

# CULTURE TEATRALI

studi, interventi e scritture sullo spettacolo

rivista diretta da Marco De Marinis

19, autunno 2008

## **FRA CINEMA E TEATRO**

a cura di Giacomo Martini

Contributi di

Andrea Adriatico, Giacomo Bonagiuso,  
Roberto Braga, Piero Di Domenico, Michele Canosa,  
Stefano Casi, Franco La Polla, Francesca Luci,  
Jean-Paul Manganaro, Giacomo Manzoli,  
Emanuela Martini, Giacomo Martini, Mario Martone,  
Claudio Meldolesi, Paolo Mereghetti, Elio Palombi,  
Guglielmo Pescatore, Sara Pesce, Francesco Pitassio

INTERVENTI

Silvia Bottioli

I "felici pochi" di Emma Dante

Marta Porzio

Nello stesso palazzo di Eduardo

CT



# **CULTURE TEATRALI**

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO  
19, autunno 2008

**Direzione:** Marco De Marinis

**Redazione:** Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Teorie e Culture della Rappresentazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

**Comitato di redazione:**

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Oswaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (1943-2006) (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Sara Baranzoni, Francesca Bortoletti, Adele Cacciagrano, Monica Cristini, Piersandra Di Matteo, Erica Faccioli, Marco Galignano, Francesca Gasparini, Tihana Maravić, Silvia Mei, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi.

La redazione di questo numero è stata curata da Silvia Mei.

---

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

**Direttore responsabile:** Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta).

Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 27608405, intestato a: I Quaderni del Battello Ebbro - Casella Postale 59 - 40046 Porretta Terme (BO).

Spese di spedizione: Euro 2,00 per ogni numero singolo; Euro 3,00 per i numeri doppi (nn. 2/3, nn. 7/8).

**Per informazioni si può scrivere a: [abbonamento@cultureteatrali.org](mailto:abbonamento@cultureteatrali.org)  
[www.cultureteatrali.org](http://www.cultureteatrali.org)**

Edizioni I Quaderni del Battello Ebbro - Porretta Terme (BO)

*Editing:* (rob.a) grafica - Bologna

Finito di stampare: dicembre 2010

## S O M M A R I O

### FRA CINEMA E TEATRO

a cura di Giacomo Martini

- 7 Giacomo Martini  
*Dal teatro al cinema. Appunti per una riflessione critica, da Luchino Visconti a Pier Paolo Pasolini*
- 14 Claudio Meldolesi  
*Il teatro-cinema degli attori. Alle origini della coniugabilità di queste due arti*
- 22 Guglielmo Pescatore  
*L'avanguardia cinematografica francese e lo spettatore dal vivo*
- 28 Michele Canosa  
*Ombre corte*
- 33 Sara Pesce  
*Il viso di Olivier. Attore e soggettività nel cinema shakespeariano*
- 44 Paolo Mereghetti  
*Affinità elettive: Shakespeare-Welles*
- 48 Emanuela Martini  
*Un Bardo per tutte le stagioni*
- 55 Francesco Pitassio  
*Assenza ingiustificata. Max Neufeld e i telefoni bianchi*
- 68 Elio Palombi  
*Eduardo De Filippo dal cinema al teatro*
- 82 Stefano Casi  
*Teatro e cinema in Pasolini: un'osmosi perfetta*
- 95 Giacomo Manzoli  
*Un palcoscenico ideale per il "Teatro di Parola" pasoliniano: la televisione*
- 101 Jean-Paul Manganaro  
*Homo illudens*
- 114 Mario Martone - Francesca Luci  
*Un viaggiatore tra teatro e cinema*
- 123 Andrea Adriatico - Giacomo Martini  
*Il testo come ponte oltre le parole*
- 128 Giacomo Bonagiuso  
*Cinema e paradosso*
- 139 Roberto Braga  
*Lo spazio dell'immagine. L'esperienza di Studio Azzurro tra cinema, teatro e museologia*
- 147 Piero Di Domenico  
*Il mistero dei Dvd perduti*
- 151 Franco La Polla  
*"Roba da circo": il mito classico e il cinema*

## INTERVENTI

- 159 Silvia Bottioli  
*I "felici pochi" di Emma Dante. La grazia scomoda del teatro*
- 182 Marta Porzio  
*Nello stesso palazzo di Eduardo*

# **FRA CINEMA E TEATRO**

a cura di Giacomo Martini

Per Franco La Polla (1943-2009) e Claudio Meldolesi (1942-2009),  
*in memoriam.*

*Questo volume è stato pubblicato con un contributo dell'Università di Bologna  
e con il contributo della Compagnia Assicuratrice Unipol S.p.a.*

Giacomo Martini

**DAL TEATRO AL CINEMA**  
**Appunti per una riflessione critica,**  
**da Luchino Visconti a Pier Paolo Pasolini**

“Non credo che esistano differenze – tra regia teatrale e regia cinematografica. Le differenze sono materiali, pratiche, di ‘lavorazione’”<sup>1</sup>. Con queste parole Luchino Visconti, regista cinematografico, teatrale e lirico (musicale) risponde ad una precisa domanda sui rapporti tra teatro e cinema in un’intervista del 1957. “Molto spesso – continua Visconti – colui che poi realizzerà il film è anche uno degli autori”<sup>2</sup> e questo certamente lo lega strettamente sia dal punto di vista testuale che della messa in scena al soggetto in questione. Anche se proprio nel processo artistico che va dal testo alla sua piena realizzazione sta la differenza fondamentale tra regia cinematografica e teatrale. Il soggetto cinematografico spesso nel corso delle riprese si va modificando anche profondamente proprio nella sua struttura narrativa e semantica. Spesso il regista si sostituisce allo sceneggiatore per evidenti ragioni di “lavorazione” e soprattutto perché l’obbiettivo cinematografico impone ritmi, risultati e significati diversi. Nel teatro invece un testo di un grande autore, ma non solo, si presenta come un testo compiuto, in una forma omogenea e fortemente strutturata, quasi “intoccabile”. Anche se questa concezione registica spesso e volentieri, è stata messa in discussione, ma non tanto nei suoi significati più ‘interni’, quanto nei suoi aspetti formali, estetici e registici strettamente connessi alla messa in scena (diversa dalla ripresa cinematografica); un esempio tra tutti il problema dell’ambientazione storica e sociale (naturalismo e/o realismo).

Visconti parla di processo artistico, ma che cosa significa? Tutte quelle operazioni tecniche, letterarie, interpretative, di ripresa, sceniche, scenografiche che determinano in una organicità strutturata/destrutturata e articolata/disarticolata il prodotto culturale finito, la ‘mercé’ spettacolo. Nel teatro, sottolinea Visconti, bisogna avere il “massimo rispetto” del testo e dei suoi contenuti, anche se possiamo travisarlo nel suo impatto di comunicazione con il pubblico per renderlo maggiormente fruibile e comprensibile dal pubblico stesso.

Un testo cinematografico, prima della sua definitiva realizzazione sulla pellicola, non ha mai riscosso (almeno da parte mia) un tale rispetto per cui mi sentissi intimidito. Molte volte una sceneggiatura è stata da me completamente capovolta: capovolta, perché la realtà davanti alla quale mi trovavo girando, era assolutamente diversa da quella precedentemente concepita a tavolino<sup>3</sup>.

Queste parole ancora di Visconti ci aiutano a capire ed a comprendere un fenomeno così radicato nella cultura del nostro paese e soprattutto di un partico-

<sup>1</sup> *Visconti. Il cinema*, catalogo critico della tavola rotonda, rassegna cinematografica e mostra dei costumi a cura di A. Ferrero, Comune di Modena, 1977, p. 50.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

lare periodo di cui anche lo stesso Visconti fu un prodotto seppure “critico”. Mi riferisco ovviamente agli anni Trenta e Quaranta (anche Cinquanta) su cui si fondarono le esperienze successive, nei quali le convergenze tra cinema e teatro furono alla base della stessa nascita dell’industria culturale (e no) cinematografica. E non poteva essere diversamente, visto che il cinema per la sua espansione economica, produttiva, culturale, popolare e nazionale dovrà saccheggiare tutto (o quasi) il patrimonio che il teatro in molti secoli aveva costruito, qualificato, conservato e tramandato. Non possiamo infatti dimenticare come il cinema appena nato, sia un’arte giovane e sperimentale che necessiti di storie, esperienze, professionalità e soprattutto di un suo linguaggio autonomo.

Tra le ragioni più importanti del passaggio al cinema di molti autori, registi e attori teatrali ci fu l’esigenza di un maggiore impatto sociale e culturale con il pubblico con tutte le conseguenze di carattere economico e di notorietà (divismo) che il cinema portava in sé proprio per la sua popolarità, riscontrabile nel grande successo dettato da una forte affluenza di spettatori e per la sua stessa natura di “favola fantascientifica” (fabbrica dei sogni) da una parte e di documento della realtà (indagine e denuncia sociale) dall’altra. Respingiamo quindi quanto da più parti è affermato che il cinema abbia rappresentato una “violenza” al teatro maggiormente nei suoi aspetti strutturali di testo, di dialogo, di racconto. Facciamo l’esempio del dialogo (sceneggiatura), che contiene già in sé tutto ciò che serve per descrivere, raccontare, rappresentare (oggi diciamo spettacolarizzare) un certo stato d’animo, una certa situazione sociale, un determinato fatto storico, i diversi personaggi nei loro aspetti fisici, morali e psicologici, le illusioni singole e/o collettive. Per alcuni registi l’approccio al cinema iniziò proprio dall’esperienza della sceneggiatura, intesa come ‘canovaccio’ su cui costruire il racconto cinematografico. Ma allo stesso tempo in una sceneggiatura cinematografica che proponga un fatto che si deve svolgere in una realtà ben definita, non sempre questa “specificità ambientale” sembra al regista la più rispondente all’immagine proposta dallo sceneggiatore; e questo impone interpretazioni diverse che qualche volta allontanano il regista dallo spirito dell’autore del testo. La parola (in prosa o in poesia) come entità di base del testo, sia esso una sceneggiatura e/o un testo compiuto, offre ampia libertà interpretativa sia per quanto riguarda la messa in scena teatrale che la ripresa cinematografica, con un’aggiunta semantica non trascurabile; e cioè che l’immagine ha una potenza di sintesi e di rappresentazione molto più forte e totalizzante della parola stessa. In essa possono convergere più parole e segni, più significati e simboli anche trascendenti il significato stesso originario, anche senza snaturarlo.

Dal testo teatrale alla sceneggiatura cinematografica le identità-differenze sono intrinseche e obbligate, proprio perché i loro significati mutano a seconda dell’ottica della regia e dei significati che la stessa deve adattare al testo per una sua completa finalizzazione e, diremmo oggi, comunicazione critica e/o no. Si potrebbe parlare in certi casi anche di organizzazione del consenso, soprattutto se poi ci riferiamo a certe esperienze culturali come quella del fascismo nelle sue diverse forme di comunicazione, propaganda e coinvolgimento popolare .

“Non credo che esistano grandi differenze fra la recitazione teatrale e quella cinematografica. Ma è diverso il mezzo e diversa è la distanza dallo spettatore”, spiega

ancora Luchino Visconti nella stessa intervista del 1957. “Evidentemente certi elementi hanno un rilievo o non l’hanno a seconda che siano su un palcoscenico o su uno schermo”<sup>4</sup>. Le differenze quindi tra le due recitazioni stanno soprattutto nel testo, nella materia che si affronta con quegli attori. Ritorna così ancora una volta la centralità del testo e della sua traduzione cinematografica, la sceneggiatura. Ma questa regola non distoglie la questione dal problema che l’attore, qualsiasi sia il mezzo della sua espressione, necessita di professionalità che solo il teatro ha potuto dargli. Non dobbiamo infatti dimenticare che proprio in quegli anni Trenta e Quaranta il cinema non ha nessun retroterra artistico e professionale, non esistono scuole né esperienze tanto sedimentate da rappresentare un patrimonio già consolidato, per cui è costretto ad attingere a piene mani nel mondo del teatro sia per gli autori che per gli attori (ed ad inventarsi la figura del regista con l’aggiunta di altre figure tecniche fondamentali, dall’operatore al fonico, al montatore), con un’aggiunta strutturale (e creativa) che è rappresentata dalla tecnica, che è parte integrante del cinema sia nei suoi aspetti produttivi che linguistici; tecnica che vuole dire macchina da presa, immagini in movimento, primo piano, campo lungo... e spettacolo. Suggestioni visive e soprattutto montaggio logico e analogico che sia.

“Come si arriva ad una regia teatrale?”, si chiede ancora Luchino Visconti,

Vi si arriva attraverso uno studio approfondito del testo, con gli attori naturalmente, ai quali si chiede di spogliarsi completamente della loro individualità, di entrare nel personaggio. Si indirizzano, si guidano, si aiutano, si consigliano e, finché essi non siano perfettamente maturi nei loro personaggi, non si dà inizio alla parte spettacolare, scenica della regia. Molto lentamente la commedia prende forma, prende consistenza. Si pongono quindi problemi di ogni genere che sono simili nel cinema e nel teatro: problemi di luce, problemi tecnici. Questi problemi esistono anche nel teatro e sono problemi molto delicati. Accade di assistere ad uno spettacolo che appare sciatto e ci si domanda il perché. Gli attori sono buoni, i ruoli sono a posto... Ma qualche cosa non va. L’atmosfera, la magia dello spettacolo non si è creata perché alcuni particolari tecnici non sono stati curati abbastanza. È accaduto a tutti, è accaduto a me e accade molto spesso. Lo sforzo più direttamente inteso ad ottenere quella specie di magia è in un certo senso il momento che nel cinema corrisponde al montaggio<sup>5</sup>.

Ma il montaggio non è un’esclusiva totalmente cinematografica.

Anche nel teatro, infatti, si lavorano le scene “staccate” e un bel giorno si decide: “Oggi attacchiamo insieme, vediamo!”. E ci si accorge che è lento, che non c’è ritmo, che non c’è tensione. E allora si “monta” veramente; si taglia, si attacca, si stringe una scena, finché il pezzo teatrale acquista il suo ritmo, così come si fa in moviola.

Anche in questa seconda fase della lavorazione si rileva una sostanziale somiglianza. La differenza fra le due tecniche è data dal risultato: una prima rappresentazione teatrale è una “prima”, è una volta sola, e non si ripete più.

Inoltre ogni sera un particolare elemento suscita il miracolo di quella determi-

<sup>4</sup>Ivi, p. 51.

<sup>5</sup>Ivi, p. 52.

nata sera. Non che ci siano cambiamenti: tutto è rimasto perfettamente uguale. È l'atmosfera, è quel determinato stato d'animo, è la reazione degli spettatori di quella serata. Ogni sera io assisto quasi sempre alle rappresentazioni dei miei spettacoli in palcoscenico. Sento che ogni sera è un po' diversa dalle precedenti e sempre mi domando che cosa c'è di nuovo. E questo è il fascino del teatro<sup>6</sup>.

Fascino come differenza che allontana il teatro dal cinema nei suoi risultati quotidiani e nella sua rappresentazione artistica e comunicativa. Quasi che il pubblico e gli attori siano i protagonisti di questa differenza, non testuale, ma di significati e di partecipazione intellettuale ed emotiva del pubblico. Ma non solo. Il significato di un film entra nell'animo di un regista attraverso un'immagine che diventa il referente narrativo di tutto il film.

*Ossessione* per esempio è nato dalla figura di una donna riversa sull'asfalto, con le calze rovesciate sulle gambe. [...] Anche per *Senso* avevo sempre davanti un'immagine: una donna vestita di nero che opponeva agli insulti dell'amante, un viso rigato di lacrime. [...] Quando comincio a "girare" ho già in testa, con una precisione quasi perfetta, il disegno complessivo del film. Arrivando sul set al mattino so esattamente quale sviluppo dovrò dare alle scene, e come dovrò fare muovere gli attori e la "camera"<sup>7</sup>.

[...]

Questa intuizione artistica e narrativa si differenzia dall'omogeneità del testo teatrale che appare come un tutt'uno compatto e complesso; è nella sua complessità che il regista deve scavare le sue intuizioni interpretative e di messa in scena. Possiamo dire che è maggiore la libertà interpretativa in un film che non nel teatro<sup>8</sup>.

E la questione dell'attore, come si inserisce in questa differenziazione tra dettaglio e omogeneità del testo? "Prevedo sempre l'insieme, non voglio prevedere il dettaglio perché questo mi verrà soltanto dalla materia prima, che è appunto l'attore"<sup>9</sup>. Una continuità narrativa ed interpretativa tra dettaglio e insieme, tra parola e immagine in un quadro di libertà creativa. "In un film si deve sempre avvertire qualche cosa che dia l'impressione di improvvisato: che è poi, secondo me, un'altra delle differenze tra teatro e cinema. È nel momento culminante, quando gli attori sono sul set, che si dispiega la propria capacità di invenzione"<sup>10</sup>.

Lasciamo le riflessioni di Visconti per cercare di estendere questa problematica anche con una breve analisi di carattere storico-critico, partendo dall'avvenimento più sconvolgente per la storia del cinema e dello spettacolo in generale: l'avvento del sonoro, che sembra definire il momento più alto di differenziazione tra il cinema e il teatro. Il cinema esce dal suo "silenzio" e comincia a raccontarsi ponendo con forza la questione della messa in scena come elemento comune al teatro. Dalla gestualità e dalla

<sup>6</sup> Ivi, p. 53.

<sup>7</sup> Ivi, p. 60.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, p. 60.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

mimica esasperate che dovevamo in qualche modo sostituire la parola si comincia a cercare la misura interpretativa in perfetto equilibrio tra gesto e voce. Il nuovo interrogativo che si pone è relativo alla relazione tra dramma (testo) e messa in scena/set. La risposta sta nelle molteplici esperienze che molti grandi attori teatrali hanno tradotto nel linguaggio cinematografico, da Laurence Olivier a Grigorji Kozincev a Carmelo Bene, da Vittorio Gassman a Salvo Randone, da Richard Burton a Peter O'Toole, senza dimenticare i grandi attori italiani come Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Memo Benassi, Cesco Baseggio, Eduardo De Filippo.

Si può dunque visualizzare un testo drammatico, anche quando si tratti di un testo ricco di valori connotativi, nascosti e poetici? Ejzenštejn (che aveva avuto prima di approdare al cinema e parallelamente al lavoro cinematografico significative esperienze di regia teatrale) parla di possibilità di “estensione” e “oggettivazione” intese come momenti diversi e simili di uno stesso processo di rappresentazione nel quale anche ciò che nel testo appare non rappresentabile, nelle immagini ritrova il senso ed il significato di una proiezione “esterna” di identità spirituali e soggettive che si evidenziano anche attraverso una propria “simbolica” rappresentazione<sup>11</sup>. Non è sempre necessario approdare a messe in scena naturalistiche, ma anche soltanto motivazionali e simboliste, con un linguaggio frammentario e segmentato. La soluzione visiva, teatrale e cinematografica, ha l'obbiettivo di tradurre ‘oggettivamente’ pulsioni, drammi interiori ed emozioni psicologiche (drammatico-esistenziali) in un contesto cinematografico interpretabile e fruibile da tutti.

Gli elementi visivi si sovrappongono a quelli già di per sé perfettamente compiuti, ma non sempre traducibili come immagini, anche se le immagini possono anticipare la parola stessa. Ma questa spesso ha spazi vuoti, funzionali al suo ritmo, questi spazi possono essere riempiti da una macchina da presa tesa a recuperare tutto ciò che era stato omesso o posto tra parentesi, o addirittura lasciato alla fantasia speculativa del lettore. Non a caso nelle innumerevoli traduzioni cinematografiche di opere di Shakespeare i risultati migliori sono stati ottenuti da chi rimane meno ortodossamente legato alla lettera del testo: Kurosawa e Welles, per ricordare solo i più noti. André Bazin nel famosissimo *Che cos'è il cinema?* scriveva: “Il film si situa in qualche modo da una parte e dall'altra della rappresentazione teatrale, al di qua o al di là del palcoscenico. Shakespeare comunque resta prigioniero, e così, il teatro, accerchiato da tutti i lati dal cinema”<sup>12</sup>.

Quindi il cinema imprigiona il teatro? Per molto tempo abbiamo creduto che il cinema avrebbe fatto saltare tutte le gabbie sceniche (e quindi tutti i palcoscenici stretti in una visione di mera rappresentazione naturalista e/o simbolista; lo stesso discorso si potrebbe fare anche per le avanguardie seppure in contesti teorici molto differenziati) permettendoci di sfondare l'orizzonte della visione e della fantasia, portandoci in straordinari viaggi attraverso il tempo e la storia. Ma non è sempre così e le parole di Bazin possono assumere significati, non tanto diversi, ma

<sup>11</sup> Cfr. *Cinema e teatro*, a cura di G. Fink-A. Miccolo, Firenze, Guaraldi Editore, 1977, p. 9.

<sup>12</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 155.

più profondi che non il mero discorso dei limiti oggettivi e scenici del palcoscenico<sup>13</sup>.

Sembra di capire che l'arricchimento che il cinema può offrire rispetto al teatro (al pubblico, ma non solo) si ritrova nella "stessa sua teatralità originaria, nell'imprigionarla in una struttura ancora più chiusa, o tanto più chiusa in quanto il nuovo linguaggio autorizza attese ben diverse"<sup>14</sup>. Infatti, non dobbiamo dimenticarci "tutto ciò che qui il cinema aggiunge ai mezzi del teatro, ma, inoltre, che il massimo di coefficiente cinematografico coincide paradossalmente col minimo di messa in scena possibile"<sup>15</sup>. A questo proposito potremmo citare il cinema-teatro di Dreyer dove la teatralità della scena si ricomponde totalmente in una messa in scena cinematografica "chiusa" in una dimensione (la casa-scena) molto ridotta, ma allo stesso tempo impregnata di significati universali e trascendenti la scena stessa. Che cosa vuole dire? Che all'apparente staticità dell'azione corrisponde un ritmo narrativo imposto dalla mobilità della macchina da presa che riesce a mostrare anche le cose più nascoste, siano esse oggetti o emozioni. Basti pensare ai primi piani, ai cambi di scena, tutti predisposti e montati per accrescere il senso di angoscia e di dolore dell'attore 'prigioniero' nella casa-teatro (*Kammerspiel*) in cui il dramma si compie, non dramma individuale, ma collettivo in quanto religioso, mistico esistenziale e sociale.

Possiamo quindi parlare di tecnica (cinema) come atto liberatorio o soltanto di arricchimento scenico e visivo? Sicuramente si tratta di un arricchimento dei testi di partenza anche attraverso una forzatura di immagini che ne condiziona e ne cambia il senso. Da Carl Theodor Dreyer a Peter Brook, per ritrovare lo stesso paradosso di Bazin o, se non proprio paradosso, la contraddizione di una somma di parole e immagini (il testo-sceneggiatura) che trovano nella dimensione teatro-cinema la propria totale realizzazione. Il cinema astrae e concentra allo stesso tempo, divide e unifica e in questo è metafora ed emblema della teatralità della scena, della sua rappresentazione e della sua distruzione. Può succedere che il cinema arricchisca il teatro proprio nel momento in cui ne sottolinea la finzione e ne concretizza nelle immagini la separatezza dalla realtà; una separatezza che potremo anche intendere come alienazione esistenziale e totale (e, perché no, mercificazione).

Il teatro si distrugge nel cinema esaltando la sua funzione e il suo fascino; e la sottrazione diventa una somma, una forma contestata e al tempo stesso potenziata di melodramma. Del resto anche Benjamin lo aveva detto: dietro la sottolineatura degli "elementi costrittivi" che ci condizionano, il cinema, sempre vicino alla "dinamite dei decimi di secondo", ci può offrire una via di salvezza: "mentre il cinema, mediante i primi piani di certi elementi dell'inventario, abituali, mediante l'analisi di elementi banali, grazie alla guida geniale dell'obbiettivo, aumenta da un lato la comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza, riesce dall'altro anche a garantirci un margine di libertà enorme e imprevisto"<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. *Cinema e teatro*, cit., p. 10.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> A. Bazin, *Che cos'è il cinema*, cit., p. 23.

<sup>16</sup> Ivi, p. 12. Il riferimento è al Benjamin di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 41.

Ma nel momento in cui evidenziamo la finzione non rischiamo di distruggerla e tradurla in una realtà senza significati, sospesa? A questo punto dobbiamo chiamare in causa i destinatari, il pubblico in quanto nel momento in cui la nostra finzione appare manifesta, non esiste più l'esigenza di cercarla, impoverendo così la sollecitazione fantastica e psicologica della rappresentazione, sia essa teatrale che cinematografica. Si viene così a creare una scissione a tre livelli del gioco scenico che viene ripresa anche dal film che spesso fa uso del gioco scenico in una chiave di illusione comica e satirica. Per capirci, i tre livelli sono: gli spettatori, il teatro e il cinema. I primi rischiano di essere ingannati, il teatro si propone come finzione nella finzione; e il cinema dove invece tutto appare chiaro ed ogni trucco viene scoperto. Nel gioco scenico le alternative e i processi narrativi si sono decomposti e ricostruiti in una nuova dimensione scenica lasciando allo spettacolo la chiave di una 'menzogna' che è soltanto un'illusione dietro la quale si nasconde una angosciosa realtà tutta da scoprire e da rappresentare.

Tutto il cinema hollywoodiano degli anni Trenta e Quaranta, e anche il cinema italiano dello stesso periodo, assume dal teatro con copiosità una quantità infinita di soggetti, storie, attori e occasioni suggestive e popolari. Ma se all'inizio si tratta di una mera riproposta in una chiave 'ottica' (da effetto speciale primordiale e fantastico) diversa e più potente per i suoi effetti spettacolari sul pubblico, nel corso di questa relazione obbligata si sviluppano momenti artistici di grande livello: basti pensare a Ejzenštejn, all'espressionismo tedesco, a Luchino Visconti, a Ingmar Bergman, a Carmelo Bene, a Elia Kazan, a Orson Welles e Billy Wilder, Peter Brook, Stanley Kubrick e Thodoros Angelopoulos (ricordate *La recita*). Si rifugge da una generica trasposizione e si punta invece al recupero del teatro all'interno di opere concepite per il cinema, secondo modalità specifiche e originali. In questa prospettiva si comincia a parlare di spettacolo inteso come potenziamento dello sfruttamento onnivoro e tautologico del teatro. E sempre da questa nuova struttura tecnico-artistica prende corpo la figura del *divo* come sublimazione interpretativa tra la rappresentazione artistica e la nascita dell'industria culturale in una circolarità dello spettacolo che diventa sempre di più una totalità di comunicazione e di coinvolgimento di un pubblico sempre più vasto. Sono saltati tutti gli steccati di significato e di testualità? Forse, ma il cinema può aiutare il teatro? "Può suscitare in noi, spettatori doppiamente allontanati rispetto alla finzione, una consapevolezza dei vari livelli della stessa finzione che non sia solo meccanica o occasione di divertimento, ma stimolo ad una diversa e più attiva partecipazione critica?"<sup>17</sup>. Potremmo rispondere con l'esempio di Brecht e Godard e del loro "teatro filmato". Forse il cinema e il teatro potranno veramente collaborare per restituirci un'immagine del nostro tempo più reale ed allo stesso più consapevole delle nostre contraddizioni e delle nostre, mai sopite, speranze di libertà creativa e di coinvolgimento critico, senza dimenticare la funzione didattica tanto cara al teatro di Bertolt Brecht.

<sup>17</sup> Ivi, p. 16.

Claudio Meldolesi

IL TEATRO-CINEMA DEGLI ATTORI  
Alle origini della coniugabilità di queste due arti

Avevo appena scritto sul tema, d'intesa con Gigi Livio (per il convegno *L'attore fra teatro e cinema*<sup>1</sup>), quando Marco De Marinis e Giacomo Martini mi hanno richiesto per "Culture Teatrali" nuove spigolature sui rapporti corsi appunto fra l'attore teatrale e il cinematografico. Così nei due scritti, perché nati in sintonia, ho tenuto in comune i primi due paragrafi e ho inserito nello stesso quadro la figura del cantante, quale attore dell'Opera.

Ogni tema comparativo dell'attore teatrale e di quello cinematografico rilutta a sguardi complessivi che non contemplino delle presenze guida particolarmente motivate. Perciò qui esperienze isolate come quelle squisitamente teatrali della Duse e di Petrolini non tenteranno di far discorso insieme, pur avendo anche coniugato ad arte scena e schermo fra muto e sonoro, non senza nessi con il superatore Ejzenštejn. Il quale, infatti, giunse a supporre solo filmico il futuro dell'arte spettacolare, ma non immaginando rimosso il *bios* teatrale attivo per frammenti: solo teorizzando la scomparsa del suo *prius* drammatico. Ecco, ciò posto, non potendo avviare adeguatamente nuove ricerche *ab imis* e non volendo proporsi da ripetitore di approcci (per non esserne condizionato nelle idee), chi scrive ha optato per un'altra angolatura, dopo aver accolto un essenziale sviluppo orientativo proveniente da questo fermento originario. Infatti è stato essenziale per il disegno analitico di seguito proposto che l'entità "attore" fosse assunta in senso lato. Sicché per la varietà dell'influenza esercitata in vista del compimento novecentesco di tale arte questa costellazione attorale sta per ricomprendere anche cantanti e intrattenitori.

