'italiano che sua moglie è andata a Baden per qualche giorno e lo invita a vedere la sua opera. Salieri risponde: «Io non posso sostituire la vostra mogliettina... Ma conosco qualcuno che potrebbe!...». E aggiunge maliziosamente: «Porterò Catarina! Lei vi animerà!» (II, p. 101).

## 8. L'UOMO CON LA MASCHERA

Tra tutti gli episodi biografici utilizzati nella versione teatrale quello che colpisce di più è, senza dubbio, quello dell'uomo mascherato e il misterioso incarico del *Requiem*. La prima versione di questa storia fu resa nota da Friedrich Rochlitz, che la pubblicò con altri aneddoti sul compositore in una rivista a puntate tra ottobre e dicembre del 1798. Il racconto è il seguente:

Un giorno, mentre era seduto in giardino, giunse una carrozza e uno sconosciuto chiese di essere annunciato. Mozart lo accolse. Entrò un uomo di mezza età, serio, imponente, con un'espressione molto solenne, sconosciuto tanto a lui quanto a sua moglie.

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 287.

- *Vengo a visitarla in qualità di messaggero di un signore molto distinto – disse l'uomo.*
- *Chi la manda? – domandò Wolfgang.*
- *Il signore preferisce non rivelare la sua identità.*
- *E che cos'è che desidera?*
- *Una persona molto cara e vicina a questo signore è morta; egli vorrebbe ricordarla nel giorno della sua morte e per questo la prega di comporre un requiem.*
- Mozart fu molto scosso dalla conversazione, dal mistero che avvolgeva tutto l'accaduto e dal tono solenne di quell'uomo<sup>22</sup>.*

Quello strano ospite, che in altre versioni (Niemetschek, 1798; Nissen, 1829) viene descritto mascherato o vestito di nero, causò una profonda impressione nel già indebolito Mozart. Iniziarono i suoi deliri che seguirono il ritmo di quelle strane visite; e Wolfgang iniziò a credere che qualcuno dall'Aldilà andasse a visitarlo per annunciarigli la sua morte. Anche Rochlitz riporta nella sua cronaca: «Aveva idee davvero strane riguardo a quella curiosa apparizione e all'incarico di quello sconosciuto [...]. Alla fine lo confessò: era convinto che stesse componendo quell'opera per il suo proprio funerale»<sup>23</sup>.

Sul senso di questo passaggio si pubblicarono molte elucubrazioni nel XIX secolo e nella prima metà del XX, ma fu nel 1964 che finalmente si svelò il mistero. Il musicologo Otto Erich Deutsch impressionò gli specialisti con un lungo e significativo manoscritto che mise a nudo tutta la verità sull'origine di quest'opera<sup>24</sup>.

Redatto da un segretario privato del conte Franz von Walseg, il manoscritto raccontava i capricci del suo vanitoso signore, che si fingeva compositore e si dilettava a sorprendere familiari e amici con musica che – scritta da altri – faceva passare per sua. Nel febbraio del 1791 sua moglie morì e Walseg, che l'adorava, pensò di celebrare una impressionante messa di requiem a un anno dalla sua scomparsa. Perciò nel luglio del 1791 ordinò a uno dei suoi servitori di dare, discretamente, l'incarico del *Requiem* a Mozart e di andare a visitarlo saltuariamente.

Questo fatto, cambiandone il senso e il protagonista, viene ripreso nel lavoro teatrale per enfatizzare il conflitto drammatico. È proprio Salieri che, nascosto da una maschera, assilla il già alienato Mozart con l'urgente incarico di scrivere il *Requiem*. Così lo rappresenta al pubblico: «Stava scrivendo una messa di Requiem... per sé stesso! [...]. Mi procurai un mantello grigio. Sì. E una maschera grigia. (Si gira: è mascherato) E mi presentai alla demente creatura come il Messaggero di Dio!» (II, p. 105).

## 9. UN PRECEDENTE TEATRALE: «MOZART E SALIERI», DI PUŠKIN

Cosa servì d'ispirazione a Shaffer per scrivere il suo lavoro teatrale? Senza dubbio, come hanno osservato anche numerosi critici, la breve opera di Aleksandr Puškin *Mozart e Salieri* (1830): appena due scene con questi due personaggi. Scritta cinque anni dopo la morte di Salieri, l'opera rappresenta la diffusa diceria dell'avvelenamento di Mozart, ma elabora anche un'azione psicologico-teatrale davvero interessante. Rappresenta un Salieri rosso d'invidia rispetto a un Mozart ingenuo e infantile, quasi ignaro del suo prodigioso talento. Proprio per questo genio Salieri rischia di perdere fama a Vienna e un orgoglio ben articolato in scena lo spinge a commettere il terribile omicidio.

<sup>22</sup> F. ROCHLITZ, *Verbiugte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozart Leben*, «Allgemeine Musikalische Zeitung», 19 dicembre 1798, pp. 149-150.

<sup>23</sup> *Ibi*, p. 151.

<sup>24</sup> DEUTSCH (ed.), *Mozart: die Dokumente seines Lebens*, pp. 101-107.

È qui che appare il contributo di Puškin. Quando Salieri somministra il veleno letale a Mozart, e questi va al pianoforte per interpretare il *Requiem* che sta componendo, Salieri subisce la sua ultima e definitiva sconfitta: terrorizzato, riconosce il tremendo crimine commesso e, allo stesso tempo, la grandezza quasi divina della musica di Mozart.

*MOZART – (Getta il tovagliolo) Non voglio niente più. Ho mangiato benissimo (Si dirige al piano). Ascolta il mio Requiem, Salieri; te lo suono (Si mette a suonare). Ma stai piangendo?*

*SALIERI – Per la prima volta verso lacrime di questo tipo. Sono lacrime di liberazione e di dolore; è come se avessi compiuto un doloroso dovere... Amico Mozart, non pensare alle mie lacrime. Continua a suonare. Affrettati a riempire la mia anima con questi accordi divini<sup>25</sup>.*

Invidia, mediocrità e pentimento si fondono nell'anima di Salieri. Puškin sembra aver anticipato i temi che in futuro Shaffer svilupperà nella sua opera. E anche se qui sono solo accennati, già indicano un orizzonte drammatico promettente. In aggiunta, anche qui ciò che innesca la tragedia – della morte di Mozart e della pazzia di Salieri – è la magnifica e misteriosa musica del *Requiem*; e anche in questa operetta, la scena dell'incarico del *Requiem* è avvolta da uno strano mistero che attanaglia l'anima del compositore nei suoi ultimi istanti di vita:

*SALIERI – Sembra che oggi tu sia triste.*

*MOZART – Te lo confesso: il mio Requiem mi sta uccidendo [...]. Circa tre settimane fa tornai a casa tardi. Mi dissero che qualcuno era venuto a trovarmi [...]. Tre giorni dopo stavo giocando sul pavimento con il piccolo quando mi chiamarono. Uscii e vidi un uomo vestito di nero. Lo sconosciuto mi salutò con gran rispetto e mi commissionò il Requiem, scomparendo all'istante [...]. Da allora, l'immagine del mio ospite in nero non mi lascia in pace, né di giorno né di notte. Come un'ombra, mi segue dappertutto<sup>26</sup>.*

Anni più tardi, il compositore Rimskij-Korsakov mise in musica questa tragedia e la portò in scena con lo stesso titolo: *Mozart e Salieri* (1897).

## PARTE II DAL TEATRO AL CINEMA

### 10. DAL TESTO TEATRALE ALLA SCENEGGIATURA CINEMATOGRAFICA

Nel novembre del 1979, l'agente di Miloš Forman convinse il suo cliente ad andare a teatro con lui. Solo nel taxi gli disse che si trattava della rivalità tra Mozart e Salieri. «Oh, no! Uno spettacolo musicale!», pensò il regista ceco. «E per non saltare dall'auto in corsa, mi preparai al peggio». Giunti a teatro, Forman fu immediatamente catturato dalla forza della rappresentazione. E tra lo stupore del suo agente, quando si chiuse il sipario si precipitò dietro le quinte per trovare l'autore di *Amadeus*. Quello stesso giorno, Forman chiese a Shaffer di riscrivere l'opera per il grande schermo<sup>27</sup>.

Il drammaturgo inglese ricordò mesi più tardi l'incubo che seguì quell'incontro.

<sup>25</sup> A. PUŠKIN, *Mozart y Salieri*, in *Obras escogidas*, Editorial Aguilar, Madrid 1967, pp. 893-894.

<sup>26</sup> *Ibi*, pp. 892-893.

<sup>27</sup> R. SERROW, *Milos Forman, el director de Amadeus*, «Suplemento», 258 (1991), pp. 24-25.

Cercò di resistere per settimane alla pressione del cineasta, soprattutto dopo la delusione dei precedenti adattamenti delle sue opere: *The Royal Hunt of the Sun* ed *Equus*. Alla fine si lasciò convincere e nel febbraio del 1982 intrapresero insieme l'impresa di riscrivere l'opera. Forman lo portò con sé alla sua fattoria nel Connecticut per allontanarlo da qualsiasi distrazione; lavorarono dieci ore al giorno per più di quattro mesi. «Isolati dal resto del mondo, in ciò che chiamavano la loro “stanza della tortura”, affrontarono insieme il blocco dello scrittore, ascoltarono insieme le opere di Mozart e improvvisarono scene dell'opera. Passavano gran parte delle sessioni di lavoro serali discutendo. Discutevano sulle scene e sulle parole, e sull'ordine delle scene e delle parole»<sup>28</sup>.