Parliamo di un'appartenenza fluida, principalmente considerabile per riscontri imprevisti, purché non aleatori, dall'ottica conoscitiva; e parliamo di una presenza da considerare incondizionatamente, non funzionalizzata dall'operosità socio-culturale, istituzionalmente intesa. In ogni caso, partendo da quest'ottica, è dato immaginare l'attore scenico in rapporto all'attore del set, benché non in assoluto. Mentre la differenza dei corrispondenti spettacoli dalla nascita del sonoro sta vivendo di fasi discontinue, ora di avvicinamento e ora di estraneità; e le seconde sono divenute tendenzialmente più incisive per i loro corredi tecnologici.

Chi scrive ricorda il tempo in cui iniziava a sperimentare il teatro attivo, verso il 1960, all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, e scommetterebbe sul fatto che allora prevalevano motivi di continuità nei crocevia del

<sup>1</sup> Cfr. C. Meldolesi, *Il teatro-cinema degli attori: prima parte, qualche generalità*, "L'Asino di B.", Atti del convegno "L'attore tra teatro e cinema" (Università di Torino, novembre 2007), a cura di M. Pierini, a. XII, n. 14 - numero speciale, settembre 2008, pp. 141-148.

fare teatrale con il cinematografico. Tanto più in quanto allora, lì, aveva come compagni studenti diversi attori che avrebbero fatto del cinema senza soluzioni di continuità, a cominciare dal non dimenticato Mario Volgoi; per non dire degli allievi che allora ci sembravano misteriosi – si distinguevano così Giannini e Capolicchio perché non erano del tutto inclini a prepararsi per la scena. Tanto che si sarebbe poi scommesso sulle loro doti più in rapporto con il cinema: rovesciando la logica con cui nel primo muto maturo l'esperienza del set era servita a diversi nuovi artisti per mettersi in condizione di trovarsi a teatro.

Sono parse perciò adottabili per la nostra analisi ancora due categorie. La prima, quella di "teatro-cinema", in quanto attiva a partire da disposizioni reciprocamente rispecchiabili; l'altra, quella di "teatro *versus* cinema", in quanto segnata dalla possibilità di tornare con minori vincoli sul nostro tema guida, una volta assunta la materia teatrale ad assoluto epicentro delle due analisi, per la sua antica competenza interartistica, mai del tutto definibile. Parliamo di una contiguità espressiva che affonda le sue radici fin nel Settecento: che fu secolo, da un lato, riformatore della forma drammatica e, dall'altro, embrione generativo della sempre varia esperienza prefilmica; agli antipodi della quale, troviamo l'istituzione cinematografica medio-novecentesca, che ebbe bisogno di tutt'altri attori: cosa che però non ha impedito una linea di continuità fra scena e schermo qualificata dalla capacità degli artisti teatrali di tradurre la duplicità filmica in un luogo di ulteriore rivelazione e quindi di raddoppiamento delle capacità recitative. Come mai?

Tale semplice domanda sembra richiedere un altro passaggio per le origini, per l'Ejzenštejn stesso che vedeva nel cinema il teatro del futuro, e per il Brecht che prospettò reciprocità illuminanti fra le due arti attraverso la "scena di strada" e per via mitica. D'altra parte, era logico che il maestro russo sottovalutasse le ulteriori risorse drammatiche: avendo assistito al primo crollo dell'Opera, dopo che questa pure aveva nutrito il teatro attorale di prospettive non secondarie, a cominciare da quelle dell'epos incondizionato. Eppure, anche in rapporto alle creazioni musicali ulteriori per le scene si sarebbero prospettate novità paradigmatiche di Brecht e Pirandello, in lotta con le dinamiche di entropia del dramma. Ma come il teatro degli attori era stato arricchito di motivi essenziali da quello cantato (che, poi, lo aveva messo in ginocchio lungo l'Ottocento), così il cinema che andava alla rigenerazione del sonoro non si limitò a superare lo stadio di belligeranza vissuto con gli spettacoli di continuità scenica.

Ciò comunque ci prospetta il primo notevole varco utile per penetrare in questo campo problematico: nel cinema la distintiva varietà degli esiti fece dell'attore un soggetto in buona parte policentrico, una volta istituita qualche premessa comune con il recitante a teatro. E si badi: al di là delle apparenze un analogo rapporto il teatro recitato aveva raggiunto con l'Opera, anche se limitato dalla complessità tecnica di questa, oltre che – come vedevamo – dalla maggioritaria intolleranza reciproca. Che era però inevitabile, avendo ambe-

due agito in età qualificanti negli stessi spazi; per cui da diversi esperti fu visto nel nostro melodramma teatrale prima di Verdi lo spettacolo rigeneratore anche dei maggiori approdi recitativi dal Seicento; mentre negli stessi decenni romantici gli attori si erano adattati ad agire, salvo eccezioni, sui margini dei programmi dei cantanti: appropriatisi spesso di teatri già 'di prosa' per rapporti di forza ritenuti irreversibili. Tali *in primis* per l'appoggio dei pubblici ricchi, e tanto che solo l'impossibilità da parte dell'Opera di onorare le spese corrispondenti vi ridiede infine spazio e respiro agli attori.

La variabilità va dunque considerata protagonista in tali rapporti storici, ché sembra essere stata da essa connotata la stessa disposizione al contrasto corsa fra attori drammatici, cinematografici e cantanti, esauriti i rispettivi tempi originari. Nel Sei-Settecento europeo agivano cantanti nelle compagnie d'attori o viceversa; mentre attori di prosa sostennero i primi film di matrice recitabile; tanto che sembra possibile attribuire particolari disposizioni altre a ciascuna di queste tre entità artistiche, dopo che vari cantanti stessi, persa la voce, nell'Otto-Novecento avevano proseguito nella 'prosa' le loro carriere, non senza averne talvolta nuove soddisfazioni. Del resto, lo stesso accadde persino a registi dalle virtù attoriali fra teatro e cinema, come Visconti o Bergman, essendosi per lo più rivelate centrali tipologie della scena recitata nei loro inizi. Ecco un diverso senso del doppio che, a distanza da quello artaudiano, sfociò in peculiari capacità personali di dirigere senza discontinuità spettacoli teatrali e cinematografici. I maestri della regia or ora citati e alcuni altri rivelarono infatti possibile un espressivismo dell'intimo, che poteva sussumere anche le diversità dei linguaggi spettacolari. Di fatto, questa disposizione transitiva fa supporre operanti nel nostro contesto particolari raddoppiamenti di reciprocità artistica; sicché appunto per la loro immediatezza ne sono divenuti più rappresentativi gli attori dei registi.

Le presenze spettacolari rinacquero così per debordare di nuovo rifacendosi talvolta per questo agli stessi creatori orientali. Era quasi predestinata la rivelazione degli attori cinesi, giapponesi e balinesi fra i maestri della seconda generazione registica, avendo Brecht e Artaud come meta qualificante una personalizzazione delle forme teatrali dopo varie loro verifiche alla luce del cinema e della letteratura.

Naturalmente non stiamo pensando solo al genio che permetteva a Totò d'improvvisare sul set sequenze poi memorabili o all'*esprit* visionario del giovane Fassbinder, che fin dai primi passi filmici aveva optato per la stessa effervescenza dagli antipodi. Ché questi portava la Schygulla e gli altri suoi attori a non aver bisogno spesso di ripetere le azioni dopo il primo "si gira". L'odierna, pur minoritaria, parentela intima dell'attore cinematografico con il teatrale rivela una duplice dinamica: segnata per un verso da sviluppi produttivi divergenti (si pensi all'irriproducibilità scenica degli effetti speciali del cinema) e, per l'altro, dall'imprevisto riaffioramento di questa parentela antica in film fortemente recitati e in drammaturgie che procedono per imprevisi elementari.

Del resto, non mancano nella produzione filmica odierna dei capolavori realizzati in contrasto con le consequenzialità tecnologiche; mentre sulle scene terremoti interartistici come quello di Robert Wilson sono stati incoraggiati da trapianti di forme cinematografiche: compresi i corrispondenti sviluppi del Teatrino Clandestino. È perciò verosimile che futuri storici diranno già maturo il “teatro-cinema” nei nostri anni riconsiderando al suo interno più vicende della performance e la parte del Teatro-Immagine attiva agli antipodi delle scene di Narrazione. Ma non risulta lo stesso strategica oggi la via degli innesti dall’interno, del cinema rifatto dal teatro e viceversa? La prima prospettiva può far pensare implicitamente perfino alle scene di de Berardinis e Viani disegnate nel buio da tratti luminosi; mentre segni inversi sono stati recitati dal cinema di Bergman.

Quanto detto finora ci porterebbe a sottolineare la differenza del teatro e del cinema come elemento primario dell’analisi, se la presenza degli attori nei due campi, pur in più casi divergente, non la relativizzasse. Perché l’arte recitativa è dotata di trasversale potenza connettiva e capace di immediate verticalizzazioni. Si pensi, da un lato, al Dumas padre che, secondo Cruciani, recitava creando le storie dei suoi moschettieri, sicché esse giunsero sulla pagina come se avessero attraversato dei teatri; e, dall’altro, al fatto che per secoli tante donne poterono farsi artiste nel mondo occidentale soltanto sulle scene, manifestandovi così ispirazioni anche visive e di scrittura. Come non pensarle in particolare sintonia con l’idea di Leo che l’attore è motivato alla sua arte solo transitivamente, come per uscirne?

Comunque, l’attore è toccato dal bisogno di superare la recitazione quanto può giungere al portento: secondo Grotowski, agendo in prossimità con la morte. E ambedue tali richiami avvalorano come eccezioni fondate, quasi inevitabili, le sintonie proprie al teatro-cinema. L’attore di teatro è tutt’altro dall’attore di cinema e tutt’altro dagli altri attori; però è anche vero che Pina Bausch, da grande danzatrice, e Maria Callas, da cantante artista d’eccezione, risultano pure attrici, stante l’ubiquità cui accennavamo. Sia allora consentito uno sviluppo problematico a responsabilità personale: ché anche qui sembra farsi utile il mio modello del recitante in quattro livelli<sup>2</sup>. Infatti, pur venendo questo da richiami prenovecenteschi, il suo epicentro sembra rapportabile anche al fare filmico. Ci si riferisce appunto ai livelli delle tecniche e del modo esibitivo, che pure usano diversificare le azioni della scena e del set; mentre si dà poi il livello dell’interiorità, che è comune all’attore teatrale e cinematografico. E questo livello è nutrito da un altro, dalla cultura dell’attore, indissociabile dal recitare.

A partire dalla vastità di orizzonte propria a questo approccio, lo stesso Artaud può essere studiato. Era infatti un attore nel senso più ricco del termine; non un regista *in primis*, come sempre diciamo, e ha così scritto i suoi

<sup>2</sup> Cfr. C. Meldolesi, *L’attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, “Teatro e Storia”, n. 7, 1989, pp. 199-214.

libri straordinari, da compagno della Duse in questa rigenerazione dell'arte scenica. I personaggi sono "miei figli", diceva la Duse; e come non collegarli in tal senso al doppio artaudiano?

I quattro livelli allora ci interessano anche per il cinema: corrispondendo nell'insieme la sua via di creazione fratturata a quella del teatro e viceversa. Altrimenti Visconti o Bergman o Fassbinder non avrebbero lasciato nel teatro e nel cinema la loro eredità. Capita che l'artista sia più grande delle distanze tra queste arti. Capita che il regista con i suoi attori sia così potente da riuscire a far suo il teatro e il cinema. Nessuno di tali maestri divenne un'altra persona quando passò a fare il cinema; sembra del tutto artistico, così, il nesso interiorità-cultura che collega cinema e teatro: non la tecnica, non l'apparenza esteriormente intesa. La cultura attorale è come un grande giacimento, in cui la vita quotidiana deposita le sue cose, in cui l'arte deposita ombre delle sue sintesi, in cui l'intelligenza realizzativa deposita sparse tracce vivendo di magmatici fattori decisivi, come quelli dei narratori o dei poeti; il che era stato fin dal tempo dei greci che li rappresentavano tramite gli dei curiosi, volteggianti sopra la scena come se fossero ansiosi di conoscere il *bios* della tragedia in corso. Così la cultura del teatro può dirsi, anche, qualcosa di poco enumerabile e definibile, ma fattosi esplicita sostanza da quando Stanislavskij aveva isolato nel preconcio l'antimateria dell'espressione artistica.

La suddetta, possibile relazione a distanza fra il teatro e il cinema ha fatto sì che i registi citati e altri abbiano agito con le due arti come se fossero una cosa sola; e che pertanto queste, diversissime e distantissime, con loro sono potute diventare simili. Ma di qui anche Mastroianni poteva esprimersi in modo analogo, nonostante le apparenze. Perciò possiamo rifarci all'attore come a un artefice di esperienza lanciata nel Novecento fra dimensioni lontane fra loro: finanche fra la scrittura e il pensiero, fra la politica e la socialità o la fede. Insomma, in senso alto, bisogna essere riconoscenti all'attore perché ha collegato questi mondi come intendeva necessario Copeau.

I quattro livelli definitivi cui ci riferivamo in precedenza manifestano perciò il nostro artefice come persona o soggetto di esperienza. E quanto più ciò induce all'emozione drammatica gli spettatori tanto più questo fare si motiva reagendo.

È poi notevole il fatto che, mentre si prospettava la futura centralità del cinema nel quadro degli spettacoli occidentali, il teatro conobbe la rigenerazione registica che gli permise di intravedere un futuro prima inopinabile; e che anzi, a monte di tale fenomeno, dalla fine dell'Ottocento, vari maestri delle arti europee avevano fatto catena da precorritori di tale svolta.

Si trattò di impulsi necessari, fondati su ragioni maggiori di quelle che inducevano Ejzenštejn o Vertov a supporre il cinema erede globale del teatro, nonostante le contestuali rivelazioni di Stanislavskij. E proprio a questa fenomenologia di motivi incontrastabili dobbiamo guardare qui. Uno di questi motivi

ci riporta al *prius* dell'Intima, il teatrino aperto a Stoccolma da Strindberg e da un attore esperto, voluto appunto dal drammaturgo per curare la stessa futura interazione dei suoi drammi con le scene, con i loro artisti. Colpisce, con la continuità di queste aperture, la diversificazione che esse conobbero, quasi fossero necessitate rivelazioni della variabilità delle creazioni d'attore, che a teatro hanno sempre spiazzato le logiche testuali *strictu sensu*. Viene così da definire tale insieme una variata nervatura attorale sempre più in rapporto con la spina dorsale novecentesca garantita dalla regia alla contemporanea vita scenica.

Parliamo di straordinarie convergenze policentriche, spesso segnate da forti richiami all'oscurità mentale: tali appunto che debordarono imprevedibilmente; per cui la drammaturgia fece sì che l'arte recitativa diventasse persino l'ombra benefica dello psicodramma di Moreno come, più tardi, del sociodramma di Gurvitch. Ma attenzione: parliamo di sviluppi destinati a conoscere ricadute torrenziali nelle stesse esperienze specifiche-estreme della scena. Ché questa effervescenza teatrale giunse ad articolarsi in un vero e proprio movimento con l'agit-prop: potendo i suoi sviluppi attoriali farsi politici *tout court* quanto espressivi e di aperta conoscenza, come accadde con Balász. Perché l'esserci attorale è sollecitabile in direzioni indefinibili; mentre la permanenza di questo nesso con il cinema si specificava con analoghe aperture, infuocate dalla prossimità della rivoluzione come della fede. Il che ci riporta agli approdi brechtiani, perché salta agli occhi la centralità avuta dai richiami filmici nel passaggio dal vertice espressivo dell'*Opera da tre soldi* alla strutturazione anche intima del dramma didattico per sequenze, piuttosto che per scene. E non c'è bisogno di soppesare la potenza strategica espressa lungo il teatro del nostro futuro da questa e poche altre transizioni. A partire da tale svolta contrassegno il terzo Brecht prese anche a immaginare il suo stesso, pur ancora lontano, edificio teatrale con la moglie, l'attrice piscatoriana Helene Weigel.

Ciò posto, avremmo potuto parlare anche del freudiano Schnitzler e dei primi passi del "teatro nella vita" che andava facendo il movimento sociologico di Chicago, ma in questa sede è parso preferibile non trattare di queste canalizzazioni, pur dagli sviluppi antideterministici almeno nelle intenzioni. Non a caso, comunque, gli attori così sollecitati giunsero a far mondo non senza sviluppi filmici; tanto che in Italia dopo il 1915 si prese a cercare nel senso conoscitivo puro del Pirandello di *Serafino Gubbio operatore*; un po' come si sarebbe proposto da un altrove il Brecht delle rivoluzioni didattiche, precedente l'esilio. Il che avvalorava l'impostazione attribuita nel passato da Franca Angelini al suddetto libro pirandelliano<sup>3</sup>, ché del tutto ne emerge come il cinema nutrisse il Pirandello maggiore con i nuovi fantasmi e le presenze dell'invisibile da esso manifestati. E pure l'ultimo suo sogno, di realizzazione hollywoodiana, doveva essere così orientato.

Non parliamo di una limitata posta in gioco; e la convergenza degli'interessi cinematografici propri a così polarizzati maestri lo conferma, essendo stati

<sup>3</sup> Cfr. F. Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura, teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990.

portatori di teatri – checché se ne dica – di natura divergente. Si può allora supporre che l'insoddisfazione di ambedue in materia fosse legata ai loro tentativi di collegare ulteriormente cinema e teatro, avendo intrapreso sviluppi filmici da ciascuno considerati costitutivi e tali percepiti anche dai loro attori. Ma per potersi orientare oltre tale misura manca la possibilità di richiamare vari film dello stesso Berliner Ensemble e del Teatro d'Arte romano.

In buona misura questo è noto, ma forse non del tutto nella prospettiva ora adottata: avvalorabile inoltre per rispecchiamenti persino in teatri di fede, come quello di Yeats, e in un cinema del nostro tempo, quello di Greenaway. Perché l'avventura scenica del primo fu tale da manifestare integrabili impulsi del teatro Nō e di altri orientali nelle abilità sceniche alte dell'Occidente; mentre chi scrive si è trovato non a caso a dire di tale regista nel suo recente *Il lavoro del dramaturg*<sup>4</sup>. Questi si distinse negli Stati Uniti non solo perché diede spazio alla Dramaturgie, ma perché seppe far crescere con questa un collettivo capace fra l'altro di elaborarla; o meglio, di elaborare stimoli diversamente nominati dal suo sceneggiatore ma di provenienza indubbiamente per noi notevole.

Così, il fatto che tale artefice in un'intervista oggi opta, richiamando le due arti, per un rapporto d'inconciliabilità reciproca non sorprenderà il lettore. Noi stessi l'abbiamo ipotizzato, benché con minore radicalità. Comunque, Greenaway, dimostrandosi meno interessato all'arte scenica che in precedenza, è giunto a prospettare una peculiare esperienza degli attori occidentali. Dice di essere "imbarazzato" dall'impossibilità di non subire gl'impulsi della loro "illusione"; ed è portato poi a concludere in forme enigmatiche. "L'opposto del teatro succede nel cinema", dove "puoi variare il tuo atteggiamento [...] e puoi creare diversi tipi di elaborate illusioni". Ma egli preferisce lo stesso "attori di formazione teatrale", perché i suoi lavori puntano su "lunghe sequenze" estranee ai film all'americana, dalle "riprese brevissime e [dai] tagli continui, campi e controcampi". E dichiara poi: "Ho bisogno di uno spazio in cui si vedano i personaggi interagire in maniera assolutamente teatrale"<sup>5</sup>.

Portando a termine queste considerazioni, si è costretti ad ammettere, d'altro canto, la controvertibilità di qualche parere or ora espresso; che tuttavia non sembra mai giunta allo stadio della smentita: in armonia con la conflittualità corrente fra l'immaginare nella vita e l'immaginare artistico nei due campi qui considerati. Di fatto si sono imposte lo stesso nel cinema e nel teatro novecenteschi risorse in comune come le maschere a corpo intero di Chaplin e Totò. Verrebbe allora un bisogno ulteriore, se proseguissimo quest'analisi: quello di verificare la possibilità che le due tipologie attoriali qui considerate siano specificazioni estreme di una permanente attorialità unitaria, rimasta tale in ragione della sua complessità. Quella che appunto ci ha indotto a proporre

<sup>4</sup> C. Meldolesi-R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

<sup>5</sup> A. Bencivenni-A. Samuelli, *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Torino, Le Mani, 1996, p. 134.

la formula del “teatro-cinema”.

Resta infine da chiarire se il rapporto dell'attore con il cantante, su cui abbiamo scritto in diversi a cominciare da Gerardo Guccini, abbia favorito esperienze fondatrici, a sua volta, lungo il divenire che avrebbe portato lentamente alla naturalizzazione dell'attore cinematografico-medio. Parliamo di prerogative solo intuibili a monte, dato che non è descrivibile la scaturigine comune dell'artista drammatico, filmico e musicale. Ci limiteremo per questo a ipotizzare che in termini originari, di accensione delle dinamiche espressive, ognuno di questi artisti, non a caso, esercita un'espressivismo bifronte per la dissociazione del gesto o del canto o dell'immagine dalla parola del testo. E viene in mente che a partire dal costringimento connesso a tale complessità l'attore novecentesco si sia a volte familiarizzato con l'esercizio della regia. Ma si tratta di un'intuizione soltanto, cui rifarsi con prudenza.

## Guglielmo Pescatore

### L'AVANGUARDIA CINEMATOGRAFICA FRANCESE E LO SPETTATORE DAL VIVO

L'espressione "teatro filmato" è quasi sempre apparsa come un'offesa agli occhi dei cineasti. E tutto sommato è ancora oggi sinonimo di locuzione capace di svalutare il lavoro di un regista cinematografico. L'accezione negativa va fatta risalire ai primi due decenni del Novecento. Probabilmente la dizione "teatro filmato" viene usata per la prima volta, almeno autorevolmente, da Ricciotto Canudo. Il quale, come noto, è uno dei primi e più importanti teorici del cinema, legato al filone dell'avanguardia italiana e soprattutto francese.

Ma aldilà della questione della paternità dell'espressione, da dove viene questa idea del teatro come di qualcosa che svaluta il cinema, che impoverisce il lavoro cinematografico e svilisce le potenzialità del film? Tutto ciò nasce in un contesto preciso e risponde di fatto a un problema che gli autori, i realizzatori di cinema in Francia (ma non solo) e poi gli scrittori di cinema, si trovano ad affrontare. Cioè la questione del riconoscimento del cinema come arte. Questione che è evidentemente un corollario del riconoscimento dell'autore cinematografico, o per meglio dire, della legittimazione estetica che questa nozione, da un certo periodo in poi, comincia a portarsi appresso.

Il riconoscimento dello statuto tradizionale d'arte al cinema, in un'epoca in cui le avanguardie stesse lottano per sconfiggere la separatezza delle arti consolidate ereditata dalla tradizione (lotta che avrà, per complicare ulteriormente le cose, proprio nel cinema un considerevole punto di appoggio), coincide con un percorso difficile. Si può dire che da una simile difficoltà conseguono due linee, due possibilità di soluzione che sono solo in parte cronologicamente sovrapposte. Una è quella di utilizzare il teatro in funzione di legittimazione. Ci si serve del teatro per nobilitare il cinema. Da questo punto di vista l'esperienza più significativa in ambito francese evidentemente è l'esperienza della Film d'Art. Per sintetizzare in modo un po' brutale, si tratta dell'idea di utilizzare al cinema testi drammatici noti, attori di teatro riconosciuti come tali (per esempio gli attori della Comédie-Française) e di dare luogo a un teatro filmato.

In questa maniera il cinema si assicura una patente di solidità culturale per vicinanza, per analogia, per contiguità al teatro. Tuttavia questa linea che si muove a cavallo degli anni Dieci, grosso modo dà luogo a una reazione opposta. All'interno della seconda strategia il problema rimane lo stesso ma la reazione cambia. Piuttosto che vantare una vicinanza, un contatto con il teatro, si tratta ora di prenderne le distanze: una messa a distanza, un allontanamento dal teatro. Questa è la linea esemplificata da Ricciotto Canudo quando identifica il "teatro filmato" come l'aspetto negativo del cinema.

Quindi, reazione al teatro, affermazione della specificità del cinema secondo una linea di riflessione che avrebbe portato alla definizione di una nozione assai familiare all'interno delle teorie cinematografiche classiche: quella di

“specifico filmico”. Uno specifico che è spesso pensato *contro* il teatro, con il corollario di elenchi, analisi, descrizioni delle differenze tra i due mezzi espressivi più che delle loro analogie<sup>1</sup>. Canudo a questo proposito è esemplare. Cito un passo di un articolo del 1922 che riprende questioni già poste negli anni precedenti da Canudo stesso:

Non cerchiamo analogie tra il Cinema e il Teatro. *Non ve n'è nessuna*. A meno che non si vogliano etichettare tutte le manifestazioni sceniche, ogni espressione da teatro o apparizione alla ribalta sotto un vocabolo unico: Spettacolo. Non vi è alcuna analogia profonda né di spirito, né di forma, né di modi suggestivi, né di mezzi di realizzazione tra l'*irreale fisso* dello schermo e il *reale cangiante* della scena<sup>2</sup>.

La motivazione che Canudo dà per la differenziazione e per la presa di distanza è piuttosto curiosa. Il cinema sarebbe il luogo di un irreale, di una rappresentazione fissata, perché impressionata sulla pellicola; laddove il teatro sarebbe invece il luogo di un reale, di una rappresentazione cangiante, in qualche modo contingente. La scrittura qui fa la differenza. Canudo di fatto postula quella che potremmo definire una sorta di qualità scritturale del cinema dovuta alla sua capacità di fissare la rappresentazione, qualità che conferirebbe al cinema stesso un vantaggio rispetto al teatro.

Aldilà dell'esplicita preferenza, va detto che l'argomentazione è estremamente interessante. Perché delinea un'idea di scrittura cinematografica in grado di rappresentare uno dei primi contributi di un filone di pensiero che ha un certo rilievo nella teoria del cinema e che, attraverso diverse varianti e scarti di rotta anche significativi, arriverà per esempio, fino alla nozione di “lingua scritta della realtà”, elaborata da Pasolini, tra anni Sessanta e Settanta, in un contesto di opposizione al nascente strutturalismo semiologico<sup>3</sup>.

Diciamo che però qualcosa cambia nella generazione successiva a quella dei primi anni Dieci. Canudo è in qualche modo un intellettuale che si esercita scrivendo di cinema, che ne propone una primordiale teoria. Altra cosa è la generazione dell'avanguardia che passa dietro alla macchina da presa: si pensi soprattutto a Louis Delluc e a Jean Epstein. In generale negli anni Venti il clima di sospetto è meno diffuso e la necessità di prendere le distanze in termini puramente negativi dal teatro è condivisa in misura ridotta rispetto a poco prima. Ciò avviene per ragioni diverse. Alcune sono di carattere biografico. Per esempio, Delluc ha la sua conversione al cinema con la visione di *The Cheat* (Cecil B. De Mille, 1915) ed entra nella redazione di “Le Film” nel 1917. Considerando che egli muore trentaquattrenne nel 1924, si tratta di una sco-

<sup>1</sup> Queste strategie di distinzione tra i due mezzi espressivi rientrano spesso in ciò che Alberto Boschi ha chiamato “metodo comparativo”. Si veda A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998, pp. 51-82.

<sup>2</sup> R. Canudo, *La Septième art et son esthétique*, “L'Amour de l'Art”, III, 1922, trad. it. in *L'officina delle immagini*, Roma, Bianco & Nero, 1966, ora in G. Grignaffini, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb, 1989, p. 120.

<sup>3</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.

perta tardiva. In precedenza c'è stato infatti il teatro. Le prime prove di Delluc, come è noto, sono prove di drammaturgo.