Shaffer era troppo affezionato alla sua opera – che gli era costata due anni e mezzo di intenso lavoro – e cercava di mettere nella sceneggiatura il più possibile dell'originale. Forman, invece, cercava costantemente di evitare i lunghi monologhi di Salieri. Alla fine vinsero entrambi: nessuna parola fu imposta, perché discussero su ogni parola. Al termine di questo lungo processo, Shaffer riconobbe di aver appreso molto sull'arte dell'adattamento cinematografico e Forman riconobbe, a sua volta, il talento dimostrato dal drammaturgo: «Ha il merito – che poche volte ho visto sugli schermi – di aver dato genialmente alla luce, per due volte, la stessa creatura»<sup>29</sup>.

## 11. RIORGANIZZAZIONE DELLA STORIA

Per adattare il copione di *Amadeus* per il cinema, Shaffer e Forman dovettero riorganizzare tutta la storia dal principio. Il regista ceco aveva le idee molto chiare: «Devi dimenticarti di ciò che funzionava nell'opera teatrale, perché nessun elemento della magia teatrale funziona sul grande schermo. Bisogna prendere la storia di base, i personaggi e lo spirito dell'opera, quindi ricominciare dall'inizio»<sup>30</sup>.

Partendo da questa premessa, l'opera teatrale fu riscritta completamente. Più del 50% delle scene del film sono totalmente nuove o frutto di una notevole trasformazione e il 100% è cambiato in qualche modo. Tutta l'opera ha subito tagli e aggiunte.

Tra gli elementi eliminati, il più evidente è il ricorso ai Venticelli, due personaggi che – come il coro nelle tragedie greche – informano il pubblico e lo stesso Salieri su tutto ciò che la scena non può mostrare. La loro funzione era superflua per il film, oltre che artificiosa: nel cinema la macchina da presa ha la possibilità di mostrare tutta l'azione. Forse l'esempio più evidente è la sequenza teatrale in cui i Venticelli raccontano a Salieri che Mozart si è sposato, cosa che fa molto arrabbiare suo padre. Nel film vediamo Wolfgang e Constanze durante la cerimonia nuziale e subito dopo Leopoldo che legge la lettera di suo figlio e, con un'espressione di dispiacere sul volto, lancia con violenza il foglio nel fuoco (45'-47')<sup>31</sup>. Un efficace sostituto dei Venticelli è il personaggio della servitrice Lorl, che viene pagata da Salieri per spiare la coppia e raccontargli su cosa

<sup>28</sup> M. KAKUTANI, *How Amadeus Was Translated from Play to Film*, «The New York Times», 16 September 1984, sez. 2, pp. 1 e 20.

<sup>29</sup> M. FORMAN, *ibid.* p. 1.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 20. Per uno studio completo sull'adattamento narrativo, M. KUROWSKA (1998), *Peter Shaffer's play 'Amadeus' and its film adaptation by Milos Forman*, <http://www.amadeusmozart.de/Diplomarbeit%20Amadeus.pdf>

<sup>31</sup> D'ora in poi citerò le scene in base al minuto in cui iniziano, nel caso in cui il *final draft* della sceneggiatura presentasse notevoli differenze rispetto alla versione definitiva del film. Indicherò sempre il minutaggio facendo riferimento alla versione ufficiale del film (quella del 1984, che passò nelle sale ed è la più conosciuta): quindi non alla versione del regista, il *director's cut* del 2002.

lavora Mozart. È lei che notifica al pubblico e al compositore italiano (67', 70', 113') l'informazione che a teatro veniva data dai due italiani: la situazione finanziaria di Wolfgang, le opere su cui stava lavorando ecc.

Probabilmente la trama secondaria più importante che si omette nel film è la seduzione di Constanze<sup>32</sup>. Nella versione teatrale, Salieri la seduce per umiliare Mozart, ma quando la ragazza accetta, lui la rifiuta senza pensarci. Nella versione cinematografica la sequenza fu eliminata per vari motivi: il forte conflitto non si addiceva alle conversazioni abbastanza rilassate delle ultime scene, distraeva completamente dal conflitto principale (Salieri-Mozart) e non permetteva che il film venisse considerato 'per ogni tipo di pubblico'.

Un'altra importante trama secondaria eliminata è tutta la parte della loggia massonica, che nella versione teatrale giocava un ruolo importante nel declino di Mozart. All'inizio i fratelli lo accettano nella loggia e lo aiutano economicamente, ma quando si rendono conto che *Il flauto magico* rivela tutti i suoi rituali e simbolismi (fu Salieri che lo indusse a farlo: II, pp. 94-96), lo abbandonano e provocano la sua rovina economica. Anche in questo caso è il desiderio di mettere a fuoco il conflitto tra i due protagonisti ciò che convinse Shaffer e Forman a sopprimere tutta questa linea narrativa.