Però ci sono almeno altre due ragioni che sono più rilevanti. La prima è il fatto che una certa battaglia culturale è quasi vinta, cioè, in termini di legittimazione estetica, il cinema non ha più grosse difficoltà a essere accettato come arte (almeno all'interno del microcosmo delle avanguardie). L'autore cinematografico vede riconosciuto il suo statuto di creatore dell'opera. Il cinema non solo non ha più bisogno di legittimarsi per analogia rispetto al teatro, ma neppure di distinguersi da esso per contrasto in base a uno specifico (espressivo e artistico allo stesso tempo) che ormai sembra un fatto acquisito e riconoscibile. Non c'è più ragione di prendere continuamente le distanze, di creare distinguo, di analizzare le forme della differenza.

La seconda ragione, altrettanto significativa, è che nel frattempo c'è stata l'esperienza cinematografica di André Antoine. I film di Antoine, che seguono la fase di maggiore gloria e di peggiore rovina economica dell'autore, si collocano in un periodo compreso tra il 1917 e il 1922, e raccolgono il plauso sia di Delluc (con qualche presa di distanza relativa soprattutto all'inevitabile riduttività di certi adattamenti da grandi autori come Hugo e Zola), sia di Epstein, che di fatto considera Antoine un maestro. Anche qui per motivi precisi, che vanno aldilà dell'autorevolezza della figura di Antoine. Motivi che vengono messi in evidenza, per esempio, nei momenti in cui Epstein fa riferimento diretto al lavoro di Antoine. Emerge in tali casi l'idea di fissare al cinema il gesto teatrale, però attraverso un procedimento follemente cinematografico. Antoine è uno tra i primi a utilizzare più macchine da presa sulla scena, per riprendere un medesimo evento. Come sarà d'uso in molto cinema successivo, l'unità-unicità d'azione viene filmata contemporaneamente da più punti di vista, in modo da consentire in fase di montaggio una selezione ulteriore, uno scavo più analitico nel gesto. Infatti un altro motivo è il risalto dato al gesto stesso. Questo è un aspetto che Epstein coglie, a cui dà subito rilievo, e si capisce anche bene il perché. A Epstein la questione del gesto interessa in relazione alla questione del primo piano. Nei suoi scritti spesso l'amore per il cinema coincide con l'amore per i primi piani.

Non riuscirei mai a dire quanto amo i primi piani americani. Netti. Di colpo lo schermo ostenta un volto, e il dramma, a quattrocchi, mi dà del tu e si gonfia a intensità impreviste. Ipnosi. Ora la tragedia è anatomica. La scenografia del quinto atto è quel lembo di guancia squarciato bruscamente dal sorriso [...]. Qualcosa si decide. Una ventata di emozioni sottolinea la bocca di nuvole [...]. Un muscolo scalpita. Il labbro è irrorato di tic come un sipario di teatro. Tutto è movimento, equilibrio, crisi. Scatto<sup>4</sup>.

L'idea chiarissima in Epstein – idea che poi gira in tutta l'avanguardia – è che attraverso l'uso del primo piano, la frammentazione del corpo, la possibilità di isolare il gesto, si vada appunto verso qualcosa di simile a quell'idea di

<sup>4</sup> J. Epstein, *Ingrandimento*, in *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Roma, Bianco & Nero, 2002, p. 31.

attività scritturale, di *cinografia* che già in qualche modo avevamo intravisto con Canudo. Anche se forse in Epstein rimane ancora una presa di distanza rispetto al teatro, evidente in tutti i richiami visibili nella citazione allo spettacolo teatrale, come qualcosa che viene incorporato, superato e sostituito dal cinema e dalla drammaturgia del primo piano.

C'è quindi da un lato l'ipotesi di prelevare l'idea del gesto da ricostruire al cinema secondo modalità specifiche (Epstein ricorda: "agli antipodi del teatro dove tutto è suonato col pedale, il primo piano che amplifica esige la sordina"<sup>5</sup>) D'altra parte però, in più, c'è la questione del primo piano: servirsi del primo piano significa entrare in un altro ordine di grandezze e fare qualcosa che per il teatro non è possibile. Allora la questione non diventa più tanto quella difensiva di tener lontano il teatro, ma diventa invece una questione diversa, una sorta di superamento, di supplemento: il cinema può fare delle cose che il teatro non può fare, può superare il teatro sul suo stesso campo. Come si coglie anche da un altro breve estratto dallo scritto del 1921:

L'emozione cinematografica è dunque particolarmente intensa. È soprattutto il primo piano a scatenarla. Disincantati, non dico dandy, lo siamo tutti e lo diventiamo. L'arte grida sempre più forte sul sentiero di guerra. Il giostraio per continuare a incassare, di fiera in fiera, deve perfezionare le vertigini, accelerare la giostra; l'artista stupire e commuovere. L'abitudine alle sensazioni forti che il cinema è per sua natura capace di darci, smorza le sensazioni teatrali, che d'altronde sono ben poca cosa, al confronto. Attento, teatro!<sup>6</sup>

È ben chiaro qui come la questione si sia un po' spostata. "Attento, teatro!" significa che il cinema è qualcosa che va oltre, che supera il teatro; che non ha bisogno di avvicinarsi alla tradizione teatrale per trarne legittimazione; che piuttosto necessita di distanziarsene, di marcare un superamento, uno scarto per definire al meglio un'estetica interamente propria.

Questo è a grandi linee il contesto in cui si definiscono i momenti di interazione tra cinema e teatro nell'avanguardia francese. Momenti che si colgono assai bene in due film come *Entr'acte* (René Clair, 1924) e *Prométhée...banquier* (Marcel L'Herbier, 1921). Opere che infatti è opportuno pensare non solo in relazione alla nozione di opera d'arte totale (ipotesi assai produttiva che ha circolato a lungo nell'avanguardia, prendendo poi strade autonome, e che si può ritrovare anche alla base di un altro, celebre film di L'Herbier, *L'Inhumaine*, del 1923<sup>7</sup>) ma anche in relazione all'idea di una conquista di posizione e di un territorio. Se è vero che il cinema in qualche modo riesce

<sup>5</sup> Ivi, p. 32.

<sup>6</sup> Ivi, p. 33.

<sup>7</sup> "Per ogni ambiente, uno scenografo. E ogni ambiente è contrassegnato da stilemi riconducibili a tendenze diverse dell'arte moderna (Neoplasticismo, Cubofuturismo, Art Déco) che, nell'insieme, producono uno spazio filmico sincretico, in una contiguità stilistica quale si ritroverà nei padiglioni dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Parigi, aprile-ottobre, 1925), di cui *L'Inhumaine* è programmaticamente un saggio d'anticipazione e il suo *catalogue*". A. Boschi, *L'Inhumaine*, in *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, a cura di G.P. Brunetta-A. Costa, Rovereto, Manfrini Editori, 1990, p. 174.

a sopravanzare il teatro, allora questi esempi di interazione forse – è solo un'ipotesi – possono esser visti come momenti in cui l'avanguardia si spinge a perimetrare uno spazio di espressività proprio.

In conclusione, qualche breve informazione sui due film. *Prométhée...banquier* è una pellicola che faceva parte di uno spettacolo teatrale. O meglio: era il risultato di una parte di uno spettacolo dal vivo dal titolo *Prométhée mal enchaîné*, messo in scena il 22 gennaio 1921 al Colisée dal gruppo Idéal et Réalités. Lo spettacolo si componeva di diverse azioni sceniche e l'idea di base di quella da cui fu tratto il film era questa: si faceva credere al pubblico che si stesse mettendo in scena una tragedia tradizionale, che la tragedia venisse filmata ma che nel filmare questa tragedia, la magia dell'apparecchio cinematografico trasformasse la situazione in una direzione impreveduta. Ecco quindi che il personaggio di Prometeo diventa improvvisamente un banchiere borghese incatenato ai suoi telefoni, al suo lavoro etc. È lo stesso L'Herbier che spiega il meccanismo del *Prométhée...banquier*:

Tuttavia quasi all'unanimità, il pubblico ha intuito qual era il suo compito e affrontato la fatica che gli veniva richiesta. Ha usato la gentilezza di comprendere che sotto la distinta giacca del banchiere Prévoyan continua ad agitarsi l'imprevedente Prometeo.

- Che questo *semidio* che ha qualche problema è diventato, senza scadere di rango, un *superuomo* che ha molti affari.
- Che se non è legato a una rupe è legato al suo ufficio.
- Che se non è costretto da pesanti catene d'acciaio, non di meno è incatenato dai flessibili fili dei suoi telefoni<sup>8</sup>.

Siamo quindi di fronte non solo a un momento di uno spettacolo dal vivo ma a una interazione forte tra rappresentazione teatrale e trasformazione attraverso la macchina da presa.

*Entr'acte* invece è, come da nome, l'intermezzo, l'intervallo tra i due atti di un balletto di Francis Picabia, musicato da Eric Satie, che si chiamava *Relâche*, e che fu messo in scena al Théâtre des Champs-Élysées dalla Compagnie des Ballet Suédois di Jean Börlin. Il film era organizzato per svolgere la funzione di introduzione allo spettacolo dal vivo. La copia oggi visibile è una sorta di versione compattata, che, in questa forma, circolò anche all'epoca. Ma il contesto spettacolare originale era organizzato nel modo seguente: si vedevano Picabia e Satie discendere a grandi balzi dal cielo, in *ralenti*, e caricare un cannone. Il colpo di cannone dava inizio allo spettacolo dal vivo. Alla conclusione del primo atto veniva proiettato il resto del film. Dopo la parola "Fine" compariva sullo schermo l'immagine di Rolf de Maré, l'impresario del teatro, che dava il segnale di inizio del secondo atto<sup>9</sup>. La versione compattata è legittima in quanto la pellicola è un film autonomo, che come tale ha avuto notevole diffusione e fortuna critica, sulla quale non ci soffermeremo. Tuttavia è pur vero che una

<sup>8</sup> M. L'Herbier, *Un Instantané dramatique expliqué par son auteur* [1921], in Marcel L'Herbier, a cura di M. Canosa, Parma, Pratiche, 1986, p. 88.

<sup>9</sup> A. Boschi, *Entr'acte*, in *La città che sale*, cit., pp. 177-179.

comprensione più ampia del significato di *Entr'acte* è necessariamente legata al suo statuto di frammento di una forma spettacolare più ampia, di cui però evidentemente ci mancano delle parti.

In chiusura, solo una nota. È curioso che proprio René Clair, circa un decennio più tardi, sia stato il principale avversario del teatro al cinema, in un'aspra polemica, molto celebre all'epoca, che lo vide contrapporsi a un drammaturgo arrivato anch'egli al cinema: Marcel Pagnol. La polemica di René Clair ha delle ragioni francamente corporative. E oggi ciò risulta chiaro. Tuttavia è pur vero che in quei dieci anni qualcosa di significativo è successo. Cioè, il cinema francese degli anni Trenta è un cinema sotto il segno del teatro: si pensi a Pagnol stesso, ma anche a un certo gusto teatrale innegabile, per esempio, di Renoir; un ciclo che trova la sua sintesi qualche anno dopo con quello straordinario film che è *Les enfants du paradis* (Marcel Carné, 1945). La questione è che le cose in dieci anni sono cambiate. Mentre la presenza di filmati nello spettacolo dal vivo negli anni Trenta è oramai una questione che riguarda i teatranti e non più i cineasti, per i cineasti francesi, invece, la questione si è rovesciata: il problema è piuttosto quello della presenza del teatro al cinema, cioè di come inserire il teatro dentro alla rappresentazione cinematografica. È una inversione completa della questione. E da questo punto di vista *Les enfants du paradis*, che porta a compimento l'onda teatrale degli anni Trenta, è una risposta al problema: un film che eredita forme linguistiche, stilemi dell'avanguardia, e che però è anche, al contempo, un film sul teatro, sulla pantomima, sul Grand-Guignol.

Michele Canosa

## OMBRE CORTE

Il titolo ammicca a Walter Benjamin, per schietto omaggio, ma intende alludere al termine “cortometraggio”, alla locuzione “corto metraggio” o al sostantivo “corto” (forma, questa, dimidiata più che abbreviata: accorciare il cortometraggio, insomma, è un po’ infierire). Espressioni per solito assunte nel lessico filmografico con l’aria indifferente, o peggio sufficiente, di chi assegna un ordine di grandezza secondo parametro di misurazione quantitativa, dunque neutra. Il riferimento, qui (per l’occasione), va alle rappresentazioni cinematografiche dei primi decenni. E, in questo ambito, tenteremo di revocare in questione il nome e la cosa (“cortometraggio”) secondo una prospettiva sulle vedute animate che – auspichiamo – non sia troppo di corte vedute.

Il cinema nasce corto, si dice. In verità, i primi film Lumière misurano quanto lo chassis del Cinématographe è capace, in conformità allo standard dell’estensione lineare stabilito dalle case di fabbricazione di pellicola vergine: 17 metri. Allora, dobbiamo ammettere che il cinema non nasce né corto né lungo. (E quel che avviene non si sa esattamente cosa sia, di certo assomiglia vagamente a quanto oggi chiamiamo correntemente “cinema”). È solo *après coup*, con l’affermazione del lungometraggio, che la produzione pristina risulta composta da cortometraggi. Il lungometraggio retroagisce sulla considerazione dei film addietro e ne addita le dimensioni, per differenza. Insomma – lo dico senza paradosso – è il lungometraggio a *inventare* il cortometraggio. La questione – sia chiaro – non è meramente filmometrica (né, certo, di confronto virile). Parliamo di febbre non del termometro. È invece una questione di identità – l’identità della rappresentazione cinematografica.

Partiamo dalla celebre *séance* Lumière – esordio convenzionale, questa nostra scena primaria – che ha luogo il 28 dicembre 1895 a Parigi, presso il Salon Indien del Grand Café, al civico 14 di Bd. des Capucines.

C’è dunque un *programma* (fig. 1). Esso prevede dieci soggetti, *sujets actuels*: ciascun film coincide con una singola inquadratura di 17 metri circa. Tuttavia l’attrattiva, – meglio: – l’*attrazione* sta meno in queste singole *vues* o scenette animate che nel dispositivo stesso che le consente. Come recita il programma: “Questo apparecchio, inventato da Auguste e Louis Lumière, permette di raccogliere, attraverso delle serie di fotografie istantanee [*épreuves instantanées*], tutti i movimenti che, in un dato tempo, si sono succeduti davanti l’obiettivo, e, di riprodurre poi tali movimenti proiettando, a grandezza naturale, di fronte a una intera sala, le loro immagini su uno schermo”.

Seguono i titoli dei “soggetti”. Come sappiamo, essi sono intercambiabili. Non sono che “saggi”, cioè la riprova dimostrativa che la macchina funziona. Il singolo film ha una scarsa o nulla indipendenza testuale – ed estetica. Gli elementi individuali del programma sono titolati ma hanno carattere adiaforico, indifferente. Il testo del cinema primitivo coincide col programma. Un



direbbero certi francesi o certi francofoni d'oltreoceano –, occorre – preferisco dire – uno strappo (i testi si tessono e si smagliano, certe volte) – nello statuto della rappresentazione cinematografica: il modo di rappresentazione cinematografica diventa “istituzionale”. Poiché detesto questa terminologia erariale allegata al cinema, mi attengo, *faute de mieux*, a una più desueta: le vedute animate diventano Cinema. Il cinematografo diventa cinema. Sotto questo rispetto, la celebre battuta di Lumière – “una invenzione senza avvenire” – suona ironicamente esatta. Una maggiore estensione del film richiede come condizione di possibilità la conquista di un'autonomia espressiva, economica, simbolica, narrativa. – Grosso modo, siamo nell'anteguerra. – Questo mutamento di fisionomia non è una ricostruzione storiografica, la sua percezione è sensibile già all'epoca. Nel 1912, “L'Echo du Cinéma” può scrivere:

Il cinematografo è stato considerato a lungo come una “attrazione”. Era uno dei numeri del programma nei *café-concerts* e nei *music-halls*, come un cantante o un acrobata. Nessuno immaginava allora che un giorno avrebbe costituito uno spettacolo completo, che avrebbe divertito, commosso e istruito un pubblico venuto esclusivamente per vedere il film. Era un errore; è bastato qualche anno per dimostrarlo. Le prime sale destinate al cinema davano spettacoli molto brevi, e in una serata il programma veniva ripetuto diverse volte. Oggi non è più così: gli spettacoli cinematografici durano in genere tutta una serata e il pubblico non si stanca. Il cinema non è più un'attrazione ma uno spettacolo ben classificato<sup>3</sup>.

Ora, poiché ci siamo affacciati sulla questione dell'identità della rappresentazione cinematografica nell'ambito dello spettacolo fine secolo e primi decenni dell'altro, poiché ci siamo sporti dal bordo della dimensione materiale dei suoi prodotti (lunghezza dei film), soggiungiamo questo: non si dà lungometraggio senza che il film sia profilato come *opera*. Con l'allungarsi delle dimensioni del film (la quantità si rovescia in qualità), l'autore e gli attori (almeno i divi) hanno diritto a un nome – un nome a cauzione del prodotto artisticamente referenziato. Non è dunque il lungometraggio come tale a svalutare le pellicole di cortometraggio, ma è piuttosto il *feature film* (ovvero il *grand film*, il film a grande spettacolo) finalmente individuato, narrativamente chiuso e “linearizzato”, esteticamente legittimato, a espellere o a emarginare dagli schermi quei film per lo più appartenenti a generi “bassi” e anonimi che non sopportano la lunga durata.

Se possiamo osservare una spinta alla crescita del metraggio dei film (rispetto ai primitivi 17 metri) già nel primo decennio del secolo, altresì possiamo verificare che la ‘pressione’ non è così irresistibile, né ugualmente diffusa, come saremmo tentati di credere: in questo primo decennio la lunghezza dei film si stabilizza sui 300 metri (pari a un quarto d'ora circa di proiezione), equivalente a 1000 piedi, secondo misura americana: *one-reel*. (Trovo sempre divertente che il *footage* d'epoca faccia di un film un millepiedi). Verso la fine del decen-

<sup>3</sup> E.L. Fouquet, *L'Attraction*, “L'Echo du Cinéma”, n. 11, 28 giugno 1912, p. 1. L'articolo è ora portato in evidenza da F. Albera, *Avanguardia*, Milano, Il Castoro, 2004, p. 68.

nio si girano *two-reels*, ma si tratta di una misura limite: vi sono infatti ancora molti film di lunghezza inferiore. Nel 1910, l'americano James Stuart Blackton gira *Uncle Tom's Cabin* in ben tre rulli ma, infine, il film viene diffuso in tre episodi distinti. Un kolossal come *La caduta di Troia* di Giovanni Pastrone e Luigi Borgnetto (Itala Film, 1911) misura 533 metri. I film che superano i due rulli arrivano (dalla Danimarca) come una innovazione. E vengono accolti non senza qualche resistenza, soprattutto dalla cinematografia americana<sup>4</sup>. La cinematografia italiana, invece, è protagonista di questo avvento del lungometraggio: *La Divina Commedia. Inferno*, di Adolfo Padovan e Francesco Bartolini, con la collaborazione di Giuseppe De Liguoro (Milano Films, 1911) misura 1200 metri. Nel 1913, anno decisivo, Enrico Guazzoni realizza per la Cines *Marcantonio e Cleopatra* (2000 metri) e *Quo vadis?* (2250 metri). Il lungometraggio, in Italia (e dall'Italia irraggiato), si afferma attraverso il film storico-mitologico à *grand spectacle*, fino alla ipertrofia di *Cabiria* di Pastrone (Itala Film, 1914): 4000 metri. Alla vigilia della Guerra il *feature film* costituisce il segmento centrale del programma cinematografico – nelle proporzioni della “maniera grande” e della lunga durata (per una penetrazione profonda, ancorché temporanea, dei mercati internazionali). Una impennata, con un autentico stravolgimento della fisionomia del cinema nel suo insieme. – Come giudica Aldo Bernadini:

Il rapido avvento del lungometraggio rese ancora più marcata la distinzione tra generi nobili, “artistici” e generi minori, privilegiando i grandi kolossal storici, i film in costume, le riduzioni dei classici del teatro e della letteratura (il dramma moderno; e tale discriminazione si verificò sia a livello dei criteri produttivi delle principali “manifatture” (controllate a questo punto da tutta una nuova generazione di industriali, provenienti dalle professioni liberali e dall'aristocrazia), sia a livello dei sistemi di distribuzione (dove s'impose il criterio delle esclusive cedute certe volte a concessionari e noleggiatori locali), sia a livello dei programmi delle sale e del consumo, dato che il lungometraggio impose la rifondazione dei circuiti dell'esercizio e l'apertura di sale molto più grandi e confortevoli, determinando nel contempo una lievitazione dei prezzi d'ingresso che tendeva a escludere, almeno nelle ‘prime visioni’, le grandi masse di pubblico popolare e proletario. Per qualche anno ancora la produzione di film a corto metraggio poté proseguire: ma, anche nell'ambito dei film in una sola bobina, si fece più marcata la diversità dei generi minori (la comica e il documentario “dal vero”), caratterizzati appunto da un metraggio che solo in pochi casi superava i 200 metri<sup>5</sup>.

I film comici e i film “dal vero” (*non-fiction films*)<sup>6</sup> vengono posti letteralmente ai margini dei programmi cinematografici, in posizione avanspettacolo-

<sup>4</sup> Cfr. 1911...*La nascita del lungometraggio*, a cura di R. Redi, Roma, CNC Edizioni, s.d., pp. 10-17 *passim*.

<sup>5</sup> A. Bernadini, *Appunti sul cinema comico muto italiano*, “Griffithiana”, nn. 24-25, 1985, pp. 34-35.

<sup>6</sup> Film, questi, prediletti dai futuristi: “Salvo i films interessanti di viaggi, caccie, guerre, ecc., non hanno saputo infliggerci che drammi, drammoni e drammetti passatistissimi”. *La cinematografia futurista* (1916), manifesto riprodotto in L. Scrivo, *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 1968, p. 150.

lare o caudale, di congedo; gli uni si trasformeranno in “attualità” (o “documentari”), gli altri irrevocabilmente in “comiche finali”; eventuali, supplementari, residuali, entrambi i generi *diventano* minori: diventano cortometraggi. Per finire, nel dopoguerra (prima guerra), non solo si afferma definitivamente il lungometraggio, ma si stabilizza la durata standard dei film: 90 minuti – tutt’oggi vigente. Cinema dalle lunghe ombre.

Sara Pesce

**IL VISO DI OLIVIER**  
**Attore e soggettività nel cinema shakespeareano**

*Dietro l'attore cinematografico non sta un poeta le cui parole lo illuminano, come un quadro trasparente. Lui stesso è la più intima sostanza del film, la sua essenza ne è il contenuto umano, i suoi gesti lo stile. Qui non c'è un poeta a parlare. L'attore è qui solo e mostra se stesso. L'attore cinematografico è l'unico creatore delle proprie figure, per questo la sua personalità, come per i poeti, significa uno stile e una visione del mondo<sup>1</sup>.*

Nel suo saggio autobiografico sulla recitazione, *On Acting* (1986), Laurence Olivier definisce l'attore come un capace osservatore. Abile nello scorgere e immagazzinare i minimi dettagli del comportamento umano, egli si allena nell'indagine della vita quotidiana: ora la folla londinese di passaggio nella metropolitana, ora gli animali allo zoo. Tra i diversi contesti che si prestano all'apprendimento dell'attore colpisce particolarmente un ambito messo in evidenza da Olivier: la galleria d'arte. Olivier usa la metafora della tela bianca per indicare l'aspirazione dell'attore ad essere morbido ricettacolo di forme sempre nuove. Al contempo, Olivier afferma che l'attore è "lo specchio del suo tempo" e l'epicentro delle pratiche sociali e comunicative di ogni epoca<sup>2</sup>.

Alla luce di queste affermazioni vorrei investigare il modo in cui la materia shakesperiana ingaggia, per così dire, una particolare relazione con l'attore, chiamando in causa la personalità di questi. L'ambito della mia indagine, tuttavia, sopravanza il versante psicologico della personalità attoriale e riguarda piuttosto le modalità con cui l'interprete si pone come "soggetto culturale" nei confronti della materia che lo avviluppa nel gioco delle parti. A questo scopo si prende in considerazione il lavoro di adattamento cinematografico di Olivier che lo vede coinvolto contemporaneamente come attore e come regista in un arco di tempo in cui egli si contende il primato per notorietà e sforzo artistico solo con una personalità pari a Orson Welles. Si tratta di *Enrico V* (1944), *Amleto* (1948) e *Riccardo III* (1955)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> B. Balázs, *Schriften zum Film*, a cura di H.H. Diederichs-W. Gersch-M. Nagy, voll. I-II, München, Hanser, 1982-1984, p. 298, tr. it. di F. Pitassio in *Attore/divo*, Milano, Il Castoro, p. 103.

<sup>2</sup> "The actor was the center of the village's attention [...]. He was the mirror of his time, the newspaper, the radio". L. Olivier, *On Acting*, New York, Simon and Schuster, 1986, p. 33.

<sup>3</sup> Tra le opere critiche che si interessano alla traduzione cinematografica fatta da Olivier di questi tre drammi shakespeareani, ricordiamo: R. Jackson, *The Cambridge Companion to Shakespeare on film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; A. Davies, *Filming Shakespeare's Plays. The adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; *Shakespeare in Production. Hamlet*, a cura di R. Hapgood, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; Douglas Brode, *Shakespeare in the Movies*, New York, Berkley Boulevard Books, 2000; S. Tondo, *'Enrico V' fra spettacolarizzazione dell'eroe*

La questione della soggettività dell'attore è da sempre materia di discussione nelle letture critiche dell'*Amleto*. Opera che muove da un quesito fondamentale – possono le vicende dell'eroe scaturire interamente da sue cause interne e non dalla forza del destino? – l'*Amleto* concede tradizionalmente di adattare, sullo schermo come in teatro, la parte del protagonista all'attore principale. In questo dramma, forse più che in tutte le altre opere shakespeariane, sopravvive nel tempo la pratica ottocentesca del 'tagliarsi addosso' il dramma con negligenze rispetto alla struttura e all'invenzione del testo. È tuttavia da un confronto con il lavoro attoriale e registico dell'*Enrico V* e del *Riccardo III* che scaturiscono le mie riflessioni sull'attore cinematografico come specifico vettore della materia shakespeariana – per quanto l'economia del discorso imponga di tralasciare la discussione dell'ultimo tra questi film, che, aggiungo a guisa di apologo, ha in comune con le altre due regie-interpretazioni di Olivier il fatto di collocarsi consapevolmente lungo una linea attoriale di cui sono riconoscibili modelli noti. *Riccardo III* infatti iscrive nel testo una genealogia di interpreti incentrata sul virtuosismo e sul culto della personalità che ricongiunge Olivier ad attori classici come Richard Burbage o romantici come Henry Irving.

Come è stato ampiamente riconosciuto, nell'*Enrico V* di Olivier – come nel suo *Riccardo III* – l'investimento personale dell'attore nella parte del re si affida largamente alla ri-affermazione di una matrice culturale legata al bardo per via di tradizione. Se *Amleto* si pone in relazione esplicita ad uno stile cinematografico che trova in ambito americano alcuni degli esempi maggiori – si vedano i più volte commentati riferimenti al *noir*, o alla lezione welllessiana – *Enrico V* ricorre a una *sapienza* interpretativa che attinge alla compostezza di "maestri" contemporanei inglesi come John Gielgud e iscrive nel testo un'iconografia dell'umano che utilizza, quale referente immaginario (e sistema epistemologico, come andiamo a vedere), la ritrattistica del Cinquecento.

Attraverso l'analisi delle negoziazioni sul piano estetico, visivo, tra attore e spettatore condotte sulla materia shakespeariana e da essa condizionate si spera di rendere più evidenti le ragioni per cui il cinema è stato nel corso del Novecento il territorio di più facile comprensione di Shakespeare per il pubblico allargato, ossia di mostrare il *coté* culturale delle operazioni che rendono il cinema così vicino a ciò che il teatro elisabettiano doveva essere proprio nel rapporto col pubblico. In quale modo specifico, o speciale, la materia shakespeariana chiama in causa la personalità, la sostanza corporea e intellettuale, e il potere dell'attore quando viene tradotta in cinema, dunque.

In *Amleto* prendo a modello di analisi l'uso del primo piano nei monologhi. Mi interessa osservare come il potenziale comunicativo sia affidato anche all'aspetto *glamour* dell'attore, a un'estetica in cui è visibile il residuo del concetto di fotogenia<sup>4</sup> (e di ciò che Barthes afferma a proposito del viso della

*e spettacolo dell'uomo*, in *Shakespeare e il Novecento*, a cura di A. Lombardo, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 287-298; *Shakespeare al cinema*, a cura di I. Imperiali, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>4</sup> Ci torna utile un'affermazione di Alberto Boschi a proposito di questo concetto: "dunque la fotogenia è 'la bellezza del cinema', è una qualità insita naturalmente nelle cose e negli esseri ma che risulta evidenziata e accresciuta dalla riproduzione cinematografica (o fotografica)". A.