Ciò nonostante, nuove scene appaiono o cambiano posto nella sceneggiatura definitiva. Nel dramma tutto il lungo monologo conduce ad un drammatico finale: Salieri si taglia il collo (II, p. 115) in un disperato tentativo di porre fine alla sua amarezza. Nel film questa è esattamente la scena di apertura, un improvviso *shock* iniziale per lo spettatore che suscita la sua curiosità di sapere che cosa è successo precedentemente. Subito dopo si susseguono nuove scene che rafforzano visualmente il conflitto di fondo: vediamo come lo portano all'ospedale (cosa che mette in evidenza il trionfo di Mozart nelle sale mentre lui agonizza), la sua reclusione nel manicomio (che proietta l'idea del suo isolamento e della sua pazzia) ecc.

Altre scene si aggiungono alla sceneggiatura per esteriorizzare i pensieri di Salieri: un'allusione alla sua giovinezza si trasforma in una sequenza di *flash-back* che sintetizza la sua infanzia (9'-10'); un riferimento al genio precoce di Mozart lo rappresenta suonando il pianoforte con gli occhi bendati a soli quattro anni (11'). Aggiungono anche materiale nuovo – basato su lettere e documenti biografici – per dare più importanza alla musica: vediamo Wolfgang che dirige un concerto all'aria aperta (72'), che compone un'opera su un tavolo da biliardo (124'), che si diverte in un ballo mascherato (ciò si collega con la figura dell'uomo mascherato). Tutto ciò fa sì che il centro dell'azione si sposti un poco in direzione di Mozart, così da offrire una versione più equilibrata della storia, e così che Mozart venga rappresentato come un personaggio più umano e completo. Mentre nell'opera appariva sempre in antitesi a Salieri e quasi in forma di caricatura, nel film possiede vita propria: con i suoi problemi, la sua genialità, e con carattere; detestabile e affascinante allo stesso tempo.

Infine, il principale apporto del film è costituito dai frammenti delle opere di Mozart, che attribuiscono una nuova dimensione alla storia. Ascoltiamo arie di grande bellezza: *Il ratto del serraglio*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Il flauto magico*. Essendo diretto a un pubblico più ampio, è probabile che il film abbia perso un po' della sua forte densità tematica (i massoni, la protesta contro Dio, l'infedeltà di Constanze), ma ha acquisito in forza spettacolare ed emozionale. Ha aggiunto la musica di Mozart e ci fa scoprire il compositore non solo attraverso il suo carattere, ma anche attraverso

<sup>32</sup> Questa sequenza è invece presente nel *director's cut* del 2002.

le sue stesse opere. Delle 170 scene della sceneggiatura, settanta includono indicazioni musicali molto esplicite: che aria si deve sentire, in che punto dell'azione e con quale funzione narrativa. Tutto un piacere per l'uditore, che ha spinto un critico a definire questo film «una sinfonia visiva»<sup>33</sup>.

## 12. IL TONO, I TEMI, I PERSONAGGI

Con l'adattamento cinematografico dell'opera teatrale non solo cambiano il grado di protagonismo di Salieri (un po' meno evidente, a causa della frequente presenza di Mozart in scena) e l'impressione di realismo dell'opera, ma anche il tono generale della storia. L'opera di Shaffer era considerata un 'dramma psicologico', ma il film – pur senza trascurare la profondità psicologica – accentua il fascino della dimensione narrativa.

Alcuni critici hanno accusato Shaffer di essere 'troppo teatrale'. Le sue opere sembrano essere situate fuori dallo spazio: combinano lunghi monologhi con una sofisticata messinscena. In varie scene di *Amadeus*, l'azione si blocca e Salieri esce dal gruppo degli attori per commentare la trama. Ci sono inoltre cambi di luce, transizioni sorprendenti, giochi di maschere, proiezioni sul fondo, musica. In definitiva, la sua opera produce una «teatralità immaginativa, in cui la metafora e la non-realtà dominano la scena»<sup>34</sup>. Il regista ceco, comunque, vide in questa teatralità «una benedizione». Essendo un'opera così sofisticata – spiegò in seguito – non avrebbero avuto la tentazione di adattare semplicemente il lavoro teatrale allo schermo; erano obbligati a distruggere l'originale e immaginarlo come film<sup>35</sup>.

Questo cambio di tono influenzò profondamente i temi di *Amadeus*. Nel dramma, Shaffer esplorava diversi ambiti di significato religioso. La storia di Salieri contro Mozart poteva essere vista come un riflesso di quella di Caino e Abele<sup>36</sup> (invidia umana per la scelta divina) o come una proiezione di quella di Saul e Davide<sup>37</sup> (uno investito dall'autorità e l'altro ispirato da Dio). Potremmo addirittura vedere nel personaggio di Mozart un'allegoria dello stesso Cristo<sup>38</sup>: la reincarnazione di Dio in un uomo, l'«amato» da Dio (come suggerisce il titolo dell'opera: *Ama-Deus*) che creava musica divina e fu, in cambio, perseguitato dagli uomini.

Nel film, al contrario, tutto questo nucleo tematico passa in secondo piano. In primo piano c'è la storia stessa, con dei personaggi affascinanti, in conflitto, che lottano per un sogno o per ambizione di potere. Quindi, oltre alla dimensione metafisica e quasi cosmologica, ciò che ci attrae e cattura è il racconto in sé; e allo stesso tempo, la ricercatezza estetica della messa in scena: la musica, i preziosi costumi, gli ambienti sontuosi. Di sfondo, altre questioni che ci riguardano più da vicino, che ci coinvolgono nel racconto: l'invidia del mediocre, l'imprevedibilità del genio, la disciplina rispetto al talento, la libertà dell'artista rispetto al potere...

<sup>33</sup> J.M. CAPARRÓS, *Amadeus, una sinfonía visual*, «Nuestro Tiempo», 371 (1985), pp. 56-61.

<sup>34</sup> PLUNKA, *Peter Shaffer: Roles, Rites and Rituals in the Theatre*, p. 14.

<sup>35</sup> KAKUTANI, *How Amadeus Was Translated from Play to Film*, p. 1.

<sup>36</sup> G.A. ROBBINS, *Mozart & Salieri, Cain & Abel. A Cinematic Transformation of Genesis 4*, «The Journal of Religion and Film», 1 (1997), 1, disponibile online all'indirizzo <http://www.unomaha.edu/~wwwurf/robbins.htm>.

<sup>37</sup> N. ASCHKENASY, *The Biblical Intertext in Peter Shaffer's Amadeus (Or, Saul and David in Eighteenth-Century Vienna)*, «Comparative Drama», 44 (2010), 1, pp. 45-62.

<sup>38</sup> M. BIDNEY, *Thinking about God and Mozart: The Salieris of Pushkin and Peter Shaffer*, «Slavic and East European Journal», 30 (1986), 2, pp. 183-195.

Coerentemente con questa logica, anche i personaggi cambiano nell'adattamento cinematografico<sup>39</sup>. Alcuni furono eliminati perché non apportavano niente alla storia: ad esempio, la Baronessa von Waldstädt, che non appariva in scena e la cui unica funzione era rifornire Salieri di dolci e mettere a sua disposizione la biblioteca per i suoi incontri con Mozart. Altri, invece, scomparvero per le esigenze del nuovo discorso: presentando Salieri come celibe, a causa di un patto con Dio, il riferimento a sua moglie, Teresa, non aveva senso.

Più che queste omissioni, nel film conta il nuovo sviluppo dei personaggi. Catarina Cavalieri, che era un personaggio senza voce nell'opera, appare qui in varie e importanti sequenze: la lezione di musica con Salieri, la rappresentazione de *Il ratto del serraglio*, le congratulazioni dell'Imperatore; in queste scene la sua presenza acuisce il conflitto tra i due compositori. Un altro personaggio femminile, Constanze, che nell'opera teatrale era quasi una bambina capricciosa, è ora una donna attiva, che sprona costantemente suo marito a guadagnare di più con le sue opere e incita la sua carriera professionale. Anche la stridula suocera di Mozart compare in vari momenti – mentre nel testo teatrale non si menziona, e la sua voce acuta e sgradevole serve d'ispirazione per la famosa aria «La regina della notte» ne *Il flauto magico*. Infine, anche l'Arcivescovo di Salisburgo si aggiunge al copione per – sono parole dello stesso Shaffer – «mostrare la relazione pungente tra il giovane e geniale artista e il suo altezzoso patrono».

Inoltre, la principale aggiunta è quella del personaggio di Leopoldo, il padre di Mozart, che è spesso menzionato nella versione teatrale pur senza apparire sulla scena. Il suo incontro con l'Arcivescovo rafforza la tematica della sottomissione dell'artista in quei tempi; la sua visita a Mozart e Constanze a Vienna permette di sviluppare il tema della relazione di amore-odio con suo figlio e il permanente conflitto con la donna. La sua comparsa alla festa con una maschera nera (la stessa che utilizzerà Salieri) avrà poi un valore drammatico aggiunto: quando Wolfgang viene a sapere che suo padre è morto, lo spettatore avverte più chiaramente il suo senso di colpa, il significato biografico impresso nella sua opera *Don Giovanni* e il forte *shock* che subisce quando riceve l'incarico del *Requiem*.

### 13. FOCALIZZAZIONE NARRATIVA E STRUTTURA DELLA SCENEGGIATURA

Oltre alle modifiche drammaturgiche e narrative che abbiamo esposto, il film opera un cambiamento anche rispetto al punto di vista del racconto. Un cambiamento dovuto all'impossibilità di istituire quella relazione diretta tra personaggio e pubblico che rappresenta una soluzione tipicamente teatrale<sup>40</sup>.