Garbo) e l'estetica *noir* del turbamento dell'eroe solitario e a tratti immorale. Di *Enrico V* mi interessano soprattutto i soliloqui del re, di cui porto alcuni esempi, come il discorso prima della conquista di Harfleur (III, 1).

Come è stato osservato, una delle componenti più efficaci in un film come *Enrico V*, opera ricercata dal punto di vista del linguaggio filmico e dell'invenzione narrativa (la struttura a cornice, con l'incipit all'interno di un ricostruito Globe Theatre, è particolarmente riuscita), è la recitazione di Olivier. Egli padroneggia sapientemente le insidie sottostanti a una parte come questa:

il minimo eccesso in qualsiasi senso può irrimediabilmente guastare la figura di Enrico V, e farne un petulante legittimista, o un esaltato paladino di se stesso, o addirittura – nella scena finale – un conquistatorello e un dongiovanni da pochi soldi<sup>5</sup>.

Lo stile recitativo di Olivier rende in termini di mimica, di prosodia e timbro vocale, ma anche di messa in quadro e di relazione tra la figura umana e l'occhio della macchina da presa, lo sforzo di trasfondere sullo schermo la dignità che dà ragione al potere di Enrico, e di tradurre in atteggiamenti del corpo, in proporzioni tra la figura umana e lo spazio, un discorso sulla civiltà immanente al testo shakespeariano. In momenti cruciali e intensi come l'incontro con Montjoy (III, 6) il corpo imprigionato nell'armatura medievale è ripreso quasi immobile per più di pochi istanti, e in alcuni casi è visibile solo la porzione del viso che rimane scoperta dall'elmo. Alla sola inflessione della voce e al contegno del volto è affidata l'espressione dell'animo, del sentimento e della natura dell'uomo. Per le ragioni contingenti che collocano il film nel contesto dell'Inghilterra in guerra e perciò nella congerie degli sforzi artistici dedicati alla celebrazione del valore militare, della autorevolezza del leader politico, della necessità di sottomettere la dimensione personale alla ragion di stato, l'Enrico di Olivier è un reggente valoroso e composto, una figura ideale e integra. Egli crea a questo scopo un carattere "che con i suoi modi e anche con la sua sola presenza ispira un'immediata simpatia; una naturalezza al tempo stesso regale emana da ogni suo gesto, la dizione conserva ai versi di Shakespeare, volta a volta, tutta la loro delicatezza e il loro vigore"<sup>6</sup>.

In corrispondenza dei discorsi di Enrico ai soldati, per adattare allo schermo l'ampiezza gestuale e vocale dei climax shakespeariani, Olivier sceglie dei movimenti di macchina a ritroso rispetto all'oratore, con l'uso del dolly. Durante l'esortazione ai suoi uomini sulla spiaggia di Harfleur, per esempio, la progressiva apertura dell'inquadratura allo spazio circostante l'eroe, occupato interamente dalla folla di armigeri, pone l'enfasi sul rapporto tra il reggente e i suoi sudditi, imponendo il primato di questa relazione su quella tra il personaggio e gli spettatori. Per gran parte del film l'iconografia di Enrico ha un effetto dissuasivo rispetto a quel potenziale voyeuristico intrinseco allo sguardo dello spettatore cinematografico e pone invece l'enfasi sulla composizione degli

Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, cit., p. 139.

<sup>5</sup> G. Lunari, *Laurence Olivier*, Bologna, Cappelli, 1959, p. 68.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

elementi interni al quadro, su una relazione tra figura umana e contesto di esplicita memoria pittorica. Il regime iconografico è il più delle volte evocativo della pittura rinascimentale (si veda la prima apparizione di Enrico in trono), all'insegna dell'equilibrio delle forme negli spazi interni e della cura decorativa nell'ambiente architettonico e nei costumi (il film si ispira alle illustrazioni quattrocentesche da *Les très riches heures du Duc de Berry*). Talvolta, invece, nelle scene notturne e in alcuni momenti di intensità introspettiva, il richiamo è a un'estetica caravaggesca, a un'enfasi espressiva sui corpi (e quindi sugli animi) condotta attraverso l'uso drammatico della luce.

È differente, nell'*Amleto*, la relazione tra lo spettatore e il "corpo" dell'attore, derivante dal rapporto di questi con lo spazio. È diversa la proporzione rispetto ai bordi del quadro, all'alto e al basso, ma anche la mobilità di Olivier, che in questo film è morbida e ampia mentre nell'*Enrico V* è composta e misurata. La materia shakespeariana stessa impone due differenti condotte all'attore: *Amleto* chiamando in causa l'essenza di un uomo, interrogando il rapporto tra natura e forma, tra psiche e destino, *Enrico V* spostando il fulcro tematico su un piano politico. L'*Enrico V* si presta alla riscoperta e celebrazione da parte di Olivier delle virtù di leader e di guerriero di un uomo non scevro da contraddizioni, e offre indubbiamente spunti per il riscatto di un'identità nazionale (del pubblico) attraverso la celebrazione delle doti politiche di un uomo da poco asceso al trono. Delle implicazioni attoriali che il testo shakespeariano suscita (con ciò intendendo, a costo di ripetermi, la relazione tra la presenza dell'attore, il modello della sua estetizzazione, e il valore culturale della spettacolarizzazione del corpo in una data società, che è riflesso di una specifica e complessa concezione dell'umano) *Amleto* indaga la sfera del privato, *Enrico V* quella pubblica.

Ingaggiando in modo differente l'atto della visione, la variazione di 'politica attoriale' tra *Enrico V* e *Amleto* implica una diversa concezione di coloro che si trovano dall'altro lato dello schermo. Vediamo dunque cosa accade nei due film in questione. Nel primo monologo di Amleto (corrispondente a I, 2) la macchina da presa giunge ad un primissimo piano su Olivier con un elegante movimento di dolly dall'alto al basso, che conduce ad una estrema prossimità con il personaggio, dando allo spettatore l'illusione di poterlo sfiorare. Mentre il viso di Olivier è tanto vicino visivamente quanto effimero e distante in termini di stato d'animo, vengono pronunciati in voce *over* i versi che cominciano con "O that this too too sallied flesh would melt". Il sonoro permette allo spettatore di accedere ai pensieri di Amleto mentre il visivo lo intrattiene in una contemplazione che non può non essere anche estetica: l'attore espone la propria immagine ad un piacere scopico innescato dall'armonia del volto, da una compostezza di statua marmorea.

Nell'*Enrico V* Olivier sembra fare un passo indietro, epistemologicamente, rispetto alle modalità di accesso alla vita del personaggio dello spettatore cinematografico (per lo meno nel modello dominante hollywoodiano), ossia rispetto ad una modalità della visione che permette un travaso dal sentimento del personaggio al sentire dello spettatore – e che Christian Metz definisce "identificazione secondaria". Restituendo a Shakespeare il primato della pa-

rola (la sua qualità lirica) e interpretando alcuni brani con efficace e calcolata immobilità del corpo, con voluta astrazione nello sguardo, egli lavora per sottrazione sulla componente filmica dell'attore, potremmo dire, con l'effetto di emancipare il suo Enrico V dall'aspetto parassitario che caratterizza la visione cinematografica, ovvero inibendo quel piacere derivante da un tipo di accesso 'spionistico' alla sfera emotiva che la prossimità – scopica – al volto dell'attore potrebbe indurre.

Proprio nel rapporto tra sguardo spettatoriale e potere semico dell'attore il primo film di Olivier si manifesta più fedele al regime teatrale, il secondo a quello cinematografico. Eppure, come andiamo ad illustrare, le diverse forme che assume l'attore cinematografico implicano una medesima collocazione dell'uomo rispetto alla funzione collettiva – sociale e culturale – dello spettacolo, funzione che chiama in causa la relazione tra pubblico e privato.

Il romanzo presuppone un lettore singolo che si ritira per un momento dal consorzio sociale. Il suo raccoglimento induce un'esperienza estetica privata. Il cinema in questo senso si allinea al regime comunicativo della letteratura poiché è forte nell'identificazione spettatoriale la componente solitaria e intima. Il teatro invece si rivolge al pubblico come a una collettività, a una folla che si riunisce in uno spazio pubblico. La relazione con la comunità degli spettatori è un fatto fondante del teatro elisabettiano, poiché, come è stato spiegato, "il teatro shakespeariano dipende da una comunità percepita: non si spengono le luci e non c'è volontà di isolare e sollecitare la sensibilità di ogni singolo membro del pubblico; non c'è il senso della sparizione della moltitudine"<sup>7</sup>.

Gli studi shakespeariani condotti sotto l'egida del neo-stoicismo invitano infatti a considerare il teatro elisabettiano come pratica sociale contingente, come parte della vita collettiva e forma espressiva che trasfigura le transazioni necessarie e caratterizzanti di quella comunità in forme di piacere. Olivier rimane fedele a questa antica radice, giacché conscio della funzionalità pubblica del proprio sforzo artistico. Il suo *Enrico V* è calato nelle necessità della guerra. Il film si rivolge implicitamente al pubblico come a una comunità, invitandola ad approvare il potere del *leader*, la necessità della sua condotta, e a riconoscersi come collettività proprio attraverso le forme della finzione e dell'arte. E non è affatto secondario che questo film si costituisca implicitamente come celebrazione della storia del teatro inglese, che diviene perciò patrimonio nazionale, come lo stesso Olivier aveva fatto nelle tournée riservate all'esercito inglese in cui recitava proprio alcuni versi shakespeariani tratti dall'*Enrico V* (il monologo di Saint Crispin's day). Ampio spazio è dato inoltre alla ricostruzione accurata, eppure volutamente artificiosa, dell'edificio del Globe Theatre. Il film è attento a mostrare la composizione del pubblico elisabettiano e le condizioni della visione, e ritorna puntualmente al coro come fulcro di quel patto tra immaginazione spettatoriale e potere della finzione.

In questo processo di sottrazione alle dinamiche cinematografiche del pia-

<sup>7</sup> "The Shakespearean theater depends upon a felt community: there is no dimming of lights, no attempt to isolate and awaken the sensibility of each individual member of the audience, no sense of the disappearance of the crowd". S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 5 (traduzione mia).

cere scopico il lavoro attoriale di Olivier punta sull'immaginario pittorico, sulla memoria culturale dello spettatore (che diviene necessariamente più specifica dal punto di vista dell'identità nazionale). Il lavoro iconografico, la corrispondenza tra la ricercatezza dei costumi, la geometricità degli interni decorati e la calcolata cifra regale dello sguardo e della mimica di Enrico fanno tornare alla mente certi ritratti di Enrico VIII realizzati da Hans Holbein il giovane, o lo stile delle miniature di Nicolas Hilliard, o ancora i ritratti di Isaac Oliver, pittori di corte presso i Tudor presumibilmente noti a Olivier. Nel suo saggio sull'attore egli dichiara di aver trovato ispirazione per i suoi personaggi nelle gallerie dei musei londinesi, nelle statue equestri. Ma, aggiungerei, anche i ritratti dei grandi attori della tradizione devono essere entrati nello stratificato immaginario sotteso a questa caratterizzazione e, indubitabilmente, la scultura dedicata a Henry Irving, il primo attore a ricevere il cavalierato, nel 1895, collocata dietro al National Portrait Gallery.

Il ritratto cinquecentesco dei monarchi inglesi aveva lo scopo non tanto di dare informazioni sull'aspetto del soggetto ritratto, ma di configurarne una mitologia, e così pure la pratica adottata dalla ricca borghesia di ritrarre se stessa<sup>8</sup>. Il modello ritratto è consenziente rispetto al piacere scopico dell'osservatore (tanto per cominciare il soggetto guarda in direzione dell'osservatore) e concede di essere ammirato in virtù del proprio status, per rafforzare il proprio potere, creando così un racconto in merito a sé su cui in ultima analisi mostra di avere pieno controllo. Tale è il modello culturale sotteso al testo shakespeariano. I film di Olivier lo perpetuano secondo le norme estetiche e il regime comunicativo degli anni Quaranta del Novecento. L'attore si colloca infatti come ultimo anello di una catena di "corpi culturalmente codificati", come palinsesto in cui è dato leggere, quasi in filigrana, il potere mitopoietico che originariamente era stato appannaggio dei reggenti e che nel corso dei secoli si era esteso agli attori, come dimostra la nobilitazione che di essi viene fatta in Inghilterra a partire dal secondo Settecento, motivata sempre meno dalla relazione di questi uomini o donne con i potenti, e connessa piuttosto al progressivo interesse intellettuale per l'uomo inteso come soggetto.

Nella cultura inglese, infatti, tale nobilitazione degli attori – una parificazione, in un certo senso, al poeta, al filosofo, all'uomo politico o al santo, che passa attraverso la celebrazione del merito artistico, espressivo, e in ultima analisi del pregio umano di queste figure – è stigmatizzata da pratiche sociali come l'inumazione dei personaggi illustri nell'abbazia di Westminster a Londra. Chaucer è il primo uomo di lettere a trovarvi sepoltura, anche se la nascita del "Poet's Corner", collocato nel transetto sud dell'abbazia, è solo del 1556. Da quel momento Chaucer viene canonizzato, diviene padre della poesia inglese. Luogo di confluenza delle dimensioni del sacro, della politica e del talento, l'istituzione di questo angolo dell'abbazia di Westminster sancisce il passaggio

<sup>8</sup> Si veda l'analisi offerta da S. Greenblatt di un dipinto di Hans Holbein il giovane, *Gli ambasciatori* (1533), in cui si commentano le implicazioni sottese al ritratto rinascimentale sul rapporto tra l'arte e il potere dell'uomo di conoscere e controllare la realtà: S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, pp.17-27.

simbolico alla santità dell'arte. Farvi il proprio ingresso significa aver ottenuto il riconoscimento da parte della collettività della propria centralità rispetto al mondo culturale. Gli attori, e finanche Shakespeare, che vi è accolto solo nel 1741, vi accedono più tardi. Quando anch'essi trovano una collocazione nell'angolo dei poeti il loro status è mutato nella percezione collettiva. Viene loro riconosciuto un nobile potere, quello di indurre emozioni, che non è solo simile ma anche superiore al poeta, e una facoltà di persuasione strappata, in ultima analisi, al filosofo. Del resto, dal momento della sua pubblicazione scritta, Shakespeare appartiene agli attori. Volta a volta essi danno al bardo nuova vita e ciò è il fondamento della loro canonizzazione, che li conduce, in ultima analisi, a divenire icone nazionali.

Nei film di Olivier confluisce quindi nel cinema questa tradizione, che implica la trasfigurazione dell'attore in personalità d'eccezione, in corpo artistico dotato di genio: già al concludersi dell'età neoclassica l'attore non è solo colui che si attiene al testo, ma l'artista che rende viva la parola morta, non solo interprete ma anche autore. È soprattutto nei ruoli shakespeariani che Olivier manifesta questa auto-consapevolezza, e a maggior ragione quando egli è contemporaneamente attore e autore. Due componenti caratterizzano il genio nella tradizione attoriale shakespeariana: la prima è l'esportazione della cultura inglese all'estero – e quindi l'immagine di sé che l'Inghilterra offre agli stranieri – fatto che ha origine nel Settecento inglese. La seconda componente è l'eccezionalità del soggetto, le sue doti di intensità espressiva. Il soggetto è emozione, sensazione. L'attore travasa nella propria personalità un aspetto fondante della filosofia moderna, da Hume a Jung: la centralità della soggettività nello studio dell'uomo. Egli è capace di palesare attraverso il corpo una varietà di senso e di sentimento. Inoltre, nella tradizione shakespeariana post-settecentesca, a partire dal *Jubilee* di Garrick, prosegue inalterata la pratica autocelebrativa dell'attore.

Vediamo dunque l'attore come perno di una negoziazione tra la personalità intesa in senso moderno e psicoanalitico, come complesso groviglio di ragioni conflittuali e nascoste (di cui si possono decodificare le tracce sulla superficie del corpo) e quella parte della sfera espressiva dell'uomo occupata dallo spettacolo, ossia il cinema, capace di fare affiorare alla superficie effimera dell'immagine la densità semantica contenuta nella materia shakespeariana. È in gioco ciò che l'attore cinematografico rappresenta nell'immaginario novecentesco, cosa è in grado di portare sullo schermo che sia capace di ri-attivare tensioni e desideri del sociale contemporaneo innescando uno scambio simbolico con la platea che in qualche modo riattualizzi il principio di base del testo-contesto elisabettiani. Possiamo vedere il "cinema shakespeariano" come luogo che restituisce le richieste di elevare poeticamente l'orizzonte contingente dell'uomo, a partire dal corpo, dalla sua percezione, poiché esso è l'epicentro della sua autonomia, della sua soggettività e del suo destino. In tal senso i film di Olivier, attraverso l'attore, ricongiungono la poesia alle pratiche stesse di definizione dell'identità individuale.

Nell'*Amleto* ciò avviene facendo leva in gran parte sulla 'magia del volto', sulla grazia del corpo. Olivier non crea una comunione con lo spettatore, ma

attira su di sé l'ammirazione che si rivolge ai santi, a quelle figure in cui umano e divino si confondono. Si scorge, nello stile recitativo di Olivier e nella sua regia, l'impronta nell'immaginario collettivo relativo all'attore cinematografico, di quello che Roland Barthes afferma a proposito di Greta Garbo, usando, non a caso, il termine "mistico":

La Garbo appartiene ancora a quel momento del cinema in cui la sola cattura del viso umano provocava nelle folle il massimo turbamento, in cui ci si perdeva letteralmente in un'immagine umana come in un filtro, in cui il viso costituiva una sorta di stato assoluto della carne che non si poteva raggiungere né abbandonare. [Il viso] della Garbo partecipa ancora del medesimo regno di amore cortese in cui la carne sviluppa mistici sentimenti di perdizione<sup>9</sup>.

Olivier rende tale modello produttivo alla configurazione del personaggio di *Amleto*, la cui apparizione sullo schermo è quella di un oggetto di adorazione e al contempo di contemplazione della natura inafferrabile dell'uomo. Si riaggrega così nelle forme moderne del visibile la vocazione dell'opera shakespeariana a far convergere la percezione dell'uomo con il fascino della sua traduzione in linguaggio poetico<sup>10</sup>.

Emerge con ciò un importante risvolto della questione sulla soggettività dell'attore cinematografico: cosa travasa da questi al senso shakespeariano. L'estetica del viso-oggetto attraverso il primo piano, un fatto eminentemente cinematografico, presta nuovo significato al principe di Danimarca e quindi alla riflessione sulla natura dell'uomo. Della manipolazione dell'opera da parte di Olivier è stato osservato:

Tutti i monologhi, tutte quelle introspezioni che potevano valere ad impostare psicologicamente il problema di Amleto, sono scomparse dal film [...]. Lo stesso problema dell'indugio di Amleto, non si pone per il film; volendolo proprio porre, l'unica risposta possibile è la più incostruttiva delle tautologie: Amleto indugia perché indugia<sup>11</sup>.

L'innegabile semplificazione dell'operazione di Olivier rispetto quella complessità che fino ad allora era oggetto primario di discussione riguardo all'*Amleto* viene ripagata dalla relazione attore-uomo che il cinema ha cambiato di segno con l'introduzione del divismo. Nel film di Olivier l'ontologia stessa dell'attore cinematografico (in massima misura percepibile attraverso il primo piano) dà senso al principe di Danimarca. È un senso riassumibile proprio nella estetizzazione dell'uomo, nella riduzione dell'indagine della complessità dell'anima a contemplazione della superficie, e dell'attore – massima esteriorizzazione della natura umana – a oggetto da ammirare. In nessun'altra interpretazione shakespeariana per il cinema Olivier raggiunge quella ricerca dell'archetipo attraverso il volto come in quella concessagli da questo perso-

<sup>9</sup> R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 63.

<sup>10</sup> Per una riflessione sul piacere come elemento fondante della perpetuazione nei secoli dell'opera shakespeariana, cfr. S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, cit., pp. 1-20.

<sup>11</sup> G. Lunari, *Laurence Olivier*, cit., p. 95.

naggio. Riprendiamo alcune frasi di Barthes a proposito della Garbo:

È senza dubbio un mirabile viso-oggetto; nella *Regina Cristina* [...] il cerone ha lo spessore nevoso di una maschera; non è un viso dipinto, è un viso intonacato, difeso dalla superficie del colore e non dalle sue linee; in tutta questa neve, fragile e insieme compatta, solo gli occhi, neri come una polpa bizzarra, nient' affatto espressivi, sono due lividure un po' tremanti. Anche nell'estrema bellezza, questo viso non disegnato ma scolpito in una materia liscia e friabile, cioè perfetto ed effimero ad un tempo, raggiunge la faccia infarinata di Charlot, i suoi occhi di triste vegetale, il suo viso di totem<sup>12</sup>.

In questo commento troviamo il concetto di maschera: non come copertura, ma come essenza della Garbo, e quindi indice di una preminenza della superficie alla fruizione del volto e alla comprensione del significato racchiuso in esso. Infatti gli occhi non sono espressivi. Nei monologhi interiori di Amleto Olivier rende il proprio sguardo sfuggente (talvolta utilizza la ripresa di spalle) e niente affatto in comunione con lo spettatore, il quale non si sente emotivamente partecipante. Inoltre, la perfezione cui Barthes fa riferimento implica l'irraggiungibilità, così come è irraggiungibile l'anima di Amleto. Questo personaggio è effimero come inafferrabile è la sostanza, e in ultima analisi l'anima, della *star*. In tal senso l'estetica divistica offre un nuovo canale comunicativo, quello visivo, sensibile, all'ontologia del personaggio shakespeariano. Olivier presta così al suo Amleto l'aspetto fantasmatico dell'attore cinematografico, dove la comunicazione è fondata sul simulacro, sull'assenza del corpo originale, sulla "natura umbratile della presenza umana"<sup>13</sup>. In Olivier tale natura umbratile non è tanto traccia del passato (traccia del corpo reale che è stato davanti alla macchina da presa) quanto evidenza di una concezione dell'umano – in una fase della post-modernità che potremmo definire classica – vincolata alla lettura del sintomo, alla osservazione della superficie come veicolo della comprensione del fondo (un fondo, o sostanza intrinseca, che non si è ancora dissolta come nella post-postmodernità degli ultimi decenni)<sup>14</sup>. Il primo piano del divo sullo schermo trasfigura in termini di godimento, di soddisfazione scopica, una dimensione ontologica che presuppone una via di collegamento tra apparenza e sostanza, tra fenomeno e causa, come discute Freud nella *Psicopatologia della vita quotidiana*.

L'attore del 1948 fa dell'estetizzazione del proprio corpo la fonte di un'informazione che concerne la natura stessa della soggettività umana, espone la propria immagine a un'osservazione che è di per sé apprendimento del reale. Solo apparentemente questo film costruisce un percorso contrario all'opera shakespeariana. Privato *versus* pubblico, si è detto. La postmodernità frammenta ciò che la classicità manteneva unito, così che Olivier è due attori differenti. La distanza tra le due interpretazioni è di natura intellettuale, poiché riguarda il modo di leggere e apprendere la natura umana.

<sup>12</sup> R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 63.

<sup>13</sup> F. Pitassio, *Attore/divo*, cit., p. 23.

<sup>14</sup> Cfr. F. La Polla, *The Body Vanishes*, in *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*, Torino, Lindau, 2000, pp. 7-12.

Olivier è, come egli stesso dichiara, un attore caratterista, che trae godimento dalla scoperta e appropriazione dei dettagli che definiscono e rivelano il carattere umano, ma anche dal travestimento e dalla dissimulazione. Nei suoi scritti sulla recitazione Olivier commenta il piacere che gli deriva, quando è sulla scena teatrale, dal non venire riconosciuto dal pubblico per alcuni minuti.

Mi piace apparire come un camaleonte. Niente mi dà più piacere di sapere che ho ingannato il mio pubblico rimanendo per più di cinque minuti sulla scena senza essere riconosciuto. Come ho sempre detto, sono un attore caratterista, non una prima donna che cerca l'applauso alla sua prima entrata<sup>15</sup>.

Egli è attore e non divo poiché non porta con sé un'aura che trasfonde sullo schermo a prescindere dal ruolo interpretato. Egli, anzi, gioca, come nei monologhi di *Amleto*, con le forme del divismo cinematografico, e si ammantava di una maniera *à la* Garbo. La recitazione di Olivier poggia su una concreta consapevolezza che l'attore è innanzitutto corpo, che la materia che egli trasforma in poesia è costituita da muscoli, nervi, equilibrio, voce. L'essenza dell'attore emerge dalla materia della finzione, la sua personalità si manifesta nel modo in cui domina tale materia e ciò rivela quanto egli sia conscio della tradizione. Il virtuosismo che dispiega sulla scena (lungamente biasimato) – imbrigliato in una logica cinematografica nell'*Amleto* e castigato da un voluto 'ascetismo' nell'*Enrico V* (emergerà con rinnovato vigore nel *Riccardo III*) – è certamente memore delle pratiche attoriali ottocentesche, ma anche gli attori del Seicento e Settecento inglese fanno capolino, volta a volta, di fronte a una scelta interpretativa, e pure quelli moderni, di cinema e di teatro (nei suoi scritti troviamo nominati Lewis Waller come modello per Enrico V o John Barrymore per Amleto). Olivier si colloca in una rete immaginaria di stili interpretativi di cui vanta la capacità di campionare e superare i tratti. Il ritratto che Olivier offre di se stesso è di un colto professionista.

In entrambi i film di Olivier la materia shakespeariana impone una negazione rispetto al modello hollywoodiano secondo cui l'attore offre sullo schermo una "presenza umana incosciente della propria spettacolarizzazione"<sup>16</sup>. E ciò avviene, come spero di aver illustrato finora, non già o non solo attraverso eclatanti accorgimenti metanarrativi quali l'incipit di *Enrico V*, il cui meccanismo di svelamento del gioco delle parti porta in primo piano l'attore come protagonista di una pratica culturale e quindi come uomo socialmente e storicamente identificato. L'idioma stesso del film sancisce lo statuto culturale dell'attore. In *Amleto* le inquadrature, per lunghezza e movimenti di macchina, si avvicinano più ad un invito alla contemplazione che non a un'istantaneo e furtivo rubare l'intimità dell'oggetto raffigurato e mostrano in qualche

<sup>15</sup> "I like to appear as a chameleon. Nothing has given me more pleasure than knowing I have tricked my audience and been on stage for more than five minutes without being recognized. As I have always said, I am a Character actor, not the leading man who seeks applause on his first entrance". L. Olivier, *On Acting*, cit., p. 90-91 (traduzione mia).

<sup>16</sup> F. Pitassio, *Attore/divo*, cit., p. 25.

modo una *resistenza* a una logica del frammento, intrinseca alla grammatica del montaggio, che ‘scorporizzi’ e quindi disumanizzi l’attore, desautorandolo rispetto ai meccanismi significanti del testo. Nell’*Enrico V* il richiamo iconografico a modelli pittorici e a una memoria condivisa di pratiche attoriali rende l’interprete agente e complice della visione.

Portando sempre in primo piano l’autorità dell’interprete rispetto al senso, come segno della sua responsabilità nei confronti del processo artistico, Olivier percorre strade sconosciute alla cultura scritta e paga così il proprio tributo al più antico significato della *performance* shakespeariana dove l’attore, che è innanzitutto uomo, offre una visione del mondo attraverso un’imprescindibile *presenza*.

Per concludere, riprendendo le parole di Balász in epigrafe, all’attore cinematografico viene riconosciuto un fondamentale potere creativo, oltre che comunicativo, poiché l’apparizione del corpo è emanazione di una *vis* poetica non già paragonabile alla parola che il poeta trasferisce sulla carta, ma dotata di una vitalità, di un’anima che emana dallo schermo, e che è qualità unica dell’attore. Come l’efficacia del testo shakespeariano scaturisce, storicamente, da un confluire di elementi spettacolari e sociali che pongono al centro l’attore e la parola e non da un principio di natura letteraria – che implica l’immanenza di un autore al testo – così nella traduzione cinematografica che Olivier offre ai suoi contemporanei, l’attore è “la più intima sostanza del film, la sua essenza ne è il contenuto umano”.

## Paolo Mereghetti

### AFFINITÀ ELETTIVE: SHAKESPEARE-WELLES<sup>1</sup>

L'avvicinamento a Shakespeare avviene, per Welles, lungo il cammino di un progressivo 'allontanamento'. E viceversa, naturalmente: più si allontana dalla lettera dei suoi testi, più si avvicina al suo vero spirito in un percorso che, al cinema, lo porta dal rispetto della struttura in versi nel *Macbeth* (1948) a una lettura dell'*Otello* (*Othello*, 1949-52) che risente della rielaborazione ottocentesca fino alla contaminazione personalissima tra personaggi shakespeariani e temi forti della propria poetica autoriale nel *Falstaff* (*Campanadas a medianoche*, 1964-66). Come se l'incontro con l'universo del poeta inglese (corteggiato per tutta una vita, addirittura da quando aveva due anni, se diamo retta alle mitologie sulla sua precocità) avesse bisogno di sempre maggiori libertà e sempre più divagazioni per riuscire finalmente a afferrarne il cuore.