Tanto nell'originale teatrale quanto nel film, gli episodi del passato si mescolano con i commenti di Salieri nel presente. Dopo pochi minuti lo spettatore capisce che i fatti sono raccontati solo da un punto di vista e che quella versione della vita di Mozart è sfuggita dall'invidia e dal desiderio di vendetta. L'interpretazione è di parte e lo spettatore lo sa. Tuttavia, nel film la prospettiva cambia significativamente.

Nella rappresentazione teatrale Salieri narra la storia direttamente al pubblico, lo

<sup>39</sup> Sulla relazione tra il tono, i temi e i personaggi della storia, e sull'implicazione di questi elementi nel pubblico, cfr. P. BRAGA, *Dal personaggio allo spettatore. Il coinvolgimento nel cinema e nella serialità televisiva americana*, Franco Angeli, Milano 2003.

<sup>40</sup> Sul punto di vista narrativo nel lavoro di adattamento, cfr. FUMAGALLI, *I vestiti nuovi del narratore. L'adattamento da letteratura a cinema*, pp. 139-141.

rende partecipe del suo fallimento e lo coinvolge in un rapporto di confidenza che implica un giudizio globale sulla sua vita. Nel film, invece, compare un personaggio – il sacerdote dell’ospedale – che ascolta la lunga confessione del compositore italiano. Ciò, da un lato, rende il racconto più coerente e realista: sarebbe poco verosimile se Salieri raccontasse la sua storia guardando direttamente verso la macchina da presa. Dall’altro, però, questa situazione crea una distanza narrativa ed emotiva tra lo spettatore ed i fatti narrati. La presenza del sacerdote – e di conseguenza il fatto di non parlare più rivolgendosi al pubblico – riduce di un poco la corresponsabilità del pubblico nei confronti della vicenda. L’invito ad esprimere un giudizio è un po’ meno forte, e un po’ più forte la predisposizione a contemplare il tutto come meri spettatori. Anche l’ultima scena – la benedizione di Salieri: «Mediocri del mondo, io vi assolvo tutti, io sono il vostro santo patrono» (II, p. 116; nel film: 157') – acquisisce un significato diverso per il pubblico: Salieri non si rivolge più direttamente agli spettatori, ma ai malati del manicomio; e questo attenua il tono dell’accusa di Salieri nei confronti del pubblico. Questo ha un’importante conseguenza sulla struttura del racconto. Il punto decisivo della storia è, in entrambe le rappresentazioni, il momento in cui Salieri protesta contro Dio per aver dato ad un’altra creatura il dono della musica. Questa scena enfatizza il conflitto, lo spinge in una direzione più intensa e dinamica. Nell’opera teatrale, però, il momento funge da scena di passaggio: la transizione dal primo al secondo atto, più o meno a metà della storia. Nel film, invece, la scena si svolge nel primo terzo della trama: al minuto 55', su una durata totale di 161'. Il secondo atto – gli intrighi di Salieri e il confronto con Mozart – acquisisce più centralità nel film, più enfasi e più conflitto. Infine, l’apparizione dell’uomo mascherato verso la fine del secondo terzo (minuto 110') conferisce al film una struttura più classica e più vicina allo schema in tre atti, inizio-mezzo-fine, tipico delle sceneggiature di Hollywood.

Il principale cambio nella struttura ha a che fare con il suo elemento più drammatico: il *climax* della storia. In entrambe le rappresentazioni la scena culmine è la morte di Mozart, il tragico finale a cui tutto conduce. Nel testo teatrale Salieri visita un Mozart molto peggiorato e gli fa la drammatica rivelazione: l’uomo mascherato era lui. Wolfgang è fortemente commosso per aver capito che l’uomo che considerava il suo migliore amico è stato in realtà il suo più feroce persecutore. La confessione lo ferisce profondamente e cade tra le braccia di sua moglie Constanze (II, pp. 105-111). Nel film il *climax* è invece la composizione del *Requiem* sul letto di morte da parte di Mozart<sup>41</sup>. Questa scena, senza dubbio la più riuscita del film, sposta l’attenzione dello spettatore dal confronto personale alla loro unione nella musica: un tentativo ardito (9 lunghi minuti) ma riuscito, che punta a rappresentare il fenomeno della creazione nel suo momento magico, in quella ispirazione divina che Mozart possedeva in sommo grado.

#### 14. DIALOGHI E LINGUAGGIO DEL FILM

Il teatro è un mezzo essenzialmente verbale: l’azione drammatica avanza e si sviluppa per mezzo dei dialoghi. Invece, il cinema è un mezzo essenzialmente visivo, dato che la macchina da presa può mostrare tante cose senza il bisogno di esprimerle a parole.

<sup>41</sup> In realtà, fu Franz Süssmayr, il suo alumno prediletto, a copiare sotto dettato le scale e le note del *Confutatis e del Voca me* nei giorni precedenti alla morte di Mozart. Fu lui che si sentì sopraffatto e incapace di seguire la prolifica immaginazione creatrice del moribondo.

Questa grande verità sull'adattamento di opere teatrali ha portato Shaffer a dire che «il cinema è un mezzo orribile per i drammaturghi che vi lavorano»<sup>42</sup>, dato che tutti gli adattamenti si realizzano tagliando discorsi che spesso hanno richiesto giorni interi di lavoro e sofferenza.

In *Amadeus* questa ricerca di sintesi verbale si apprezza in tutta l'opera e in tutto il lavoro di adattamento. Strutturata come una grande confessione al pubblico, la versione teatrale tesse lunghi discorsi su Dio, Mozart, l'ispirazione, la musica, la creazione, il destino. Sono monologhi brillanti, di grande forza espressiva, ma assolutamente inappropriati per il cinema, dove sarebbero risultati pretenziosi e artificiali. Al loro posto, Forman e Shaffer svilupparono azioni, sguardi, gesti, cambi di scena e movimenti di macchina – insomma, tutte le risorse del linguaggio cinematografico – per sostituire quei conflitti verbali con conflitti visivi. Cercarono, in conclusione, ‘equivalenti visivi’ che condensassero quei discorsi di brillante profondità metafisica.

Forse il caso più esemplare è la protesta di Salieri contro Dio, alla fine del primo atto, dopo la lettura degli spartiti di Mozart. Nella rappresentazione teatrale (II, pp. 62-65) questa scena si concretizza in un lungo monologo in cui Salieri maledice Dio e rinnega la fedeltà che gli aveva giurato. Nel film (55'), invece, si deduce da un breve dialogo con il sacerdote – che risulta più dinamico sia per le parole sia per il montaggio – e, soprattutto, da un'immagine molto forte: Salieri prende il crocifisso della sua stanza e lo getta nel fuoco del camino.

Altri dialoghi furono ridotti in modo più mirato. Ad esempio, l'influenza di Salieri sull'imperatore affinché non scelga Mozart come maestro di sua nipote Elisabeth viene rappresentata nell'opera teatrale con un dialogo completo (II, p. 69). Nel film, al contrario, troviamo solo la prima parte della conversazione, mentre il resto si deduce dalle espressioni. Salieri è a caccia quando l'imperatore e sua nipote giungono a cavallo. Giuseppe II introduce il tema e l'italiano sorride (pensa per un momento di essere il prescelto). L'imperatore allude a Mozart e il volto di Salieri si contrae. Dopo un significativo scambio di sguardi, dice solo: «Guardi, devo prevenirla contro qualsiasi insinuazione di favoritismo...». Un altro scambio di sguardi, e la scena successiva mostra Mozart furioso perché non gli hanno permesso di dare lezioni alla ragazza. Il ‘favoritismo’ che avrebbe potuto esercitare Salieri è totalmente immaginato dallo spettatore (47').

Oltre alla riduzione dei dialoghi, l'adattamento di *Amadeus* influisce anche sul linguaggio in generale. Da una parte, si riduce la volgarità esuberante di Wolfgang. Il personaggio conserva la sua risatina insopportabile e la sua assoluta mancanza di tatto, ma riduce notevolmente i suoi commenti osceni. Dall'altra, il registro linguistico è ora più realista: l'opera teatrale presentava moltissime parole straniere, forse per rappresentare l'ambiente cosmopolita della corte viennese del XVIII secolo. La presenza di una cricca ostinata di italiani (Bono, Orsini-Rosemberg, Salieri), che dominava allora l'ambiente musicale, si riflette nelle frequenti espressioni italiane, soprattutto di Salieri. Nella scena dell'affronto a Dio descritta anteriormente, il musicista grida infuriato: «Grazie Signore! Grazie e grazie ancora! Dio ingiusto!» e altre espressioni simili (II, pp. 62-65). Allo stesso modo, Mozart si esprime in tedesco, in francese o in latino, in base al suo interlocutore. Vienna era, a quei tempi, una specie di ‘Babele polifonica’. Questo linguaggio multiculturale, che si adattava bene al teatro, sarebbe risultato artificioso sullo schermo. Pertanto il lavoro di adattamento portò necessariamente con sé un notevole calo nel-

<sup>42</sup> P. SHAFFER, *Postscript: The Play and the Film*, in Id., *Amadeus*, p. 108.

la ricercatezza della pièce: riduzione di parole straniere, linguaggio più quotidiano ed espressivo, interventi più brevi dei personaggi.