La presenza di Shakespeare nella vita di Welles comincia prestissimo: a dar retta ai suoi ricordi, ha solo due anni quando la madre Beatrice gli legge *I racconti tratti da Shakespeare* di Charles Lamb e quando scopre che si tratta di un'edizione per bambini esige che gli venga letto il testo integrale. Così come il primo libro che riceve in regalo, all'età di tre anni, è ancora sotto il segno del Bardo: si tratta del *Sogno di una notte di mezza estate*. Che siano informazioni certe o fantasie create col senno di poi poco importa: entrambi i casi vogliono sottolineare come il rapporto sia stato, o si sia voluto che fosse, strettissimo. E quando si passa dalle ipotesi alle date, il rapporto si fa ancora più stretto. Ha quattordici anni quando adatta e mette in scena il *Giulio Cesare* recitando il ruolo di Marcantonio. Ne ha quindici quando entra nei panni del gobbo duca di Gloucester mettendo in scena un copione che contamina l'*Enrico VI* e il *Riccardo III*. Ne ha diciannove quando pubblica, con Roger Hill, una serie di libri dall'inequivocabile titolo *Everybody's Shakespeare*: suo uno dei due saggi introduttivi, sua la "versione rivista per la scena", suoi i disegni che lo illustrano.

Medesimo strettissimo rapporto a scorrere i titoli delle produzioni teatrali firmate con il Mercury negli anni Trenta: Shakespeare mantiene il posto d'onore, non solo numericamente (tre titoli sono suoi su un totale di undici produzioni) ma 'culturalmente', visto che il suo *Macbeth* voodoo, il suo *Giulio Cesare* in camicia nera e la sua rielaborazione di *Riccardo II*, *Enrico IV* (parte prima e seconda) ed *Enrico V*, andata in scena col titolo di *Five Kings*, sono gli spettacoli più significativi di quel periodo e i più innovativi (oltre che premonitori di un certo gigantismo "autodistruttivo", visto che le cinque ore del *Five Kings* non arrivarono mai al debutto ufficiale di New York e trascinarono nel fallimento il Mercury). E la lista di colleganze si potrebbe allungare in tutti i campi dell'attività wellesiana, dal periodo radiofonico alle registrazioni

<sup>1</sup> Il testo è estratto dal volume collettivo *Ombre che camminano. Shakespeare nel cinema*, a cura di E. Martini, Torino, Lindau, 1998, pp. 145-149 [n.d.r.].

discografiche (chissà che fine hanno fatto il *Giulio Cesare*, *Il mercante di Venezia* e *La dodicesima notte* incisi per la Columbia nel 1938), fino all'elenco dei progetti mai realizzati (persino un *Giulio Cesare*, finanziato con i soldi di re Faruk d'Egitto, con Burton nel ruolo principale e Welles in quello di Bruto, girato "in uno stile da cinegiornale": bisogna aggiungere che non se ne fece niente?).

Ma è nei film portati a termine (che del *Mercante di Venezia* possiamo solo immaginare quello che sarebbe potuto essere) che i temi di Shakespeare si intrecciano meglio con il mondo wellesiano per integrarsi in un universo coerente e affascinante. "Ogni volta che ha dovuto ritrovare la sua identità artistica, è verso Shakespeare che [Welles] si è rivolto", ha scritto Joseph McBride<sup>2</sup>. E l'intuizione non avrebbe potuto essere più corretta, per sottolineare da una parte la sintonia tra l'opera del poeta inglese e l'universo del regista americano ma dall'altra anche lo stacco e la differenza, che permette a Welles un'evoluzione e una ricerca originale e non solo una piatta illustrazione.

Col senno di poi si potrebbe dire che aver scelto il barbarico e vendicativo *Macbeth* per tornare dietro la macchina da presa dopo lo schiaffo hollywoodiano mette a nudo una volontà di indipendenza e di riscatto che solo un terreno totalmente altro da quello dei producer e delle star gli potevano permettere. Attraverso il *Macbeth*, attraverso i suoi scenari ostentatamente di cartapesta, i suoi fumi e le sue parrucche, le sue streghe e le sue esagerate corone, grazie ai suoi dialoghi in versi così 'inaccettabili' dal buon senso commerciale degli studios, Welles ritorna all'origine della propria storia di regista e recupera un'indipendenza che non è solo creativa, ma davvero ontologica.

Che cos'è il personaggio inventato da Shakespeare se non lo specchio in cui leggere il faticoso cammino attraverso cui l'uomo si misura con i propri istinti più segreti (e il regista si confronta con le proprie idee di regia)? Dopo il "trenino elettrico" che gli aveva messo a disposizione la Rko, le ristrettezze Republic che obbligano Welles a girare il film in soli ventun giorni sono una specie di passaggio obbligato verso temi più congeniali e personali. Solo Shakespeare, con i suoi smisurati personaggi, era in grado di dare corpi e volti a quella specie di incubo cupissimo in cui era venuto a trovarsi Welles: da *wonder boy* ad appestato, da padrone assoluto del set a regista cui venivano sottratti i film. E allora chi meglio di quel re primitivo e assetato di rivalsa poteva offrire una maschera all'egocentrismo flagellato di Welles, alla sua voglia di misurarsi con i temi della Cultura e della Storia senza dover passare sotto le forche caudine delle esigenze del pubblico o delle aspettative dei produttori? Quei primi piani smisurati, quelle inquadrature violentemente espressioniste sono il modo più diretto per riaffermare la propria voglia di rivincita e insieme il rifiuto di sottostare alle regole del box office o del bon ton.

*Macbeth* e Shakespeare, allora, diventano scelte obbligate, le sole capaci di rimettere in contatto Welles con i temi che sente più suoi, più personali. La tragedia diventa il più idoneo tra i mezzi espressivi, capace di non limitare la forza e l'energia dei suoi personaggi dentro l'asfittica gabbia di una griglia di valori. Solo la morte può mettere la parola fine alle azioni di uomini fuori dal

<sup>2</sup> J. McBride, *Orson Welles*, a cura di T. Sennett, Milano, Milano Libri, 1979 [n.d.r].

comune e un Welles che è già passato attraverso la morte (quella che gli ha decretato Hollywood, per lo meno) può ritrovare in questi eroi smisurati la forza per rinascere e per mostrare quello che davvero può fare.

Allo stesso modo la tragedia di Otello (e la sua 'tragedia' produttiva, che si prolungò per più di due anni) sono il modo per affermare con ancor più convinzione, perché ribadita attraverso gli anni e le peripezie finanziarie, la sua decisione di non accettare la logica tutta hollywoodiana di un facile realismo cinematografico per privilegiare una messa in scena più articolata e più polisemica. È la ricchezza di Shakespeare, la sua varietà di letture e di interpretazioni, che gli offre la possibilità di rifiutare il naturalismo a favore di una messa in scena più inventiva. Siamo sicuri che un percorso produttivo meno accidentato sarebbe stato all'origine di un modo differente di raccontare la storia di Otello e di Jago? La tensione drammatica già presente nelle indicazioni scenografiche di Shakespeare prende forma nei fuochi, nei tagli di luce, nei vapori che riempiono la scena del film di Welles. Il montaggio pirotecnico che collega una piazza di Torcello con un bastione marocchino non è l'escamotage di un regista a corto di materiali ma piuttosto il modo migliore (l'unico?) per dare alla scenografia, attraverso elementi così diversi e conflittuali, un autentico respiro drammatico, per rendere in qualche modo concreta la possibilità che ha un ambiente di diventare lui stesso elemento della tragedia, "scacchiera drammatica capace di imporre le proprie regole a tutti i pezzi in gioco".

Ma per fare questo, Welles ha bisogno di allontanarsi dalla ricchezza narrativa di Shakespeare, quasi cancellando le scene a Venezia e innalzando Jago ad autentico co-protagonista della storia. Del dramma del Moro, a Welles interessa più il conflitto tra due culture e due modi di comportamento che il percorso tutto psicologico capace di portare un marito geloso alla follia e all'omicidio. La sua messa in scena è imponente e maestosa, come indicano in maniera inequivocabile le scene che aprono e chiudono il film: il 'suo' Shakespeare è quello tragico e gigantesco del personaggio istintivo e incolto alle prese con una civiltà dalla quale si sente irrimediabilmente rifiutato. Attraverso questa rilettura dell'*Otello*, il mondo creato dal Bardo diventa sempre di più la rappresentazione delle ossessioni di Welles, i due universi si intrecciano e si confondono, ideologicamente ed esteticamente, per mettere a disposizione di un regista-attore che si sapeva destinato a interpretare "parti da re" ruoli regali degni della sua altezza.

Lo scambio e l'osmosi risultano finalmente perfetti e totali con *Falstaff*, dove è l'universo poetico di Welles a rivelare tutta la sua natura shakespeariana con l'attribuire dignità 'regale' al personaggio marginale di John Falstaff. Rielaborando i temi e i personaggi presenti nell'*Enrico IV*, nell'*Enrico V*, nelle *Allegri comari di Windsor* e nel *Riccardo II*, Welles sceglie di raccontare il potere e le sue logiche perverse (tema per eccellenza delle tragedie shakespeariane) non dalla parte dei potenti ma da quella dei sottomessi: l'ubriaccone e il raccontatore di barzellette John Falstaff che diventa il protagonista della tragedia, ma non quella della lotta per il trono, piuttosto quella personalissima della solitudine e della sconfitta. E l'adesione totale, fisica e psicologica, che esiste tra interprete e personaggio allarga la portata del film fino a coinvolgere lo stesso Welles, che

con questo film racconta la propria sconfitta ma insieme la innalza a dignità di tragedia. Specie di Charles Foster Kane alla rovescia, meno programmatico ma per questo più umano, Falstaff rilegge attraverso l'ottica shakespeariana dello scontro di poteri il tema wellesiano della nascita del moderno (già al centro di film come *L'orgoglio degli Amberson* [*The Magnificent Ambersons*], 1942) che qui viene esemplificato dallo scontro tra i due padri di Hai – il cinico e politico Enrico IV e il vitale e spontaneo Falstaff – e dall'inevitabile sconfitta che è scritta nella Storia: la lezione di umanesimo che il vecchio ubriacone ha cercato di trasmettere al suo pupillo viene schiacciata dalla ragion di Stato.

Le libertà che Welles si prende rispetto al testo shakespeariano sono moltissime, molte più di quanto lo spettatore comune sia portato a credere: dal film spariscono le considerazioni storiche che sono una costante dei drammi da cui è ricavata questa storia, così come attribuire una dignità tragica a un personaggio pensato (soprattutto nella prima parte dell'*Enrico IV*) in maniera eminentemente comica, e comunque sempre secondaria rispetto al dipanarsi degli avvenimenti, sembrerebbe stravolgere il senso, oltre che la lettera, dei testi teatrali. Eppure l'idea tutta shakespeariana dell'uomo puro e buono che rivela la propria totale alterità alla logica del potere e quindi deve essere allontanato (nella realtà: messo a morte) per non essere di pericolo alle ragioni della corona e dello Stato, finisce per assumere davvero la propria tragica grandezza solo nella rilettura di Welles: sconfitto, umiliato, rinnegato, Falstaff diventa il più shakespeariano dei personaggi wellesiani proprio perché finisce per identificarsi con lo stesso regista, in un'osmosi che passa dal testo teatrale a quello cinematografico per chiudersi con il rimando alla vita stessa. "Quando non sarò più di questo mondo, tu mi dimenticherai", dice Falstaff a Dolly, e in questa disperata constatazione, Welles racchiude non solo la tragicità del suo personaggio più riuscito, ma anche il testamento della sua sconfitta di uomo.

## Emanuela Martini

### UN BARDO PER TUTTE LE STAGIONI<sup>1</sup>

[...] Shakespeare scriveva per il teatro, per il pubblico, per essere rappresentato (e vendere); perciò, è come se avesse scritto per il cinema. La sua forza era certamente nella lingua, che è tra le più fantasiose, sincopate, musicali e astratte, e che infatti risuona pregnante e affascinante anche nelle versioni più moderne (da *Riccardo III* anni Trenta a *Romeo e Giulietta* anni Novanta), e che non a caso ha seminato un repertorio praticamente inesauribile di frasi fatte (persino noi, che non siamo di cultura anglosassone, nel linguaggio quotidiano citiamo inavvertitamente più Shakespeare che Dante). Ma la sua forza era anche nella struttura narrativa e nella costruzione dei personaggi: le sue storie non arretravano di fronte a nulla, dagli effetti più plateali agli intrighi più improbabili e paradossali; erano fatte di carne e di sangue e di rumore e di furore. Shakespeare non aveva paura del kitsch e, certamente, della logica di quelli che oggi noi chiamiamo i generi: se doveva far ridere, sapeva essere sanamente volgare (ma mai gratuito); se doveva far tremare, sapeva seminare effettacci (ma mai banali); se doveva far piangere, non risparmiava le scene madri (ma mai riciclate; in tutto Shakespeare non c'è probabilmente un rapporto di coppia che sia uguale all'altro, o una morte sulla scena che non strappi nuove emozioni).

Quanto ai personaggi, non è un caso che tutti i suoi eroi e le sue eroine maggiori siano diventati proverbiali: che ogni volta che al cinema vediamo una *dark lady* che si lava ripetutamente le mani ci venga in mente Lady Macbeth, o che una ragazza affogata (come la Shelley Winters di *La morte corre sul fiume* [*The Night of the Hunter*] 1955, di Charles Laughton) ci ricordi sempre Ofelia, magari rivista dal tocco cimiteriale dei preraffaelliti (e queste connessioni automatiche non riguardano solo i personaggi: quando un gallo canta, verso l'alba, non è forse il ricordo del fantasma del padre di Amleto, che a quel canto invariabilmente scompariva, a baluginare nella memoria?). Con la stessa cura e gusto, Shakespeare sapeva tratteggiare anche gli antagonisti e i deuteragonisti, spesso, con tanta ambiguità e tante sfumature da consentire loro di rubare la scena all'eroe: il Mercuzio inquieto e brillante di *Romeo e Giulietta*, il re Claudio feroce e talvolta inspiegabile di *Amleto*, il Gloucester sconfitto di *Re Lear*, il mite Clarence di *Riccardo III* (cui spetta il monologo forse più orrifico di tutta l'opera shakespeariana, quell'incubo dell'annegamento costellato di occhiaie vuote e carni in disfacimento che prelude il suo assassinio) e, sopra tutti, naturalmente Jago, la parte in *Otello* che tutti gli attori vorrebbero interpretare e che, sempre, mette in ombra con la sua insinuante, misteriosa malevolenza, la *grandeur* del Moro (e infatti, al cinema, nella versione del 1922 di Buchowetski, Wemer Krauss con la sua isteria surclassa l'*overacting* imponente di Emil Jannings, come in quella del 1996 le ambiguità di Branagh battono la

<sup>1</sup> Il testo è estratto dal volume collettivo *Ombre che camminano*, cit., pp. 7-18 [n.d.r.].

sensualità Fishburne, e persino Orson Welles lascia spazio al memorabile Jago di Michael MacLiammoir, mentre Ian McKellen non si è mai sognato, nelle versioni teatrali del dramma, di essere nessun altro che Jago). Non è un caso che William Shakespeare amasse interpretare sulla scena proprio questi personaggi: Jago, Mercuzio, Orazio.

Ma ogni personaggio in Shakespeare ha il suo momento magico, la sua battuta chiave: dal proverbiale “C’è qualcosa di marcio in Danimarca” riservato al minore Marcello, alla coppia Rosencrantz e Guildenstern, gli amici di Amleto che vanno e vengono nelle diverse versioni (Olivier li eliminò del tutto nel film del 1948) e che, molti secoli dopo, sono scelti da Tom Stoppard come protagonisti della sua rivisitazione teatrale, *Rosencrantz e Guildenstern sono morti* (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, 1990), alla regina Margherita, che attraversa le tre parti di *Enrico VI* con un ruolo sempre più centrale e ricompare come nemesi farneticante in *Riccardo III* (prima di essere re, alla fine della trilogia su *Enrico VI*, Riccardo l’aveva quasi previsto, dicendo della regina “Perché dovrebbe vivere e riempire il mondo di parole?”), che fu eliminata dal “coro delle regine” nelle versioni ottocentesche e in quelle cinematografiche e che ricompare in *Looking for Richard* di Pacino, interpretata da Estelle Parsons. Come in una buona sceneggiatura cinematografica, nessun personaggio era superfluo. Lo sapeva bene Lubitsch, che senza rifare Shakespeare ha fatto uno dei film più shakespeareiani della storia del cinema, *Vogliamo vivere* (*To Be or Not To Be*, 1942), dove, verso la fine, offre il suo momento di gloria a uno degli attori di contorno della compagnia: Greenberg, che di solito va su e giù con l’alabarda e dice le sue due battute, si trova a recitare davanti ai nazisti le parole che Shakespeare, senza saperlo, ha scritto per lui, quelle di Shylock (“Se ci pungete non sanguiniamo? Se ci solleticate non ridiamo? Se ci avvelenate non moriamo? E se ci opprimate non ci ribelliamo?”) e, nel bel mezzo di una pura commedia degli equivoci, fa salire la nostra commozione alle stelle.

[...] Credo che con una tragedia o una commedia di Shakespeare si possa fare tutto, senza essere mai infedeli, che addirittura l’infedeltà maggiore sia rintracciabile spesso in presenza della fedeltà maggiore, come in alcune produzioni televisive, “rigorose” e dettagliate fino alla noia, didascaliche e prive di fantasia, o in alcune levigate realizzazioni cinematografiche, buone appunto (come Shakespeare non avrebbe voluto) per il pubblico midcult, il pubblico medio in vena di una serata colta, un po’ drammatica e inevitabilmente sonnecchiante (come, per esempio, il recente *Othello* di Oliver Parker, che ce la mette tutta per trasformare il dramma in uno spot turistico-pubblicitario-soft-engagé). Shakespeare aveva nel sangue un senso della narrazione tanto spettacolare, popolare, e una percezione della Storia e della natura umana tanto penetrante da potersi adattare a qualsiasi periodo, da potervi applicare (come illustra Raymond Durnat nel saggio che segue) qualsiasi impianto teorico-ideologico, da poter essere smantellato e trasferito con successo in qualsiasi linguaggio “affabulatorio”. Da qui, inevitabile, la storia d’amore tra il cinema e Shakespeare, la storia di un amore che sembra inarrestabile, di un amore che Shakespeare, se fosse vissuto nel nostro secolo, avrebbe certamente ricambiato.

## Cent'anni di amori shakespeariani

La storia d'amore tra il cinema e Shakespeare è cominciata fin dai primordi del cinema, nel 1899, con l'istrione della scena britannica Herbert Beerbohm Tree, che filmò il suo allestimento di *King John* (curiosamente, un testo che non è mai più approdato sullo schermo). Poi ci furono Méliès, che non poteva lasciarsi sfuggire le suggestioni orrifiche e mélo dei drammi, la lunghissima serie dell'americana Vitagraph, quella francese di Henri Desfontaines, molti drammi (non solo storici) italiani, che condussero Shakespeare fino agli anni Venti, ai furori drammatici del cinema tedesco e scandinavo (il risultato più notevole è *Hamlet* interpretato da Asta Nielsen e diretto da Sven Gade), è poi agli anni Trenta della commedia, in Inghilterra, con i primi, timidi aggiornamenti di *Otello* (*Carnival*, due versioni, del 1921 e del 1931, dirette da Harley Knoles e Herbert Wilcox, e *La segretaria* [*Men Are Not Gods*] 1936, interpretata da Miriam Hopkins e diretto da Walter Reisch, in transito dalla Germania verso Hollywood) e di *La bisbetica domata* (*La moglie domata* [*You Made Me Love You*] 1933, di Monty Banks e *Second Best Bed*, 1936, di Tom Walls), e soprattutto in America. A Hollywood si susseguono l'esuberante riduzione di Sam Taylor di *La bisbetica domata* (*The Taming of the Shrew*, 1929), cucita su misura per la coppia regale Mary Pickford-Douglas Fairbanks, la delirante, straordinaria fantasmagoria di Reinhardt-Dieterle, *Il sogno di una notte di mezza estate* (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), per il quale la Warner schiera tutti i suoi divi tra le trappole della foresta incantata, la languida, romanticissima versione MGM di *Giulietta e Romeo* (*Romeo and Juliet*, 1936), diretta da Cukor e voluta da Irving Thalberg per celebrare lo splendore della moglie Norma Shearer, lo stravagante musical "helzapoppiano" *Helzapopping in Grecia* (*The Boys from Syracuse*, 1939) di Edward Sutherland, che riporta nei titoli di testa, alla voce sceneggiatura, "After a play by Shakespeare... long, long after!".

Da qui in avanti, la storia d'amore tra il cinema e Shakespeare diventa una cosa serissima: non c'è stato decennio che non abbia avuto almeno un imponente, spesso mostruoso, gigante shakespeariano; non c'è stato genere che non abbia flirtato almeno una volta, più o meno esplicitamente, con una storia ispirata a Shakespeare; non c'è stato momento di sbandamento, innovazione o revisione culturale, politica e sociale che non abbia provato la tentazione di riflettersi in qualcuna delle sue creature e dei suoi affreschi politici.

Gli anni Quaranta e Cinquanta sono "la sua ora più bella", illuminata dalla grazia studiata e dal puntiglio teatrale di Laurence Olivier e dalla geniale oscurità e dalla potenza visiva di Orson Welles. Difficilmente due talenti del genere si condideranno il cinema shakespeariano per un pugno così ristretto di anni: in tutto, dal 1945 di *Enrico V* (*Henry V*) al 1955 di *Riccardo III* (*Richard III*) di Olivier, e in mezzo *Macbeth* (1948) e *Otello* (*Othello*, 1952) di Welles e *Amleto* (*Hamlet*, 1948) di Olivier, con le 'code', nel 1966, di *Falstaff* (*Campanadas a medianoche - Chimes at Midnight*) sanguigno, dilagante e vulnerabile di Welles e, nel 1983, del *King Lear* televisivo, diretto da Michael Elliott ma dominato da Olivier, vecchio, esangue, straziato. Tra loro, nel 1957, un altro

grande del cinema mondiale affronta Shakespeare, trasportandolo nella ferocia psichica del Giappone moderno e medievale: Akira Kurosawa, che adatta *Amleto* in *Le canaglie dormono in pace* (*Warui yatsu hodo yoku nemuru*, 1960) e *Macbeth* in *Il trono di sangue* (*Kumonosu-Jo*, 1957), un capolavoro di vigore e furore epico (ai quali seguirà, quasi trent'anni dopo, nel 1985, *Ran*, lettura allucinata e commovente del *Lear*). In mano ai tre grandi, Shakespeare diventa la trama attraverso la quale leggere la storia contemporanea, dal D-Day e dalle "truppe d'assalto e aviotrasportate della Gran Bretagna" cui Olivier dedica (con alcuni mesi d'anticipo sullo sbarco in Normandia) *Enrico V*, agli orrori macabri e barbari (e perenni) del potere dipinti in nero dai *Macbeth* di Welles e Kurosawa, al balletto cinico della politica di palazzo che Olivier distilla da *Riccardo III*.

Ma gli Shakespeare 'letterali' non sono i soli. Anzi, sono proprio gli anni Quaranta e Cinquanta che vedono una fioritura inventiva e originale, spesso bizzarra, di riletture di genere. Le ossessioni di *Otello* costringono una commedia di George Cukor a virare nel territorio del thriller psicologico (*Doppia vita* [*A Double Life*], 1947, che offre a Ronald Coiman la parte più bella della sua carriera) e un western di Delmer Daves a colorarsi di torbida sensualità (*Vento di terre lontane* [*Jubal*] 1955). Le imprese cruente di Riccardo di Gloucester prosperano naturalmente nell'horror di *L'usurpatore* (*Tower of London*) diretto da Rowland V. Lee nel 1939 e rifatto nel 1962 da Roger Corman (*La torre di Londra*), e quelle di *Macbeth* nelle cupe durezze noir di *La legione dell'inferno* (*Joe Macbeth*, 1955) di Ken Hughes. La tragedia del patriarca Re Lear viene riletta in chiave italo-americana in un bellissimo dramma del 1949 di Mankiewicz, *Amaro destino* (*House of Strangers*), o adattata a western nel 1954 da Dmytryk in *La lancia che uccide* (*Broken Lance*). Quella di Romeo e Giulietta si presta alle diverse suggestioni romantiche di André Cayatte (*Gli amanti di Verona* [*Les Amants de Verone*] 1948, bel film nel film) e di Renato Castellani (*Giulietta e Romeo*, 1954, girato dal vivo nelle città d'arte italiane), agli equivoci assurdi generati dalla guerra fredda (i due innamorati appartengono alle due opposte potenze in *Giovani amanti* [*The Young Lovers*] 1954, di Anthony Asquith e in *Giulietta e Romeo* [*Romeo and Juliet*] 1961, di Peter Ustinov), alle vigorose esasperazioni spettacolari di *West Side Story*, il musical del 1961 di Robert Wise. E si afferma uno dei testi più "plasmabili" e sognanti di Shakespeare, *La tempesta*, che sa mescolare fantasie oscure e leggerezza liberatoria, poco utilizzato dal cinema fino al secondo dopoguerra, e che poi diventerà un costante ritorno nella filmografia shakespeariana. Sono ispirati a *La tempesta* il western anomalo e ossessivo di Wellman, *Cielo giallo* (*Yellow Sky*, 1948), con la sua *ghost town* e il 'maschiaccio' Anne Baxter; il sogno sensuale di Michael Powell, *Age of Consent* (1966), con la sua Australia selvatica e le linee impagabili della giovane Helen Mirren; e soprattutto il primo esemplare della fantascienza anni Cinquanta che trasporta il genere fuori dall'implacabile logica maccartista, verso una concezione dialettica dello spirito umano, un campo nel quale bene e male si danno costantemente battaglia. Adattamento letterale, impudico, addirittura ingenuo, *Il pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, 1956) di Fred McLeod Wilcox dimostra la malleabile attualità dell'opera del

Bardo e quanto l'infedeltà possa essergli fedele.

Tra gli anni Sessanta e Settanta, con la Nouvelle Vague, l'esplosione dell'insoddisfazione e della rabbia, la ricerca del nuovo, l'aggressione alla messa in scena (cinematografica e teatrale) tradizionale, Shakespeare varca il confine del cinema "shakespeariano" (e di genere) e della messa in scena spettacolare, e (magari sotteraneamente, magari per essere smentito o provocatoriamente ribaltato) diventa una delle fonti di riferimento del "nuovo" cinema. Romeo e Giulietta, in uno degli aggiornamenti più belli mai realizzati, vivono a Praga durante l'occupazione nazista in *Giulietta, Romeo e le tenebre* (*Romeo, Julie a tma*, 1959) di Jirí Weiss; Otello rivive nella malinconia comica di uno spettacolo di burattini, in *Che cosa sono le nuvole?* (episodio di *Capriccio all'italiana*, 1968) di Pier Paolo Pasolini; Re Lear assume dimensioni di metafora apocalittica nel *King Lear* (1970) di Peter Brook e *Macbeth*, rivisitato da Polanski nel 1971, si imbarbarisce in un orrore quotidiano intriso di sangue inutile. *Amleto* domina. In Germania, assume le fattezze cupe di un giovane tormentato dalla fortuna guadagnata durante il nazismo dal padre morto, in *Il resto è silenzio* (*Der Rest ist Schweigen*, 1959) di Helmut Käutner; in Francia, quelle sardoniche di un *cinéophile* che, dopo aver visto *Amleto* di Olivier, si convince di essere nella stessa situazione, in *Ophélie* (1963) di Chabrol; in Unione Sovietica, ha la complessità ideologica della lingua di Boris Pasternak e la raffinatezza spaziosa della regia di Grigorij Mihailovic Kozincev in *Amleto* (*Gamlet*, 1964); in Italia, si dibatte nella provocazione sardonica di Carmelo Bene (*Un Amleto di meno*, 1973; rivisitato attraverso il testo di Jules Laforgue). E in Inghilterra passa dalla rabbia dichiarata dell'intellettuale Nicol Williamson, in *Hamlet* (1969) di Tony Richardson, claustrofobico e ossessionato dai primi piani di molte nevrosi dilaganti, all'eccentricità schizofrenica dei due *Hamlet* (interpretati nel 1976 dai gemelli Anthony e David Meyer) di Celestino Coronado, versione breve e sperimentale, impastata di giochi cromatici, dissolvenze, invenzioni.