Questa riduzione, motivata dalle esigenze del mezzo cinematografico, è ciò che più dispiace ai drammaturghi. Shaffer, riferendosi implicitamente al suo lavoro per *Amadeus*, scrisse che le sceneggiature americane «sono scritte in *screenspeak*, una specie di esperanto cinematografico comprensibile tanto a Bogotá come a Bulawayo»<sup>43</sup>.

## 15. CONCLUSIONE

Nelle pagine precedenti ho cercato di dimostrare che in *Amadeus* c'è un 'doppio adattamento narrativo': dalla biografia al teatro e dal teatro al cinema; e che, in entrambi i casi, questo adattamento è condizionato dalle potenzialità del mezzo. Nei cambi realizzati sul materiale di partenza, a origine e sostegno delle decisioni creative, possiamo apprezzare i requisiti propri della tragedia e del cinema, oltre al talento e all'immaginazione dell'autore.

Perciò, il testo teatrale prende in considerazione solo alcuni aspetti biografici: quelli scelti in funzione del conflitto (Salieri *versus* Mozart); essi inoltre vengono rivisti per potenziare la tensione drammatica. Più che la biografia del compositore, Shaffer sviluppa i suoi temi preferiti: l'uomo rispetto a Dio, il mediocre rispetto al genio, il potere distruttivo dell'invidia, l'incoerenza dei grandi artisti.

D'altra parte, l'adattamento cinematografico – realizzato dallo stesso Shaffer, con l'aiuto di Miloš Forman – obbedisce alle caratteristiche di un mezzo essenzialmente vivido. I pensieri di Salieri si esteriorizzano in immagini, e questo comporta un cambio nel punto di vista: al centro del film non c'è più solo Salieri, ma anche Mozart, che appare più umano e complesso. Cambia quindi anche il tono della storia: il 'dramma psicologico' diventa una storia affascinante e, di conseguenza, cambiano anche i personaggi. Scompaiono i più teatrali o superflui (i Venticelli, la moglie di Salieri) e si potenziano quelli che apportano interesse alla storia: Constanze, Cavalieri, Leopoldo. Inoltre, anche i dialoghi si modificano: sono ora più brevi e incisivi, sostituiti in gran parte dalle immagini. In generale, si abbassa il tono sofisticato e scompaiono formule straniere eccessivamente 'barocche'. I lunghi monologhi vengono sostituiti da un'immagine, come quella protesta di Salieri contro Dio, riassunta nel gesto di bruciare il crocifisso. Tutto questo dimostra che, oltre al talento, il mezzo impone le sue premesse espressive.

Possiamo affermare, quindi, che si sbagliarono gli esperti musicali quando denigravano l'opera teatrale così come i critici teatrali quando giudicavano male il film. Non è la stretta fedeltà all'originale ciò che bisogna valutare in un adattamento, ma la capacità di creare qualcosa di nuovo, sapendo utilizzare le risorse espressive di ogni arte narrativa.

<sup>43</sup> *Ibi*, p. 108.

## RIASSUNTO

L'articolo è dedicato ad *Amadeus* (Miloš Forman, Usa, 1984): adattamento cinematografico scritto da Peter Shaffer a partire da una sua omonima pièce. La prima parte dell'articolo si concentra sul lavoro di adattamento fatto da Shaffer sulla biografia di Mozart per arrivare, selezionando gli elementi dotati di maggiore potenzialità drammatica, al copione teatrale da cui il film di Forman è tratto. Nella seconda parte, l'articolo analizza il lavoro di adattamento che dall'opera teatrale ha portato alla pellicola: la riorganizzazione della storia, i cambiamenti a livello di tono, di tema e di costruzione dei personaggi, la diversa focalizzazione narrativa e le modifiche nei dialoghi. Attraverso il caso paradigmatico del film di Forman, il contributo si prefigge di mostrare come, tanto nel passaggio da fatti reali ad un testo per il teatro, quanto nel passaggio da un copione teatrale ad una sceneggiatura, adattare consiste in un'opera di rielaborazione che dipende dalla libertà creativa dell'autore, ma, anche e soprattutto, dalle diverse potenzialità espressive del mezzo.

## SUMMARY

The article is dedicated to *Amadeus* (Miloš Forman, Usa, 1984): film adaptation written by Peter Shaffer from his play of the same name. The first part of the article focuses on the work of adaptation made by Shaffer on Mozart's biography, to arrive, selecting the elements having greater dramatic potential, to the theatrical script, from which Forman's film is taken. In the second part, the article explores the work of adaptation which from the play led to the film: the reorganization of history, the changes in tone, theme and construction of characters, the different narrative focus and changes in dialogues. Through the paradigmatic case of Forman's film, the article aims at showing how, both in passing from real facts to a theatrical text, and in switching from a theatrical script to a film script, adapting a screenplay is a reworking that depends on the creative freedom of the author, but, first and foremost, by the various expressive potentialities of the medium.