Gli anni Ottanta si aprono con l'azzurro dell'ironica fantasia punk di Derek Jarman, *The Tempest* (1979), dove le note di *Stormy Weather* si intrecciano con la parola shakespeariana e dove il musical ironico e decadente anticipa l'eleganza divagante di future variazioni shakespeariane. E si appanna di malinconia, quasi a presentire i rigori dell'era thatcheriana (la Thatcher è eletta nel 1979). Infatti, tutto sommato, gli anni rampanti sembra non si addicano troppo al furore con cui Shakespeare scandaglia le azioni umane. A parte l'esile *Tempesta* (*Tempest*, 1982) di Mazursky, solo verso la fine del decennio Shakespeare si riaffaccia nell'immaginario cinematografico con l'eleganza ironica e stravagante del *King Lear* (1987) di Godard, con l'umorismo laconico e nero di Aki Kaurismäki (*Amleto si mette in affari* [*Hamlet Liike - maailmassa*], 1987), con la rielaborazione secca e trasandata di *Romeo e Giulietta* di Abel Ferrara (*China Girl*, 1987). Molti decenni di cinema fanno sì che Shakespeare non sia più un testo sacro, intoccabile; Falstaff può essere tranquillamente trapiantato nella Portland dei *dropout* senza suscitare lo sdegno dei puristi (*Belli e dannati* [*My Own Private Idaho*], 1991, di Gus Van Sant) e tutta *La tempesta* essere recitata dalla voce di John Gielgud, nel tour de force allestito nel 1991 da Greenaway (*L'ultima tempesta* [*Prospero's Books*]).

## Il “Rinascimento” shakespeariano

Questi nomi fanno presagire la prepotente ‘rinascita’ cinematografica shakespeariana degli ultimi anni: almeno otto film in tre anni, una bella media per un soggettista. Tra il 1995 e il 1997 sono usciti: *Othello* di Oliver Parker, *Riccardo III (Richard III)* di Richard Loncraine, *Riccardo III - Un uomo, un re (Looking for Richard)* di Al Pacino, *A Midsummer Night's Dream* di Adrian Noble, *La dodicesima notte (The Twelfth Night)* di Trevor Nunn, *Tromeo and Juliet* di Lloyd Kaufman, *Romeo e Giulietta (Romeo and Juliet)* di Baz Luhrmann, *Amleto (Hamlet)* di Kenneth Branagh. La “Shakespearemania”, da un lato è facilmente comprensibile: i suoi adattamenti, per quanto sontuosi, possono comunque restare all’interno di un budget contenuto, le star, pur di interpretarlo sullo schermo, sono pronte ad accettare compensi ridotti, una fascia di pubblico è sempre comunque disposta ad “acquistare” un prodotto cultural-spettacolare. Persino a Hollywood giudicano Shakespeare un investimento sicuro, oggi come negli anni Trenta, quando un *tycoon* interessato solo al denaro e al successo, soleva dire agli attori e ai registi emigrati negli Stati Uniti: “Voi inglesi avete lo sceneggiatore più bravo del mondo, quello Shakespeare”. D’altro lato, nei drammi e nelle commedie di Shakespeare ci sono un impianto narrativo, una caratterizzazione psicologica, una carne, un vigore e una fantasia che troppo spesso fanno difetto negli sceneggiatori contemporanei.

Per fortuna, la recente ‘riscoperta’ è stata spesso tutt’altro che ‘letteraria’, ma capace di scavare nelle suggestioni immaginarie (politiche, filosofiche, visive) che l’opera del drammaturgo trasmette. Le due versioni di *Romeo e Giulietta* (quella low budget e trash della Troma e quella ad alto budget e trash di Luhrmann) riescono a trasferire con assoluta naturalezza la storia d’amore adolescente tra le gang rivali di “Tromaville” e quello neobarocche e “tarantinate” di Verona Beach (dalle parti della Florida). Richard Loncraine, con il supporto della malevolenza viscida e titanica di Ian McKellen dell’intelligenza narrativa di Richard Eyre (che aveva firmato e diretto l’allestimento teatrale da cui è tratto il film), vince la scommessa di attualizzare la sanguinosa ascesa al potere di Riccardo III agli anni Trenta, creando esplicite connessioni con un’ipotetica (ma non irrealistica) montata nazista britannica e dandogli scansioni da thriller politico (mentre spesso questi collegamenti ‘ideali’ nel cinema danno adito a realizzazioni verbose e pretenziose). Al Pacino ha realizzato uno dei film più intelligenti e divertenti degli ultimi anni, riversando tutta la sua passione teatrale e cinematografica nella passione narrativa di Shakespeare, altalenando dal documentario alla finzione e rendendo la *quest* per l’attualità di Shakespeare più emozionante dello stesso testo shakespeariano. Quanto a Branagh (certamente il maggiore, più testardo responsabile dell’attuale moda shakespeariana), ha perseguito con passione un ideale che potrà essere più o meno condivisibile, ma ha certamente solide fondamenta.

Da quando, nel 1989 (a ventinove anni), sfidò apertamente il mito di Olivier, adattando per il suo esordio cinematografico proprio quell’*Enrico V (Henry V)* con cui aveva esordito nella regia il più famoso shakespeariano del nostro tempo, a quando, nel 1996, ha sfidato ogni convenzione narrativa (e ogni lo-

gica produttiva) cinematografica, dirigendo una versione pressoché integrale (241 minuti) di *Amleto*, Kenneth Branagh ha perseguito un ideale popolare-spettacolare di Shakespeare che probabilmente non sarebbe dispiaciuto allo stesso drammaturgo. Non solo riempiendo i suoi film shakespeariani di divi (meglio se hollywoodiani, come gli sfolgoranti Denzel Washington e Keanu Reeves e l'imprevedibile Michael Keaton di *Molto rumore per nulla* [*Much Ado About Nothing*] 1993, o come i "cammei" eccellenti che costellano *Amleto*, Jack Lemmon, Robin Williams, Charlton Heston, Billy Crystal, ma anche Gérard Depardieu, John Gielgud, John Mills, Richard Attenborough), ma soprattutto attraverso un impianto immaginario di robusta, a volte spudorata, sontuosità, attraverso un esibito narcisismo (ma quale dei grandi attori shakespeariani non è stato narcisista?), attraverso una voglia instancabile di far presa sull'occhio, il cuore, la pancia del pubblico. Branagh è intelligente e carnale; gli piace piacere e gli piace che il pubblico si diverta, si appassioni, soffra, si immedesima. Il suo percorso è stato esemplare.

L'*Enrico V* in era di rigori thatcheriani non è un inno alla vittoria, ma un gioco di massacro e di fatica, dove i costumi hanno una rozzezza popolana, dove si combatte nel fango e si muore in primissimo piano, e male. Come scrisse all'epoca Anthony Lane su "The Independent": "Ci sono due scuole di pensiero su come vincere la battaglia di Azincourt. Se siete Laurence Olivier, attendete il bel tempo primaverile. I vostri compagni saranno vigorosi, le vostre armature immacolate, i vostri massacri un lavoretto pulito. Se siete Kenneth Branagh, invece, entrate nella mischia con uno spirito di cupa rassegnazione. La battaglia è amara e appesantita di elementi con i quali bisogna fare i conti: alberi spogli e sgocciolanti, il fango fino agli stinchi, cieli bianchi. È così che gli inglesi giocano il loro football; per cui sembra anche lo stile più naturale per intraprendere le loro guerre". L'impatto è vigoroso; il rispetto unanime; il pubblico attento. Quattro anni dopo, con *Molto rumore per nulla*, Branagh gioca la carta 'hollywoodiana' della solarità, della gioia, dell'intreccio accattivante e vitalistico. E conquista il grande pubblico. Infine con *Amleto* (ma, in mezzo, c'è un altro *Amleto*, strettamente e spiritosamente intrecciato con la vita di tutti i giorni, *Nel bel mezzo di un gelido inverno* [*In the Bleak Midwinter*] 1995) azzarda una scommessa che rasenta la follia: con un budget di più di 20 milioni di dollari, in 70 millimetri, rischia la fusione tra un allestimento 'letterale-educativo' di Shakespeare e una maestosa, talvolta delirante (per esempio, la scena 'da operetta' della sala del trono), spettacolarizzazione. Una fusione che poteva scontentare tutti, dai puristi del testo e del rigore shakespeariani, a chi esige dal cinema 'un'interpretazione' del testo, al pubblico abituato ad allestimenti meno torrenziali e più 'predigeriti'. Invece, in bilico tra Olivier e Scaramouche, tra autore e genere (soprattutto il *mélo* e il "cap-pa e spada", ma senza dimenticare l'horror delle apparizioni del fantasma), Branagh riesce a consegnare il suo *Amleto* enorme e imperfetto dritto tra le braccia del kolossal epico alla David Lean. Come dire che Shakespeare è fatto della pasta del cinema.

# Francesco Pitassio

## ASSENZA INGIUSTIFICATA Max Neufeld e i telefoni bianchi

*Abbiamo ritrovato il nostro stile!*  
Alfredo il maggiordomo, *La canzone rubata*

### Un regista ritorna

Al termine del secondo conflitto mondiale, un reduce italiano fa ritorno al proprio paese viaggiando su un camion ballonzolante. Il trabiccolo viene bloccato da banditi di strada, ma questi distinguono subito la divisa militare e lasciano andare il protagonista. Giunto al paese, i colleghi di lavoro, la madre anziana, gli amici non stentano a riconoscerlo: è il paese, la città, l'Italia a essere sconvolta nei costumi e nel paesaggio dalla guerra; non la ottusa solidità del volto appesantito di Gino Cervi in *Un uomo ritorna* (1946)<sup>1</sup>, curiosa e unica incursione di Max Neufeld nelle ambientazioni del neorealismo.

Il regista di *Un uomo ritorna* non godette mai di una simile fortuna: il suo profilo non appare sulle pagine delle riviste italiane di settore, non gli sono dedicati ponderosi ritratti come ad altri cineasti stranieri giunti in Italia, non rilascia dichiarazioni di poetica, quali quelle di Gustav Machatý durante la lavorazione di *Ballerine* (1936). Anche il nome del regista di origini austriache è oggetto di una costante incertezza in Italia: si oscilla tra Massimo, Massimiliano e, molto più sporadicamente, Max<sup>2</sup>. Persino il cognome traballa, rendendo i tratti identificativi vaghi: “Anche a Neuffeld [sic!], il regista di *Una moglie in pericolo*, vorrei chiedere di più di quello che ci ha dato con questo film”<sup>3</sup>. Molto si chiede al regista, addirittura di aggiungere delle lettere al proprio nome di famiglia...

La vaghezza della identità di Neufeld nella storia del cinema italiano coincide con uno stigma apposto sulla commedia leggera, sin dai primi anni della sua affermazione, all'avvento del sonoro in Italia. Una ripulsa della riproducibilità del genere, in nome di una improbabile ideologia dell'originale e della purezza cinematografica. Si scriveva su *Due cuori felici* (B. Negrone, 1932):

<sup>1</sup> Nel 1944 Stefano Vanzina, in arte Steno, annotava nel proprio diario: “Da Biancifiori incontro Gino Cervi più grasso che mai”. Due anni dopo le cose non erano molto cambiate, a dispetto delle ristrettezze belliche. Steno, *Sotto le stelle del '44. Un diario futile*, a cura di T. Kezich, Palermo, Sellerio, 1993, p. 129.

<sup>2</sup> Con stanca ironia, gli storiografi più accorti non mancano di registare gli errori di nomina-zione: “Inutile ripetere che ‘Massimiliano’ Neufeld è Max N.”, corregge per l'ennesima volta F. Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime*, Milano, Sonzogno, 1975, p. 78.

<sup>3</sup> A. Franci, *Inutilità del cavallino galla*, “L'illustrazione Italiana”, a. LXVI, n. 45, 5 novembre 1939, p. 412.

Teatro fotografato e non cinema, nella sceneggiatura, nel dialogo e nel genere di comicità [...] non è un'opera originale, ma la copia, più o meno conforme, di un film tedesco<sup>4</sup>.

Il film era il rifacimento di *Ein bisschen Liebe für dich. Zwei glücklichen Herzen*, e la prima incomprensione tra Neufeld e la critica italiana. Dinanzi a questa natura ibrida dei film, anche la definizione della professione è fonte di dubbi per una cultura in cui i registi cinematografici sono denominati direttori artistici. Allora, Neufeld professionista, mestierante o artista? Nel dopoguerra, un profilo biografico apparso nel canone della storiografia del cinema abbozza un'immagine del cineasta dai contorni icastici e al tempo stesso assai vaghi: "Neufeld può essere considerato il prototipo del regista commerciale di stampo europeo. [...] Nella sua abbondante produzione un film vale l'altro"<sup>5</sup>. Il passaporto di Neufeld non è nazionale: è un modello originale – un prototipo – ma il frutto della sua attività è indistinto – un film vale l'altro. Ma è poi un male? Agli occhi di parte della critica fascista sì, sin dal principio della attività del cineasta in Italia:

L'azione di *Mille lire al mese* è, come le commedie ungheresi, ambientata in Ungheria. In fondo, questa ambientazione non era necessaria, ma certo è stata suggerita dal regista Max Neufeld che con la vita italiana non poteva avere molta dimestichezza; ed è stata in questo modo ideata allo scopo di creare una vicenda che non avesse la pretesa di corrispondere alle esigenze di un cinema italiano più genuino<sup>6</sup>.

Ambizioni internazionali e richieste nazionali, leggi razziali e pragmatismo quotidiano, necessità di una produzione media e velleità artistiche. Max Neufeld si trovò ad attraversare la scena vivace e confusa del cinema italiano tra la fine degli anni Trenta e il principio dei Quaranta. Un set simile a quello rappresentato in *La canzone rubata* (1940): un panorama rumoroso, dalle pretese le più disparate e dalle identità sfuggenti. Il nostro protagonista vi si smarrisce. Allora, conviene provare a ritrovarlo, per dipanare i fili di una matassa intricata<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> E. Roma, "Cinema Illustrazione", 21 settembre 1932, ora in *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, Quaderno informativo V-Evento speciale, a cura di S. Parigi, Pesaro, Ente Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1991, pp. 38-39.

<sup>5</sup> C. Bertieri-R. Chiti-H. Winge, *Max Neufeld*, in *Filmlexikon degli autori e delle opere*, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, 1961, vol. IV, *ad vocem*, p. 1270.

<sup>6</sup> Anonimo, *Mille lire al mese*, "Bianco & Nero", a. III, vol. 5, 1 gennaio 1939, p. 100.

<sup>7</sup> Questo è anche un recente auspicio di Bono: "A fronte di un giudizio, predominante nella storiografia, che lo vuole artefice di una produzione, nell'insieme, modesta per qualità ed effimera, si avverte la necessità di una revisione che riconosca a Neufeld il ruolo di primo piano che ha nel cinema, prima di lingua tedesca e poi italiano, fra gli anni Venti e la guerra". F. Bono, *Max Neufeld*, in *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Einaudi, 2005, vol. II, *ad vocem*, p. 636.

## Modelli rubati

La commedia leggera vituperata in molte occasioni dalla critica italiana, e stigmatizzata con la formula dei “telefoni bianchi”, rivela allo sguardo odierno una produttività culturale a lungo trascurata. I modelli testuali e le soluzioni linguistiche appaiono ricorrenti, probabilmente meno propulsivi per uno stato dell’“arte cinematografica” se messi a confronto con lo “stile di autore internazionale” diffuso tra la fine del muto e il principio del decennio successivo<sup>8</sup>. Tuttavia, una valutazione articolata dei processi culturali nel cinema europeo richiede un parametro differente e meno esclusivo della appartenenza al ristretto pantheon di autori consacrati dalla critica coeva. Uno sguardo appena più attento è in grado di verificare i punti di tangenza e commistione tra le due prassi, a dispetto di una gerarchia estetica della storia del cinema. Per questo motivo, a fronte della definizione di cinema dei “telefoni bianchi” ormai viziata da una precisa connotazione spregiativa, pare più consoni il termine di “cinema déco”, mutuato con ogni evidenza dal fenomeno dell’Art déco per indicare “un lessico abitativo scenografico e architettonico di tensione e creazione di uno spazio ideale comune, indifferente ai confini ideologici”<sup>9</sup>. I modelli scenografici e costumistici e la conseguente costruzione di una ambientazione astratta e desiderabile sono uno dei tratti più vistosi della commedia europea degli anni Trenta. Ma si vorrebbe qui sottolineare un ulteriore aspetto: la vocazione sovranazionale di una cultura, espressa nell’arredamento, negli abiti, ma anche dalle strutture narrative e dalle situazioni e personaggi raccontati<sup>10</sup>. Si ha l’impressione che questi modelli narrativi siano l’esito dell’impatto del cinema hollywoodiano e della *screwball comedy* su una tradizione spettacolare e drammaturgica europea, la commedia degli equivoci. Il risultato della sua modernizzazione attraverso il filtro del cinema statunitense è un consistente corpus di film condiviso da culture nazionali differenti, variamente declinabile in ciascuna di esse: Germania, Austria, Italia, Cecoslovacchia, Ungheria o Spagna... Le tappe dei pellegrinaggi di Max Neufeld. Dunque, *Europa e America*, come legge in filigrana il direttore di “Film” nel più debole film gira-

<sup>8</sup> Sul fenomeno, si rimanda ai saggi seminali: K. Thompson, *National or International Films? The European Debate During the 1920s*, “Film History”, vol. 8, n. 3, 1996, pp. 281-296; “Film Europe” and “Film America”. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1929-1939*, a cura di A. Higson-R. Maltby, Exeter, University of Exeter Press, 1999. Si veda anche l’ottimo A. Farassino, *Cosmopolitismo ed esotismo nel cinema europeo tra le due guerre*, in *Storia del cinema mondiale. L’Europa. Miti, luoghi, divi*, a cura di G.P. Brunetta, Torino, Einaudi, 1999, vol. I, pp. 485-508.

<sup>9</sup> G.P. Brunetta, *Cinema déco*, in *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1993, vol. II, p. 269. Si veda anche P.M. De Santi, *...e l’Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in *Storia del cinema mondiale. L’Europa. Miti, luoghi, divi*, cit., pp. 429-483.

<sup>10</sup> Non a caso, Brunetta in apertura di capitolo sostiene: “Non è certo comunque una tradizione blasonata quella che si pone come l’antecedente delle opere realizzate tra il ’39 e il ’43 da registi come Max Neufeld, Nunzio Malasomma, Mattoli, ma una tradizione che riprendendo vicende un po’ sgangherate da collaudatissime commedie degli equivoci, battute di facile presa dall’avanspettacolo, umorismo da alcuni settimanali mette insieme il materiale su cui è costruita l’intera struttura dei ‘telefoni bianchi’”. G.P. Brunetta, *Cinema déco*, cit., p. 263.

to da Neufeld in Italia prima del termine del conflitto mondiale:

Nel genere leggero e brillante, “Ballo al castello” è un film senza dubbio riuscito. Abile, lieve, grazioso, messo su con gusto e con eleganza, piacerà al pubblico [...] e farà guadagnare un sacco di onesti quattrini al produttore. Lo stile è quello di certi film tedeschi e americani di qualche anno fa<sup>11</sup>.

Non solo. *Cinema e teatro*. L’organizzazione dell’universo narrativo e delle sue peripezie discende direttamente per adattamento, o indirettamente per ambito professionale delle personalità coinvolte – attori, soggettisti, sceneggiatori, registi – dalle modalità di definizione diegetica del teatro leggero del primo Novecento. Lo rilevavano in molti già all’epoca:

Continuiamo a navigare, anzi ad affogare, nel *regno degli equivoci*: ed è anche naturale che le situazioni siano sempre quelle, cioè che si ripetano con varianti minime, non tali certo da affrancarne l’originalità. Ma tant’è, la *eredità teatrale di queste commedie cosiddette “brillanti”*, denuncia subito quei colpi di scena che sulle tavole del palcoscenico si vestono di spontaneità e s’adornano di improvviso, mentre alla luce dei riflettori nei teatri di posa spesso fanno d’artificio<sup>12</sup>.

Uno dei bacini di elezione di soggetti e trame della commedia leggera fu, notoriamente, il teatro ungherese, da cui la denominazione alternativa a cinema dei “telefoni bianchi”: “commedia all’ungherese”<sup>13</sup>. Non si tratta unicamente di una ripresa di modelli testuali derivati dalle commedie cinematografiche ungheresi, distribuite in Italia tra gli anni Trenta e Quaranta;<sup>14</sup> e nemmeno soltanto di un adattamento di pièce e romanzi celebri. Piuttosto, è la circolazione europea di tipologie testuali e rappresentative tra l’avvento del sonoro e la fine della seconda guerra mondiale a costituire una *koinè* e a consentire una transattività tra culture nazionali, molto meno impermeabili di quanto non si è soliti immaginare. Non a caso, alle origini del prototipo della commedia leggera italiana è una versione multipla franco-tedesca, *Die Privatsekretärin* (W. Thiele, 1931)/*Dactylo* (W. Thiele, 1931), di cui vennero girati due remake, uno italiano, *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931), l’altro inglese, *Sunshine Susie* (V. Saville, 1931). La vicenda dei quattro film era tratta da un romanzo di István von Szomaházy. Negli stessi anni, le scene italiane sono invase da commedie ungheresi, messe in scena dalle più note compagnie nazionali: la Falconi, la Melato, la Merlini-Cialente e la Tofano-Maltagliati-Cervi si misu-

<sup>11</sup> M. Doletti, *Sette giorni a Roma – Ballo al castello*, “Film”, a. II, n. 40, 7 ottobre 1939, p. 4.

<sup>12</sup> F. Callari, *Sette giorni a Roma – Una moglie in pericolo*, “Film”, a. II, n. 46, 18 novembre 1939, p. 2 (corsivi miei).

<sup>13</sup> In questo caso, sebbene il termine proponga un’origine dei film più precisa dell’altra definizione, in realtà cela processi culturali più complessi. Per tale ragione, si continua a prediligere la definizione coniata da Gian Piero Brunetta.

<sup>14</sup> Il caso più celebre è agli esordi cinematografici di Vittorio De Sica, con *Maddalena zero in condotta* (1940), tratto da *Magda Kicsapja* (L. Vajda, 1936), o forse dal testo teatrale originale di László Kádár, e con *Teresa Venerdì* (1941), a sua volta tratto *Péntek Rézi* (L. Vajda, 1938), o forse dal romanzo omonimo di Rezső Török.

rano con testi magiari. Non stupisce ritrovare poi gli stessi attori nel *cinema déco*, o i traduttori di queste pièce, su tutti Alessandro De Stefani, intenti a stendere sceneggiature per la commedia leggera italiana.

Una determinante funzionale della commedia leggera ungherese è la appartenenza a un circuito teatrale commerciale; di conseguenza, la struttura del testo e i suoi effetti devono essere collaudati ed efficaci, non solo nella trasposizione cinematografica, ma già sulle tavole del palcoscenico, per la ragione sociale della principale sede di rappresentazione. Come chiariva Neméth, all'epoca direttore del Teatro Nazionale di Budapest:

Il Teatro Comico (Vigszínház) s'inaugura nel 1896, ed è il primo teatro magiaro che sorge per iniziativa completamente privata, senza alcun appoggio delle autorità. Questo Teatro, col dedicarsi in gran parte all'allestimento di *pochades* francesi, non contribuì certo all'educazione artistica del pubblico; ma d'altra parte giovò allo stile degli attori, che si addestrarono alla recitazione spigliata e d'insieme<sup>15</sup>.

Questo tradizionalismo fu oggetto di obiezioni e sospetti già negli anni Trenta, non necessariamente in nome di progetti estetici innovativi o sperimentali, ma spesso a favore di forme rappresentative a vocazione pedagogica, assai più dubbie nelle finalità. Scriveva un corrispondente da Budapest:

Qualche tentativo dei soliti autori ungheresi: Ottone Indig, Alessandro Hunyady, Ladislao Bus-Fekete, i quali dovrebbero rappresentare la "guardia dei giovani", ed invece, nei loro lavori, si dimostrano antiquati più degli autori della generazione precedente. [...] Le rappresentazioni del "Vigszínház", almeno nel campo della messa in scena [...], hanno dato prova di una cosciente, precisa, artistica opera di preparazione e di realizzazione<sup>16</sup>.

L'ambivalenza della commedia leggera risiede qui, per la critica teatrale coeva: tradizionalismo e assenza di finalità sociale, da un lato; efficacia rappresentativa e conseguente successo di pubblico, dall'altro. Esattamente quanto la critica cinematografica rimprovera alla declinazione cinematografica del genere, prima e dopo la guerra, indipendentemente dal contesto socio-politico e con buona pace dei teorici del neorealismo. Scriveva Giachettili alla vigilia della guerra, commentando *La casa del peccato* (1939):

Siamo nel solito piano del film mondano-borghese, comico e un po' sentimentale: genere prediletto dai produttori italiani, perché di poco impegno, di poca spesa e gradito al pubblico non armato di eccessive esigenze. Ora, il genere è perfettamente giustificabile: come sul teatro ha la sua ragione di vita la commedia allegra e magari la "pochade": così, sullo schermo, accanto ai grandi film storici, a quelli drammatici, passionali e di avventure, la commedia che favorisce la digestione va benissimo<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> A. Neméth, *Panorama del teatro ungherese*, "Scenario", a. VII, n. 1, gennaio 1938, p. 9.

<sup>16</sup> A. Widmar, *Corriere dall'Ungheria*, "Scenario", a. III, n. 9, settembre 1934, p. 491.

<sup>17</sup> C. Giachettili, *Sette giorni a Roma - La casa del peccato*, "Film", a. II, n. 6, 11 febbraio 1939, p. 2.

E con minore senno, due anni più tardi tuonava un anonimo cronista contro i produttori italiani:

Si sa che gli alti e i bassi di questo genere [la commedia], puntualmente registrati dalla critica, non scuotono né scuoteranno mai la granitica persuasione dei produttori, persuasione nella fortuna presso il pubblico di una formuletta e di un condimento adattissimi per la gente di facile contentatura<sup>18</sup>.

Il rimprovero maggiore mosso al genere pare essere il potenziale successo, e l'estromissione della élite culturale della istituzione cinematografica – la critica – dalla concezione della produzione. La commedia leggera dunque consente una comunicazione diretta tra produttori e pubblico, a dispetto della critica.

L'altra obiezione spesso mossa al genere è il cosmopolitismo, la difficile vocazione a una nazione e a un popolo da educare. Da questo all'antisemitismo purtroppo il passo è breve, nell'Italia delle leggi razziali; lo testimonia un indecoroso saggio di Domenico Paoella, apparso sulla più celebre rivista di cinema italiana, "Bianco & Nero":

Stabilito che il "leggero" è un genere di mentalità ebraica [...] è certo che l'enorme numero di cineoperette e di commedieole a cui i film di Lubitsch hanno dato il via è pernicioso. [...] Il tema principale è sempre quello: l'adulterio. [...] In Germania le cineoperette hanno attraversato un'epoca fortunatissima, epoca molto interessante per noi italiani, per gli influssi che ha avuto sulla nostra cinematografia. I produttori si chiamano Pommer, Noé Bloch; gli autori E.W. Emo, Carl Boese e infiniti altri. L'ebreo Wilhelm Thiele è l'autore di *La segretaria privata*<sup>19</sup>.

Per ironia della sorte, Neufeld era di origine ebraica, approdato in Italia in concomitanza con il varo delle leggi razziali e destinato a caratterizzare il genere poi distintivo del regime fascista per tutto il secondo dopoguerra.

## Mille film al mese

L'attività di Max Neufeld nel cinema italiano appare pienamente inserita nel funzionamento ordinario del sistema produttivo e capace di rispondere a esigenze differenti di questo, con la flessibilità distintiva dei più navigati professionisti dello spettacolo nazionale. Escludendo le due versioni multiple gi-

<sup>18</sup> Anonimo, *Film di questi giorni – Cento lettere d'amore*, "Cinema", a. VI, vol. I, fasc. 115, 10 aprile 1941, p. 246.

<sup>19</sup> D. Paoella, *Gli ebrei nel cinema*, "Bianco & Nero", a. III, vol. V (I sem. 1939), p. 59. Con tipica virtù delle italiane genti, Paoella si distinguerà invece per trasformismo: nel 1946 gira un documentario resistenziale per la Incom, *L'Italia s'è desta*, e negli anni Cinquanta diviene uno dei registi di Totò, ma firma anche un *Gran Varietà* (1954) in cui si mettono alla berlina... i censori fascisti riciclati nella repubblica! Sul critico e cineasta, si vedano: F.S. [Francesco Savio], *Domenico Paoella*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Roma, Le Maschere, 1960, c. 1587; G. Siniscalchi, *Domenico Paoella*, in *Enciclopedia del Cinema*, vol. IV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 368-369.

rate al principio degli anni Trenta, *Due cuori felici/Ein bisschen Liebe für dich* e *La canzone del sole/Das Lied der Sonne* (1933)<sup>20</sup>, e l'attività successiva al 1945, Neufeld dirige dieci film in circa due anni: un risultato degno del più prolifico Mario Mattoli.

A ulteriore riprova della eccezionale efficienza del regista, è opportuno rammentare la molteplicità di produttori e atelier interessati nella realizzazione dei suoi film. Ingaggiato inizialmente dalla Italcine per il suo film italiano più celebre, *Mille lire al mese* (1938)<sup>21</sup>, Neufeld lavora anche con la Astra Film per *Una moglie in pericolo* (1939)<sup>22</sup>, con la Incine per *Cento lettere d'amore* (1940), con la Manenti Film per *La canzone rubata*<sup>23</sup>, con la Stella per *Fortuna* (1940)<sup>24</sup>; in particolare, lavora anche con Peppino Amato, poi produttore lodato di Rossellini e De Sica, prima con la Amato Film in *La casa del peccato* (1939), poi per la Era Film nel caso di *Assenza ingiustificata* (1939)<sup>25</sup>. Gli stessi teatri di posa impiegati dalle singole case di produzione non coincidono, e lasciano immaginare una lavorazione serrata e una considerevole efficienza del regista nell'adeguarsi alle contingenze. Neufeld passa dagli studi di Cinecittà a quelli della SAFA, e se necessario si sposta fuori Roma, per lavorare sui set allestiti negli stabilimenti toscani di Pisorno<sup>26</sup>.

Il regista di origine austriaca non pare tuttavia un professionista capitato casualmente nel quadro della produzione nazionale, e disposto ad accettare qualunque genere di lavoro – piuttosto, questa immagine appartiene al secondo dopoguerra e all'ecclettismo della produzione in tale fase. L'attività italiana di Neufeld tra 1938 e 1940 si distingue per la collaborazione con figure piuttosto note nel panorama cinematografico, e allo stesso tempo per la capacità di lanciare nuovi protagonisti della produzione nazionale. Al primo gruppo appartengono sceneggiatori e drammaturghi sulla breccia da un decennio, come Aldo De Benedetti<sup>27</sup>, Alessandro De Stefani, Alberto Consiglio,

<sup>20</sup> In questo secondo caso, nondimeno, bisogna segnalare che è Neufeld a dirigere anche la versione italiana, nella quale, accanto a Vittorio De Sica, fa la sua apparizione un ospite abituale dei successivi film italiani del regista: Umberto Melnati.

<sup>21</sup> La Italcine è la casa con cui Neufeld collabora più spesso: vi realizza anche *Ballo al castello*, *Taverna rossa* (1940) e *La prima donna che passa* (1940). Non a caso, le uniche due produzioni ulteriori della impresa sono film di Mario Mattoli.

<sup>22</sup> Tra le produzioni della Astra Film coeve troviamo *Castelli in aria* (A. Genina, 1939), *Centomila dollari* (M. Camerini, 1940) e *Validità giorni dieci* (C. Mastrocinque, 1940), tutti prototipi della commedia dei "telefoni bianchi".

<sup>23</sup> La Manenti Film realizza anche essa molti film di consolidati professionisti del cinema italiano, da Amleto Palermi a Guido Brignone, da Nunzio Malasomma a Mario Bonnard. E, soprattutto, uno dei più noti *vehicle* per Alida Valli, *Ore 9: lezione di chimica* (M. Mattoli, 1941).

<sup>24</sup> Il film è realizzato in versione italiana e spagnola, e probabilmente costituisce il ponte per il passaggio del cineasta dall'Italia in guerra alla Spagna franchista.

<sup>25</sup> Anche in questo caso, l'impresa produce tre film celeberrimi della commedia leggera italiana: *Batticuore* (M. Camerini, 1938), *Grandi magazzini* (M. Camerini, 1939) e *Rose scarlatte* (V. De Sica, 1940).

<sup>26</sup> Per questi dati, rimandiamo a: *I film italiani 1930-1969: classificazione per case di produzione*, in *La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930/1970*, a cura di M. Fasoli-G. Guastino-B. Restuccia-V. Rivosecchi, Roma, Napoleone, 1979, pp. 427-515.

<sup>27</sup> Su De Benedetti, si veda: F. Bolzoni, *Aldo De Benedetti o lo sbaglio di essere allegro*, in *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, a cura di M. Argentieri, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 289-300.

Oreste Biancòli e Gherardo Gherardi; direttori della fotografia acclamati, come Václav Vích, giunto in Italia insieme a Gustav Machatý, ma destinato a miglior fortuna; compositori di enorme notorietà, quali Cesare A. Bixio; divi di massimo successo, su tutti Amedeo Nazzari e Assia Noris, eletti nel 1940 da un celebre sondaggio della rivista "Cinema" il migliore attore e la migliore attrice cinematografica italiani<sup>28</sup>. Al secondo gruppo possono essere ascritti giovani esordienti, destinati a un considerevole successo, come i futuri registi Luigi Zampa e Giorgio Simonelli, rispettivamente sceneggiatore e montatore di *Mille lire al mese*, o attori al principio della celebrità, come Osvaldo Valenti nello stesso film e Alida Valli, al principio della carriera. Forse, proprio l'impiego così ricorrente della fulminante diva italiana creò le maggiori difficoltà al consumato professionista austriaco. La scarsa propensione a concedere spazio alle individualità degli interpreti e l'accentuazione ritmica del racconto, a discapito delle pause drammatiche, vennero a più riprese giudicate dalla critica italiana disattenzione o imperizia nella conduzione degli attori; su tutti, l'attrice sulla quale più si stava investendo, Alida Valli:

Dispiace di vedere un'attrice dotata pel cinema come lo è Alida Valli, naufragare tanto tristemente. È tutto falso e imparaticcio, quello che lei fa qui. [...]. Finché resterà tra le cure di registi mestieranti come Max Neufeld, temiamo forse che non troverà la sua cifra esatta<sup>29</sup>.

È un vero peccato vedere Alida Valli che compie sforzi più grandi di lei, per assumere toni che non le si adattano o che perlomeno non possono adattarsi data l'impostazione generale del lavoro<sup>30</sup>.

Nonostante i dubbi o le riprovazioni della critica, l'attrice istriana lanciata da *Il feroce Saladino* (M. Bonnard, 1937) e diretta da Neufeld in sei produzioni successive acquisì fama considerevole in primo luogo grazie alla risposta di pubblico di alcuni dei film firmati dal cineasta austriaco.

Neufeld nel cinema italiano seppe trovare rapidamente il proprio posto, perfettamente al centro di un sistema industriale provinciale, ma non privo di efficienza al termine degli anni Trenta.

<sup>28</sup> Il sondaggio fu pubblicato con il titolo: *Referendum 1939-40*, "Cinema", a. V, fasc. 87, 10 febbraio 1940, p. 3. Lo stesso sondaggio consacra la giovanissima Alida Valli seconda diva italiana, e *Assenza ingiustificata* il sesto film preferito dagli spettatori, con 1419 suffragi.

<sup>29</sup> Anonimo, *Ballo al castello*, "Bianco & Nero", a. III, n. 10, ottobre 1939.

<sup>30</sup> G. Isani, *Film di questi giorni - Taverna rossa*, "Cinema", a. V, vol. I, fasc. 88, 25 febbraio 1940, p. 122. Per recensioni elogiative della collaborazione Neufeld/Valli, si vedano invece: L. Chiarelli, *Sette giorni a Roma - Mille lire al mese*, cit.; A. Franci, *Sabù astro inglese e Alida stellina italiana*, "L'illustrazione Italiana", a. LXVI, n. 5, 29 gennaio 1939, p. 208; A. Franci, *Settimana di penitenza e di mortificazione*, "L'illustrazione Italiana", a. LXVI, n. 9, 26 febbraio 1939, p. 412.

## Una identità in pericolo

I film realizzati da Max Neufeld in Italia tra 1938 e 1940 rivelano un insieme di tratti comuni<sup>31</sup>. Non si tratta dell'espressione di una poetica di autore, ma di caratteristiche proprie a un sistema semiotico e produttivo i cui limiti non coincidono spesso con quelli nazionali: in taluni casi, appartengono più direttamente alla produzione cinematografica italiana; in tal'altra, la eccedono.

Uno degli aspetti più eclatanti dei film di Neufeld è la vocazione intermediale, espressa su due livelli differenti: da un lato, una tendenza del testo a propagarsi al di là dei propri bordi e di quelli dello schermo, nell'universo del consumo mediale coevo; dall'altra, una disposizione a riflettere sulle forme di spettacolo e di comunicazione mediatica contemporanee. Nel primo caso, siamo dinanzi a una funzione costitutiva della commedia leggera degli anni Trenta, per la sua diretta discendenza teatrale e la propensione a inglobare nella rappresentazione tipologie spettacolari differenti dal dramma tradizionale. Questa inclinazione trova piena amplificazione nel cinema e nella sua integrazione in un sistema mediale in piena espansione nell'Italia degli anni Trenta, sul piano dell'editoria, della radiofonia e dell'industria discografica. Come sostiene Paola Valentini,

Il passaggio di testimone è ormai avvenuto: dal palcoscenico all'altoparlante, dalla fisicità dell'attore alla sua effigie sullo schermo, dalla parola "alta" alla canzonetta e il disco. È questo passaggio cruciale che caratterizza gli anni Trenta e la dimensione popolare dello spettacolo<sup>32</sup>.

Per questo motivo, *Mille lire al mese* si collega immediatamente all'omonimo e celeberrimo motivo musicale di Carlo Innocenzi, e commentando *La canzone rubata* un recensore scriveva: "Le musiche di Di Lazzaro allietteranno il film fornendo agli interpreti motivi destinati a diventar popolari. Il che poi è la misura inequivocabile del successo di un film musicale"<sup>33</sup>. L'affermazione di un film dipende dalla solidarietà mediale che è capace di suscitare.

Nel secondo caso, i film di Neufeld manifestano un medesimo distacco e ironia dinanzi alla efficacia comunicativa o spettacolare: raramente si è posti di fronte a un racconto trasparente, ma le piste si duplicano e biforcano, e le rappresentazioni teatrali, radiofoniche, coreutiche, cinematografiche e finanche televisive ribadiscono un'affettuosa sfiducia. L'esecuzione di una coreografia complessa e astratta preannuncia lo sviluppo diegetico di *Un ballo al castello*. Uno spettacolo teatrale apre il complesso gioco di identità di *La*

<sup>31</sup> L'autore ha avuto modo di visionare: *Mille lire al mese*, *Ballo al castello*, *Taverna rossa*, *Una moglie in pericolo*, *Fortuna*, *La canzone rubata*, appartenenti al primo soggiorno del regista in Italia; *Un eroe ritorna*, *Il tiranno di Padova* (1946) e *Licenza premio* (1951), girati nel secondo dopoguerra. Un ringraziamento sincero ad Armin Loacker (Filmarchiv Austria), Maria Assunta Pimpinelli (Cineteca Nazionale) e Andrea Meneghelli (Cineteca del Comune di Bologna) per l'aiuto e la collaborazione preziosa alla stesura di questo contributo.

<sup>32</sup> P. Valentini, *La scena rubata. Il cinema italiano e lo spettacolo popolare (1924-1954)*, Milano, Vita & Pensiero, 2002, p. 58.

<sup>33</sup> S. Menz., *Hanno rubato una canzone!*, "Film", a. III, n. 41, 12 ottobre 1940, p. 10.

*canzone rubata*, destinato a proseguire tra studi discografici e set cinematografici di Cinecittà. La protagonista di *Una moglie in pericolo* ascolta attenta un radiodramma, e questa propensione pare quasi metterne in luce la possibile debolezza. Le protagoniste impersonate da Maria Denis e Alida Valli in *Fortuna e Taverna rossa* sono figlie dei proprietari di un impero editoriale e di un enorme negozio di dischi, nelle cui sale si svolgono le vicende. D'altra parte, il primo film italiano di Neufeld si avvia con una trasmissione radiofonica della canzone che dà il titolo al film, e si svolge per buona parte in uno studio radiotelevisivo nella fantastica Budapest<sup>34</sup>.

Un brano sinfonico inaugura il racconto di *Taverna rossa*. Appare un personaggio sussiegoso nella prima inquadratura, intento a dirigere un'orchestra presunta in fuori campo. Un carrello all'indietro rivela l'ubicazione e l'attività del direttore: è in una cabina di ascolto di un negozio di dischi, e sta dirigendo un grammofono. Il commento scherzoso alla "crisi della indessicalità" generalizzata dall'avvento del sonoro<sup>35</sup> solitamente è contenuto negli incipit dei film diretti da Neufeld, quando non direttamente nei titoli di testa: quasi un'avvertenza, un'istruzione per l'uso, un suggerimento a non riporre completa fiducia nella rappresentazione e a stare al gioco. Come d'altra parte compiono i protagonisti dei film. Infatti, il funzionamento metaspettacolare dei film di Neufeld ingenera un dubbio sulla stabilità delle identità rappresentate: i personaggi, i luoghi e le vicende a cui si assiste sono credibili? A giudicare dalla girandola dei ruoli assunti, scambiati e poi nuovamente ripresi o smarriti, si direbbe di no. Si assiste sconcertati a un girotondo di equivoci e fraintendimenti incessante e amministrato con eccezionale lucidità. La struttura narrativa senza dubbio ha origine nella commedia degli equivoci, all'epoca aveva già avuto una definizione nazionale nei film di Mario Camerini<sup>36</sup>, ed era comune più complessivamente al genere in tutta Europa. Lo afferma senza esitazioni Bolzoni, esaminando la struttura narrativa del genere:

La "funzione" principale consiste nella momentanea perdita di uno status sociale da parte del protagonista del racconto. Il personaggio accetta [...] di fingersi altro da sé. [...] L'espedito del cambiamento di ruolo viene utilizzato con parsimonia nei primi esempi di commedia all'ungherese. E negli ultimi si fa turbinoso. Quasi ogni personaggio muta di status nel corso del film. L'intrigo diventa talmente ingarbugliato da giustificare una battuta ricorrente in queste

<sup>34</sup> Su rappresentazione mediale e modernità in *Mille lire al mese*, si vedano le indicazioni di J. Hay, *The Passing of the Rex. Popular Film Culture in Fascist Italy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987, pp. 129-130.

<sup>35</sup> Il concetto è stato a più riprese avanzato da Thomas Elsaesser, durante la prima edizione di MAGIS - Gradišca Film Studies Spring School, dedicata al fenomeno delle versioni multiple. Si veda anche: N. Đurovičová, *Introduction*, "Cinéma & Cie.", n. 4, *Multiple and Multiple-language Versions*, a cura di N. Đurovičová (2004), pp. 7-16. Una riflessione più ampia sul rapporto tra rappresentazione cinematografica e indessicalità negli anni Trenta è contenuta in: T. Elsaesser, *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin, Vorwerk 8, 1999.

<sup>36</sup> Sulla commedia cameriniana e l'equivoco della identità, si veda il lucido: A. Farassino, *Il Signor Vittorio. Un'interpretazione della octologia De Sica-Camerini*, in *De Sica. Autore, regista, attore*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 107-114.

novelle: “È matto”<sup>37</sup>.

Le commedie firmate da Neufeld gestiscono l'irrequieta girandola dei malintesi con singolare destrezza, articolando così le due potenziali soluzioni del genere: comico e melodramma, o, nella terminologia della critica dell'epoca, che le univa in una sola formula, *comico-sentimentale*. Questo modello si fonda su una duplice serie di attori, in base a una distribuzione delle parti destinata a servire da un lato il tratto esilarante della struttura con un gruppo di caratteristi – Paolo Stoppa, Umberto Melnati, Nino Taranto, Armando Falconi sono i più rimarchevoli –, e riservando ai divi il *côté* affettivo della vicenda: Antonio Centa, Amedeo Nazzari, Osvaldo Valenti, o Alida Valli, Maria Denis, Vivi Gioi, Assia Noris... La combinazione raramente trovava concorde la critica cinematografica: formula troppo affermata e regolare per essere apprezzata:

L'etichetta più diffusa e anche quella più consona risulta dall'unione dei due aggettivi “comico” e “sentimentale”, che stigmatizza il carattere contaminato del genere, dove il riso si mescola alla lacrimuccia e la farsa alla commedia brillante<sup>38</sup>.

Nondimeno, nei limiti del genere viene riconosciuta al cineasta straniero una perizia non comune nella gestione dell'andamento narrativo. In maniera analoga alla opposizione tracciata per la commedia leggera teatrale, anche qui si distingue tra la mediocrità del soggetto e la competenza del trattamento rappresentativo: una chiarezza e una lucidità espositive capaci di qualificare il lavoro del regista. Una questione di logica narrativa, innanzitutto:

Il titolo provvisorio di “Taverna rossa” era “1 + 1 = 1”. Questo titolo enigmatico ed algebrico serve con più precisione del titolo definitivo a spiegare il garbuglio indescrivibile di un film [...]. Poiché, tutto sommato, i conti tornano alla perfezione – non per nulla Neufeld si è fatto una così solida fama come regista di commedie leggere<sup>39</sup>.

Lo strumento di esplicazione della logica del racconto è il ritmo di consecuzione delle azioni, la sede più opportuna per vincolare l'attenzione dello spettatore alla successione di intrecci complessi e tortuosi. Anche uno sguardo

<sup>37</sup> F. Bolzoni, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, “Bianco & Nero”, n. 3, luglio-settembre 1983, pp. 22-24. A questo contributo, il presente saggio è ampiamente debitore. Sul rapporto tra identità, formazione sociale e struttura narrativa, si veda anche quanto sostenuto in M. Landy, *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema, 1930-1943*, Albany, State University of New York Press, 1998, in part. pp. 58-62, dedicate a un'analisi di *Una moglie in pericolo*.

<sup>38</sup> S. Parigi, *Commedia in rivista. La critica nella stampa specializzata, 1930-1943*, in *Risate di regime*, cit., p. 220. Un altro studioso indica la natura ibrida del genere, comparandolo alla nozione di genere cinematografico di derivazione hollywoodiana. Tuttavia, crediamo forse opportuno considerare una genesi specifica dei generi europei, maggiormente prossimi ad altri ambiti espressivi, e in questo caso al teatro. Si veda S. Grmek Germani, *Introduzione a una ricerca sui generi*, in *Cinema italiano sotto il fascismo*, a cura di R. Redi, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 81-98.

<sup>39</sup> Vice, *7 giorni a Roma – Taverna rossa*, “Film”, a. III, n. 7, 17 febbraio 1940, p. 2.

distratto ai film di Neufeld rivela la predilezione per inquadrature informative, capaci di collocare i personaggi in una scena e in un dialogo: mezze figure e piani americani. Allo stesso modo, le transizioni tra sequenze privilegiano sempre il movimento narrativo, e con grande frequenza sono contrassegnate da un segno di interpunzione dinamico: la tendina. È il ritmo a evitare la degenerazione del comico-sentimentale nell'uno o nell'altro delle sue componenti costitutive:

In questo film [*Cento lettere d'amore*], fatto tutto di gustosi e brillanti sapori, si è evitato perlomeno di cadere nella banalità della solita storiella sentimentale e nella facile comicità dei caratteristi [...] e, cosa principale, si è fatto marciare il film secondo quella giustezza di ritmo che si addice esattamente alla storia<sup>40</sup>.

I film di Neufeld propongono una successione di intricate vicende senza pause, senza la possibilità di soffermarsi sui personaggi e sulle loro relazioni, senza consentire un moto di affetto o compassione per loro. I protagonisti di *Fortuna* si trovano reclusi in un carcere; ma basta uno stacco e le inferriate delle celle si aprono e loro escono cantando. Questo repentino scioglimento dell'intreccio giustifica in parte la attribuzione di "meccanica" alla commedia leggera europea, attribuitale da un raffinato esegeta, Giacomo Debenedetti:

Ci limiteremo ad osservare che ci sono due specie di comico: un comico inventivo e uno deduttivo. Le grandi e oramai proverbiali commedie cinematografiche americane appartenevano al primo tipo; queste nostre (e le loro fortunate e primogenite sorelle tedesche) al secondo. La formula sarebbe: dato un paradosso iniziale, trovarne tutte le conseguenze, e sostenerle quanto più si può [...]. Il comico inventivo è lirismo, è fantasia; quello deduttivo è pura, è meccanica immaginazione<sup>41</sup>.

Con considerevole frequenza, la pulizia, la logica e il ritmo di Neufeld vennero accusati di convenzionalità<sup>42</sup>. Mai di prevedibilità. La scansione netta degli avvenimenti propone personaggi e situazioni stereotipate; ma non c'è mai il tempo di attendersi il loro arrivo, sempre repentino. Dopo di che, giunto al punto in cui non si possono più reggere le situazioni, Neufeld abbandona i propri protagonisti alla propria astratta felicità.

Forse in questa maniera Max Neufeld partì dall'Italia, tra 1940 e 1941. Sicuramente, quando vi tornò il paese non era più la gabbia asfittica del ven-

<sup>40</sup> Anonimo, *Film di questi giorni - Cento lettere d'amore*, cit. I detrattori di Neufeld peraltro rimproverano al regista, in altre occasioni, la mancanza di ritmo. Si veda, a titolo di esempio, G. Isani, *Film di questi giorni - Ballo al castello*, "Cinema", a. IV, vol. II, fasc. 80, 25 ottobre 1939, p. 264, dove si afferma: "Il tono caricaturale del lavoro [...] manca assolutamente del ritmo necessario a cose del genere".

<sup>41</sup> G. Debenedetti, *Eravamo 7 sorelle di A. De Benedetti e N. Malasomma*, "Cinema", a. III, fasc. 39, 10 febbraio 1938, ora in *Al cinema*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1983, p. 267.

<sup>42</sup> Per esempio, si vedano le recensioni: Anonimo, *Ballo al castello*, "Bianco & Nero", cit.; Anonimo, *Taverna rossa*, "Bianco & Nero", a. IV, n. 3, marzo 1940, pp. 86-87. D'altra parte, l'organo ufficiale del Centro Sperimentale di Cinematografia non fu mai particolarmente tenero nei confronti di Neufeld.

tennio fascista; eppure, gli spazi aperti dei suoi film del dopoguerra non paiono più in grado di contenere i movimenti dei protagonisti, e di dargli il tempo così peculiare dei luoghi eterei e sfarzosi del precedente soggiorno: sale da ballo, teatri e saloni attraversati con grande economia dai carrelli di Neufeld. La sua assenza era giustificata. Il suo nome, meno giustamente, condannato a un lungo oblio.

## Elio Palombi

### EDUARDO DE FILIPPO DAL TEATRO AL CINEMA

Il percorso ideologico seguito da Eduardo De Filippo nell'arco della sua vita artistica appare perfettamente coerente e lineare, e trova le sue premesse nella consapevolezza della crisi della società moderna, dominata dal dramma della incomunicabilità tra gli uomini. Nel conflitto tra individuo e società Eduardo prende posizione a favore di chi crede nei valori di umanità e di solidarietà, pur vivendo isolato in un mondo che non lo comprende. Al rispetto di questi valori il protagonista delle sue commedie non vuole rinunciare e cerca, vanamente, di costruire un dialogo con gli altri. Egli è spinto dal bisogno di svegliare le coscienze per costruire un mondo migliore, nutrendo ancora fiducia nell'uomo, che deve ispirare la propria vita a sentimenti di solidarietà, senza mai tradire la propria natura.

Nonostante l'attualità delle tematiche proposte e lo sviluppo logico che impegna trasversalmente tutta la sua opera teatrale, in un momento di profondo sconforto, dal quale veniva spesso attanagliato, il grande drammaturgo fu portato ad osservare: "Chissà, forse un giorno la gente si scervellerà per capire, dalle mie commedie, qual era la mia concezione della vita e non s'accorgerà che neanche io ho capito niente, che nessuno capirà mai niente e che forse capire, in fondo, è inutile"<sup>1</sup>. Ed aggiungeva in una conversazione degli inizi degli anni Ottanta: "Quando me ne andrò, presto o tardi non importa, dietro di me, voglio lasciare tutto imbrogliato"<sup>2</sup>.

Queste note di amaro pessimismo contrastano fortemente con la robusta intelaiatura e la consapevole coerenza che attraversa tutta l'opera teatrale di Eduardo e possono trovare spiegazione soltanto in momenti di profondo sconforto dell'uomo, il quale aveva ispirato tutta la vita al rigore e all'assoluta intransigenza morale, denunciando fortemente le ingiustizie sociali a cui era costretto ad assistere. È presente, in molti dei protagonisti del suo teatro, l'angoscia dell'uomo, che è smarrito di fronte alla vita e che, in un mondo in cui predominano falsità ed inganni, è alla continua ricerca della verità.

Già nella prima fase del suo percorso artistico Eduardo, attraverso una profonda indagine psicologica, cerca di porre al centro dell'attenzione la coscienza dell'uomo, essendosi subito reso conto della crisi individuale e collettiva, che portava gradatamente a spostare il dramma d'ambiente verso il dramma dell'esistenza. La rottura col passato cominciava a delinearsi grazie alla ventata di rinnovamento contro tutte le tradizioni ed i passati sentimentalismi. Ma quelle affioranti idee rivoluzionarie si spensero ben presto con l'avvento del regime fascista che agì pesantemente sul teatro italiano, cercando di mettere a tacere spiriti eletti come Pirandello e Bracco. In questo clima di restaurazione, in cui l'apparato si imponeva facendo prevalere le apparenze sulla realtà, al

<sup>1</sup> *Serata d'onore*, con un'introduzione di E. Golino, Cava de' Tirreni, Avigliano Editore, 2000, p. 113.

<sup>2</sup> In F. Frascani, *Ricordando Eduardo*, Napoli, Colonnese, 2000, p. 72.

teatro venne affidato il compito di lanciare un messaggio di ottimismo a tutti i costi.

Il primo contatto con il cinema Eduardo lo ebbe con gli avanspettacoli, cioè dei brevi atti unici, dapprima presso il Teatro Kursaal di Napoli e poi in giro per l'Italia. Autore di uno dei primi lavori fu lo stesso Eduardo, con *Natale in casa Cupiello*, atto unico, andato in scena la sera di Natale del 1931 in abbinamento a *Io amo*, film interpretato dai divi Joan Crawford, Clark Gable e Lionel Barrymore. L'opera è pervasa da una profonda tristezza, accompagnata, nel contempo, da una accentuata carica umoristica. In questo lavoro Eduardo tocca un tema capitale del suo teatro, forse il più importante: la famiglia, luogo di scontro o meglio di mancato incontro. Luca vede il mondo attraverso gli occhi della sua innocenza, e ne rimane prigioniero, esasperando le regole del vivere sociale. Quando si è dovuto rendere conto che il mondo idealizzato dalla sua mente, nel quale si era rifugiato, era ben diverso dalla cruda realtà, è rimasto annientato, vivendo il dramma della solitudine.

Eduardo scava nell'ambiente della piccola e media borghesia per scoprire gli aspetti comici di una realtà tragica. Con *Sik-Sik, l'artefice magico*, egli crea una nuova maschera, in cui il riso nascente da una situazione comica è sempre intimamente legato a un sottofondo di umana sofferenza, dove traspare il tragico dell'uomo che lotta per non essere sopraffatto dalle difficoltà della vita.

Il teatro di Eduardo va diviso in due fasi: il periodo prebellico, a cui è dedicata la *Cantata dei giorni pari* e quello postbellico della *Cantata dei giorni dispari*, con la quale si apre un'epoca nuova per effetto della rottura con il passato verificatasi nel secondo dopoguerra. Eduardo avverte la necessità di rompere con la tradizione e con la cultura paternalistica imposta dal vecchio regime oramai scardinato. Egli conosceva perfettamente la situazione di miseria in cui viveva il popolo napoletano, le profonde ingiustizie di cui era vittima e le legittime ma vane aspirazioni a condurre una vita migliore. Nella prefazione alla ristampa del suo *Teatro*, Eduardo scrive: "Alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. Voglio dire che tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione ad un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia ed altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo d'oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli"<sup>3</sup>. Terminato il ventennio fascista, "finalmente – dice Eduardo – avrei potuto cambiare il mio modo di scrivere; mentre durante il fascismo avevo dovuto nascondere le verità sociali sotto il grottesco e l'assurdo per non essere censurato, adesso potevo parlar chiaro e cimentarmi nella forma teatrale alla quale da sempre avevo aspirato, ed è poi la più antica: corrispondenza ideale tra vita e spettacolo, fusione ora armoniosa ora stridente tra riso e pianto, grottesco e sublime, dramma e commedia, abbandonando quell'artificio scenico che è la netta divisione fra farsa e tragedia"<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Teatro di Eduardo De Filippo*, Torino, Einaudi, 1973, p. 1 sgg.

<sup>4</sup> *Eduardo De Filippo. Vita e opere 1900-1984*, a cura di I.Q. De Filippo-S. Martin, Milano, Mondadori, 1986, p. 59.

*Napoli milionaria!* segnò l'inizio di un nuovo tema teatrale, quello drammatico, che Eduardo nella sua prima produzione aveva toccato senza mai approfondire. La descrizione della fame atavica, che domina il primo atto, si trasforma, nel secondo, nella denuncia della speculazione sulla fame. L'atmosfera cambia completamente e si delinea il nuovo teatro di Eduardo, in cui l'umanità uscita dal conflitto non è più la stessa. Abbattuti i valori tradizionali si stenta a crearne di nuovi, dal momento che l'uomo si è trovato solo davanti alla vita, smarrito ed incapace di dare un significato ad essa.

Eduardo avverte l'esigenza di una nuova moralità e coglie le pressanti aspirazioni di giustizia e di democrazia che intimamente animavano le speranze di molti. Matura, così, in lui una presa di coscienza più consapevole contro tutti gli stereotipi del passato, anche se, nella convulsa realtà del dopoguerra, era difficile far comprendere agli altri gli affioranti valori della famiglia che la guerra aveva distrutto. Il denaro oramai aveva disumanizzato tutti, ma il protagonista di *Napoli milionaria!* non rimane annientato dalle vicende della vita. L'esperienza terribile della guerra l'ha maturato ed ora è pronto ad affrontare le distruzioni materiali e morali provocate anche nell'ambito della sua famiglia. Solidale con ognuno, egli avvicina tutti e caparbiamente li incoraggia a ricominciare da capo su quella strada dell'onestà che lui ha sempre indicato. Li spinge a rinascere migliori di prima, attraverso le esperienze dolorose che secondo lui redimono. *Ha da passa' 'a nuttata* è un invito a lottare perché torni la luce nelle coscienze e nella vita. La morale insita in questo invito non è la morale della passiva rassegnazione, bensì l'esortazione a lottare perché dalle macerie della distruzione emergano i sentimenti di dignità, di solidarietà e di libertà della persona umana.

Le opere di Eduardo di questo periodo testimoniano la sua profonda amarezza nel dover constatare che gli uomini non solo non sono diventati più buoni attraverso la sofferenza, ma sono peggiori, al punto che niente più riesce ad unirli, mentre le forze del male imperversano dovunque. *Napoli milionaria!* dimostra così di essere non solo un punto di arrivo nell'iter artistico di Eduardo, ma anche la prima tappa di un cammino sofferto e doloroso, con soli pochi sprazzi di luce e di speranza.

Tra finzione e realtà della vita si sviluppa la comicità di *Questi fantasmi!*, che sgorga, in un alternarsi continuo, dall'ambiguità del protagonista. È un vero e proprio incubo che pervade l'animo dell'uomo, che è stretto dalle necessità della vita, dall'indigenza, dal bisogno, tanto da fargli preferire l'illusione alla realtà. Eduardo definisce *Questi fantasmi!* "una tragedia moderna, perché c'è la capitolazione di tutti i sentimenti, la distruzione di tutti i poteri morali di questa nostra, tra virgolette, civiltà. Insomma, è il momento di sbandamento del dopoguerra che ha rivoluzionato poi tutto"<sup>5</sup>.

Il dramma di una donna provata da una vita difficile viene descritto in *Filumena Marturano*, in cui ogni azione è dettata dall'istinto di sopravvivenza. Nel dramma, accanto al perseguimento degli insopprimibili principi di soli-

<sup>5</sup> E. De Filippo, *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di P. Quarenghi, Torino, Einaudi, 1986, p. 68.

darietà umana, viene richiamata l'esigenza, per uno stato veramente democratico, di assicurare un trattamento umanitario fondato sull'uguaglianza di tutti i cittadini, a prescindere dalla classe sociale a cui appartengono. Il grande drammaturgo affronta, in questa fase del suo percorso artistico, temi di profonda umanità, che conferiscono alle sue opere maggiori uno spessore morale indiscusso.

Eduardo non sopporta gli infingimenti e le mistificazioni che tendono ad occultare la verità, mettendo a tacere le nostre coscienze, e condanna fortemente questa morale perversa con *Le bugie con le gambe lunghe*, in cui viene denunciata la falsificazione dei rapporti sociali, basati fondamentalmente sulla menzogna, a tal punto radicata nelle coscienze da trasformarsi per i più addirittura in verità. In tal modo, le menzogne si consolidano e diventano altrettante verità.

Il tema della illusione viene affrontato ne *La grande magia*, in cui Eduardo espone la sua concezione della vita: "Questo ho voluto dire, che la vita è un gioco, e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede. Ed ho voluto dire che ogni destino è legato al filo di altri destini in un gioco eterno: un gran gioco del quale non ci è dato di scorgere se non particolari irrilevanti"<sup>6</sup>. Il rifiuto dei fondamentali valori di solidarietà sociale porta il protagonista ad isolarsi completamente da tutti, vivendo nella sua solitudine, alimentata soltanto dall'illusione.

L'ambiguità presente in *Le voci di dentro*, espressa dall'allucinante rapporto sogno-realtà, rappresenta l'occasione per denunciare ancora una volta il problema dell'incomunicabilità tra gli uomini. L'opera è fortemente contrassegnata dal pessimismo che affiora in Eduardo di fronte al precipitare degli eventi. Siamo nel 1948 quando la sinistra, in cui egli si riconosceva, passa all'opposizione, mentre le forze conservatrici assumono il comando del paese. Eduardo, dopo aver vanamente denunciato i mali della società, nella più completa sfiducia, dice di aver scritto *Le voci di dentro*, "dove il personaggio non parla più, perché è inutile parlare quando nessuno ascolta"<sup>7</sup>.

Per mostrare la sua profonda amarezza, che nasce dalla constatazione che la vita è una battaglia quotidiana, in cui gli uomini si combattono fra di loro senza esclusione di colpi, Eduardo ne *La paura numero uno* descrive il timore diffuso, nell'era atomica, di un terzo conflitto mondiale che rappresenta l'incubo continuo del protagonista, il quale non si riconosce in una società che ha distrutto i valori morali tradizionali e persegue esclusivamente il benessere materiale che è alla base del consumismo. La perfetta consapevolezza della situazione di malessere esistente nella società consente ad Eduardo di assumere una posizione ferma e decisa, sviluppando lucidamente il suo pensiero che progredisce gradatamente nelle sue opere, nel tentativo di affermare principi morali profondamente radicati.

La crisi dei valori dell'immediato dopoguerra, si andava intanto accentuan-

<sup>6</sup> *Confessioni di un figlio del mezzo secolo*, "Il Dramma", n. 105, 15 marzo 1950.

<sup>7</sup> *Intervista a quattr'occhi con Eduardo De Filippo*, a cura di V. Pandolfi, "Sipario", n. 119, marzo 1956, p. 6.

do col passar degli anni. Il tema dell'unione familiare, che si dissolve nell'impatto violento con la mentalità consumistica dei facili guadagni e della libertà dei costumi, viene affrontato da Eduardo in *Mia famiglia*. L'indifferenza nella quale vivono i coniugi ed il conflitto generazionale tra padri e figli si risolve nella loro assoluta incomunicabilità. Di fronte al trauma procuratogli dai familiari, al protagonista non resta che chiudersi in se stesso in un atteggiamento di distaccata rassegnazione. Il disordine familiare non è del resto che espressione del marasma sociale ed il protagonista non trova di meglio che mettersi alla finestra ed aspettare tempi migliori, chiudendosi nel mutismo. Dopo il crollo dei valori retorici tradizionali, che del resto Eduardo non rimpiange, l'umanità è stata pervasa da una furia distruttrice e ha trovato nella ricerca affannosa del denaro l'elemento catalizzatore che ha devastato le coscienze. I rapporti familiari, come del resto quelli sociali in generale, sono improntati al puro convenzionalismo basato su una nuova morale, in cui i valori autentici dell'amore e della solidarietà umana sono stati completamente distrutti. I nuovi valori, nati dal crollo di quelli tradizionali, vengono denunciati da Eduardo, constatando la totale dissoluzione dell'istituto familiare.

La forte conflittualità esistente nei rapporti familiari improntati a un mercato egoismo, pur se ammantati da falso altruismo, è presente anche in *Bene mio core mio*. La situazione di aperta conflittualità, che si determina nei rapporti familiari, spinge i protagonisti a rivelare presto la natura egoistica che guida le loro azioni, anche se, in una sovrapposizione continua di interessi ed affetti, essi mostrano ambigualmente di ispirare la propria condotta a sentimenti altruistici.

Un diffuso malessere opprime l'uomo, vittima di assurde incomprensioni familiari. Al di sotto della facciata esteriore i rapporti sono prevalentemente improntati alla finzione, mentre le lacerazioni interne portano alla totale disgregazione familiare. L'unione coniugale è soltanto apparente, il dialogo è formale e si svolge in superficie senza toccare l'intimità degli animi. Le reciproche incomprensioni nascono da fatti estremamente banali che vengono segretamente ingigantiti nel nostro animo. Per sciogliere il nodo della incomprensione reciproca occorre dialogare e in *Sabato, domenica e lunedì* viene affrontato il tema della fiducia nei giovani, nella riscoperta degli autentici valori umani. Alla base del matrimonio, al di là del vincolo legale, deve esserci un vero amore sempre rinvigorito da un dialogo aperto e dal rispetto reciproco. Quando questi sentimenti vengono meno, viene meno il matrimonio che rimane vuota forma, un inutile contenitore. Da qui la necessità di riscoprire l'amore vero che tiene avvinti gli animi e ciò può avvenire soltanto attraverso un franco, leale e reciproco chiarimento che fughi ogni dubbio e ponga fine ad inutili tormenti.

Anche se oramai in Eduardo le speranze si vanno affievolendo ed un profondo senso di scoramento lo assale, egli ha ben compreso che solo agendo sull'uomo si può riformare la società. Ne *Il sindaco del rione Sanità*, pervaso da un'amara visione della condizione umana, il protagonista, che ha sofferto in gioventù per un atto di grave ingiustizia subita, tale da cambiare profondamente la sua vita, decide di aiutare il prossimo, mettendosi al servizio di colo-

ro che vivono ai margini della società. Egli mira ad una giustizia sostanziale, non deformata dal comportamento di chi ad essa dovrebbe avvicinarsi con fiducia, invece di subirla con intolleranza. Il protagonista appartiene alla categoria di quegli inguaribili idealisti che al loro miraggio aggiungono la velleità di attuare concretamente, nei fatti, ciò in cui essi credono e che proprio per questo ritengono realizzabile. Il suo è un sogno che gli serve per denunciare la triste condizione in cui versa la giustizia.

Una funzione fondamentale viene assegnata da Eduardo al teatro, che non può sottrarsi al dovere di denunciare i mali che affliggono l'umanità. Egli era profondamente convinto che la produzione artistica dovesse esprimere il malessere della società, in modo che il dramma vissuto, interiorizzato dall'artista ed espresso nella rappresentazione teatrale, riuscisse a colpire le coscienze, anche quando nessuno sembra ascoltare. Questo compito egli descrive ne *L'arte della commedia*, in cui si parte dall'assunto che se si vuole offrire un contributo fattivo al rinnovamento della società si deve necessariamente trasformare il teatro e per far ciò l'artista deve essere lasciato libero di operare. In una lettera aperta, scritta nel 1959 all'allora Ministro del Turismo e dello Spettacolo, on. Tupini, Eduardo affermava: "Io ho superato abbastanza bene i venti anni di isolamento e di ostracismo datimi dallo stesso Dicastero che Lei dirige da poche settimane, riuscendo a fare applaudire in Patria e a far conoscere all'estero il mio teatro: e dalla fine della guerra ad oggi ho continuato, nonostante il medesimo ostracismo e il medesimo isolamento, a farlo applaudire in Patria e a farlo conoscere all'estero"<sup>8</sup>. In realtà, l'obiettivo di Eduardo è di innovare il teatro che deve essere "specchio della vita umana, riproduzione esatta del costume e immagine palpitante di verità"<sup>9</sup>. Il teatro, in altri termini, deve essere espressione del comune modo di sentire e deve rispecchiare i gusti e le tendenze della società, senza, peraltro, trascurare la naturale evoluzione dei costumi.

La denuncia dei mali che affliggono l'umanità è anche presente ne *Il contratto*, in cui Eduardo cerca di colpire, sia pure per effetto di un paradosso, l'egoismo degli uomini che, animati dalla voglia di possedere sempre di più, si dilanano tra di loro, trascurando totalmente i sentimenti di amore e di carità cristiana. Oramai Eduardo stava perdendo ogni fiducia di vedere realizzati gli obiettivi di una società più giusta e di una umanità migliore, andava quindi maturando l'idea di chiudersi sempre più in se stesso di fronte alle ipocrisie, alle ingiustizie e alle distorsioni della società. Ne *Il monumento* il protagonista, che vive legato ai ricordi del proprio passato illusorio, si rifugia in un monumento diroccato, isolandosi dal mondo che lo circonda, perché non accetta il cambiamento dei tempi. Egli, prigioniero di falsi valori fondati sulla vuota retorica, aveva deciso di rinchiudersi nel monumento, rinunciando a partecipare ad una vita attiva e costruttiva. Questo comportamento viene censurato fortemente da Eduardo, che critica chi si sottrae al proprio dovere di partecipare attivamente alla vita. In alcune considerazioni premesse all'opera, per chiarire meglio il suo pensiero, Eduardo sostiene:

<sup>8</sup> In L. Bergonzini-F. Zardi, *Teatro anno zero*, Firenze, Parenti, 1961, pp. 143 sgg.

<sup>9</sup> F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 216.

Ci sono sentimenti basilari per l'umanità, come l'amore tra uomo e donna, l'amore per i figli, quello per il proprio paese sempre validi; l'intramontabile retorica di parte deforma i valori veri di questi sentimenti; l'umile, l'ignorante, lo sprovveduto crede fermamente a tale soprastruttura, e spesso, a costo di distruggere se stesso, continua a crederci anche quando chi l'ha costruita la sconfessa per crearne un'altra che sembri nuova in apparenza ma che in sostanza è la stessa cosa. Pur denunciando i valori retorici in opposizione a quelli veri, pur non salvando lo sprovveduto, non posso fare a meno di provare un moto di simpatia umana per chi rimane vittima della egoistica furbizia di coloro che hanno in mano il potere<sup>10</sup>.

I falsi valori, profondamente radicati nella famiglia e nella società in generale, vengono denunciati da Eduardo ne *Gli esami non finiscono mai*. Il protagonista cerca di reagire con tutte le sue forze di fronte al sistema di vita che gli vorrebbero imporre e si impegna, nei limiti delle sue possibilità, nel condurre un'esistenza diversa, ispirata ai valori veri della responsabilità e dell'impegno sociale. Alla fine deve rendersi conto dell'inutilità di tutti gli sforzi tesi ad opporsi al conformismo imperante e finisce per rifugiarsi, indignato, nella sua poltrona di malato volontario, nella strenua difesa dei valori veri e autentici della vita. Dopo aver combattuto a lungo contro tutti i convenzionalismi che caratterizzano la società, Eduardo, profondamente provato dalla amarezza di non essere riuscito a vincere tante ipocrisie ed ingiustizie, trova, infine, conforto nella solitudine, che non è misantropia, come pure è stato affermato, ma profonda indignazione, diversa dalla rinuncia o dalla passiva rassegnazione, di fronte agli egoismi degli uomini, che vivono esclusivamente di compromessi.

I valori autentici ai quali ha ispirato la sua vita sono alla base della produzione teatrale di Eduardo, determinato a seguire, con lucida coerenza, un percorso logico ben delineato, che mal si concilia con la sua amara esternazione sulla impossibilità di comprendere quale fosse stata la sua concezione della vita. Al contrario, il consapevole disegno sviluppato dal grande drammaturgo nelle sue opere è segnato da una perfetta consequenzialità logica, in cui la concatenazione delle idee è portata a maturazione attraverso tappe puntuali, dove l'antecedente rappresenta la premessa per lo sviluppo successivo del suo pensiero. Il rigore morale dell'uomo, inflessibile nel lavoro, attento a non deviare mai da un percorso ideologico profondamente radicato, possono spiegare le sue amare considerazioni sulla visione della vita soltanto ipotizzando una situazione di malessere connesso a ragioni estranee ai contenuti della sua compiuta produzione teatrale.

Eduardo era uomo di teatro ed anche se alla continua ricerca dell'assoluta perfezione nella realizzazione delle sue opere, non poteva non essere intimamente appagato dal suo lavoro, avendo avuto la possibilità di esprimersi nella maniera migliore nei vari ruoli della sua attività artistica. Dominava la materia trattata unitariamente, integrandosi, in una sintesi perfetta, l'autore col regista, con lo sceneggiatore ed il grande attore. L'autore di opere teatrali che hanno sviluppato in maniera coerente le sue idee sull'esistenza dell'uomo

<sup>10</sup> *Il monumento*, rappresentato al Teatro La Pergola, Firenze, 24 novembre 1970.

e sulle sue condizioni di vita, interagiva col regista e lo sceneggiatore, capaci di elaborare la realtà attraverso la fantasia, e con l'attore che le rappresentava senza sbavature e con rigore interpretativo ineccepibile. I diversi ruoli si fondevano in un tutto unitario, raggiungendo momenti di perfezione assoluta nelle sue mirabili rappresentazioni teatrali.

Uno spirito libero, ben determinato ad operare le sue scelte artistiche in perfetta autonomia, rigoroso nel pretendere il massimo dai suoi collaboratori nella realizzazione dello spettacolo teatrale, ben difficilmente avrebbe potuto essere intimamente soddisfatto nel campo cinematografico, nel quale Eduardo non poteva certo dominare i diversi ruoli, dovendosi necessariamente confrontare di volta in volta con il produttore, con lo sceneggiatore e con il regista dell'opera.

Eppure, i primi contatti con il cinema non furono negativi, perché Eduardo aveva compreso subito le potenzialità del nuovo mezzo per la diffusione delle sue opere teatrali, tanto che già nel 1934 osservava, col fratello Peppino:

Noi adoriamo il cinematografo e lo facciamo con autentico entusiasmo non soltanto perché è un'arte complessa che ha infinite risorse, ma più particolarmente perché essa è strettamente imparentata con la nostra personale visione del teatro che consiste nel dar molto valore alla mimica. Infatti noi più che al dialogo affidiamo spesso il maggior effetto di uno stato d'animo o di una situazione all'espressione del viso e dei gesti<sup>11</sup>.

Sembrava in tal modo porre le due attività artistiche sullo stesso piano, anche se nel tempo si sarebbe dovuto ricredere, avendo dovuto constatare che il cinema finisce per privare l'attore della possibilità di esprimersi liberamente nel rapporto diretto ed immediato col pubblico. In realtà, i veri motivi che avevano indotto a quell'epoca i fratelli De Filippo ad intraprendere l'attività cinematografica andavano ricercati nella necessità di reperire capitali per far fronte agli impegni con gli attori della loro compagnia teatrale. Senza mezzi termini Eduardo esplicita queste motivazioni: "Io sono entrato nel cinema anche per ragioni di soldi. Ero stanco di vedermeli passare tutte le sere davanti, questi famosi milioni, senza peraltro riuscire a fermarli"<sup>12</sup>.

Gli iniziali contatti col cinema nacquero da una proposta di Peppino Amato, titolare di una casa di produzione, il quale invitò i fratelli De Filippo a girare a Roma, assieme a Tito Schipa, il film comico-musicale di Mario Bonnard, *Tre uomini in frak*, cui seguì, su invito di Mario Camerini, *Il cappello a tre punte*, tratto da una novella di Pedro de Alarcon, nel quale Eduardo e Peppino si espressero al meglio delle loro capacità artistiche. Con *Quei due*, poi, inizia un ciclo di film interpretati dai De Filippo e tratti da lavori teatrali di successo. In questo film, ricavato da tre atti unici di Eduardo, tra cui *Sik-Sik*, *l'artefice magico*, questi esordisce come sceneggiatore in coppia con lo stesso Amato. Seguono, sempre prodotti da Peppino Amato, *Sono stato io!*, tratto da un loro

<sup>11</sup> GIANMA, *Eduardo e Peppino De Filippo ci fanno l'elogio della mimica*, "Il Popolo di Roma", 16 dicembre 1934.

<sup>12</sup> *Cinema*, n. 84, 5 aprile 1962.

successo teatrale *Sarà stato Giovannino* di Paola Riccora, ...*Ma l'amor mio non muore!* e *Il Marchese di Ruvolito*, dalla omonima commedia di Martoglio, prodotto da Amedeo Madia per l'Irpinia Film.

Questa iniziale partecipazione all'attività cinematografica creò in Eduardo seri problemi, non riuscendo egli a controllare i diversi ruoli della produzione, che, invece, a teatro erano unificati nella sua persona. Nel 1938 convince, pertanto, il fratello Peppino a creare una casa di produzione, la Defilm, con lo scopo di produrre quello che sarà il suo primo film da regista: *In campagna è caduta una stella*, da una commedia di Peppino, *A Coperchia è caduta una stella*. "La regia – osservava Eduardo – mi interessava. E poi la storia di *In campagna è caduta una stella* non era male, non era teatro filmato, c'era aria, c'erano i paesaggi e la realtà della campagna"<sup>13</sup>. "Molte trasformazioni – aggiungeva – sono state fatte affinché il racconto cinematografico non risentisse della struttura teatrale. Osservando i pezzi staccati in proiezione, di volta in volta, non svengo di soddisfazione e coloro che mi stanno intorno non agitano l'incensiere. Bene o male, non so, il film me lo sono diretto io come sento io, senza ingoiare saliva amara"<sup>14</sup>.

Economicamente, però, l'impresa fu un fallimento e la società si sciolse dopo aver realizzato quell'unico prodotto. Nonostante questo insuccesso, Eduardo era, però, sempre più convinto dell'utilizzazione per fini utilitaristici del mezzo cinematografico.

Penso, oggi che abbiamo, assieme alla stampa, mezzi assai più completi per la conservazione e la riproduzione dell'opera artistica, quale ad esempio il cinematografo; quanto potrebbe essere prezioso per gli attori che verranno fra cinquanta o cento anni, e gli studiosi in genere, di conoscere la verità del nostro tempo, i problemi dello spirito agitati dai nostri scrittori di teatro<sup>15</sup>.

Intanto la notorietà dei De Filippo cresceva sempre di più ed in seguito all'ordine del regime di produrre film comici, mirando a far divertire il pubblico in tempo di guerra, Eduardo, sul finire del 1941, firmò un contratto con la Juventus Film per la trasposizione cinematografica di alcune opere del repertorio teatrale. La serie si apre con *A che servono questi quattrini?* dalla commedia di Armando Curcio, cui seguirono *Non ti pago!* e *Casanova farebbe così!* sotto la direzione di Carlo Ludovico Bragaglia. Si trattava di "teatro fotografato", "ma questo sarebbe il meno, – osservava Eduardo – il guaio è che, per esempio in *Non ti pago*, il grottesco era mangiato dalla farsa"<sup>16</sup>. Del 1943 è *Non mi muovo!* dalla commedia *O quatto 'e maggio* di Diego Petriccione ed infine *Ti conosco mascherina!* tratto dalla commedia *Il romanzo di un farmacista povero* di Eduardo Scarpetta.

Con questi ultimi film si chiude un ciclo della vita artistica di Eduardo, il

<sup>13</sup> *Intervista a Eduardo*, a cura di F. Savio, in *Cinecittà Anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano 1930-1943*, a cura di T. Kezich, Roma, Bulzoni, 1979, vol. I, p. 408.

<sup>14</sup> *Film*, n. 39, 30 settembre 1939.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> "Il Giornale d'Italia", 19 marzo 1939.

quale, dopo lo scioglimento della Compagnia del Teatro Umoristico, intraprenderà un percorso nuovo, al quale imprime una svolta decisiva il grande successo riscosso a teatro con *Napoli milionaria!*, che lo imporrà come uno dei più importanti drammaturghi italiani del dopoguerra. Negli anni del neorealismo di Rossellini, De Sica e Visconti, che avevano firmato opere memorabili come *Roma città aperta*, *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, *Ossessione* e *La terra trema*, Eduardo non poteva non cogliere gli entusiasmi che accompagnavano dovunque la rappresentazione di *Napoli milionaria!* per determinarsi a trasportare sullo schermo la vicenda teatrale dai contenuti profondamente umani. Le sollecitazioni alla riduzione cinematografica della commedia provenivano da più parti, anche dall'estero, ma il progetto si concretizzò solo nel 1949 con Dino de Laurentiis che sarà il produttore del film insieme ad Eduardo.

Era talmente preso dall'impegno assunto che si adoperò molto come regista nel processo di trasposizione dell'opera teatrale, nella quale, nel gioco tra realtà e finzione, Eduardo era perfettamente riuscito a cogliere la materia reale per rielaborarla attraverso la fantasia. Nel passaggio dalla scenografia in teatro alla scena in esterni, Eduardo si augura "che la commedia non perda niente della sua umanità, che rimanga un documento vivido, appassionato di un periodo per noi inobliviabile, dolorosamente inobliviabile"; si augura, cioè, "che la *Napoli milionaria!* del cinema non sia soltanto teatro filmato"<sup>17</sup>. Per raggiungere questo risultato venne deciso di realizzare quasi tutto in esterni il soggetto ricavato dalla commedia, costruendo un vicolo nei grossi locali della ex Farnesina a Roma. Per animarlo vennero addirittura fatte venire da Napoli alcune famiglie di venditori ambulanti e di autentici frequentatori dei bassi, che per un mese alloggiarono nel teatro di posa, vivendo la loro vita del vicolo. In tal modo Eduardo vide realizzato il suo desiderio di cogliere l'autentica anima del popolo napoletano, con il suo vociare e le sue consuetudini di vita, anche se la scena veniva ripresa lontano da Napoli.

Fu proprio l'apertura verso l'esterno, unitamente all'accentuazione dei toni farseschi, a dare maggiore respiro al film, anche se a scapito della tensione drammatica che è presente nell'opera teatrale. La potenza della commedia sta nella capacità di Eduardo, autore-attore, di stabilire un dialogo col pubblico, attraverso una forte sinergia capace di trasmettere allo spettatore i suoi stati d'animo, le emozioni più intime, anche attraverso la forza eloquente dei suoi silenzi. Nel film, uscito nel settembre 1950 con grande successo commerciale, questi essenziali e significativi momenti della rappresentazione teatrale mancano del tutto ed Eduardo, come attore, ben presto, si doveva rendere conto dei limiti che lo spettacolo cinematografico gli imponeva. Di fronte alla macchina da presa egli non poteva non mostrare la sua insofferenza per le inevitabili continue interruzioni nella ripresa delle scene, che toglievano alla recitazione la necessaria spontaneità nascente dalla naturalezza e continuità del dialogo.

Da uomo di teatro Eduardo aveva bisogno del contatto con il suo pubblico, letteralmente rapito in un magico trasporto, vivo e palpitante, che si ripeteva

<sup>17</sup> *Intervista a Eduardo*, cit., p. 409.

ad ogni rappresentazione delle sue opere. Sul palcoscenico egli, attraverso i suoi silenzi, i suoi sguardi intensi, le sue pause, riusciva ad esprimere la sua forte personalità, con interpretazioni misurate, caratterizzate da naturalezza recitativa. “La misura – osservava – è il segreto incomunicabile del grande attore. Incomunicabile perché non ci sono regole: certi attori hanno un ritmo lento, altri veloce; certe battute vogliono essere ripetute, altre no”<sup>18</sup>. In realtà, Eduardo era un perfezionista: “L’attore – diceva – muore senza poter dire di aver raggiunto la perfezione. Egli dà al pubblico il risultato della sua continua esperienza artistica, ma tale esperienza, nel momento stesso in cui si raggiunge, diventa un fatto superato”<sup>19</sup>. Sotto questo aspetto, egli, uomo di teatro, non poteva amare il cinema che, congelando la prestazione artistica dell’attore, gli impediva di mirare a perfezionare sempre di più la sua arte.

I limiti imposti all’attore dallo spettacolo cinematografico rispetto a quello teatrale all’epoca erano in Eduardo ancora latenti, perché a quei tempi egli aveva un vero e proprio trasporto per il cinema, che affermava essere “un mezzo più immediato, di più facile penetrazione e di più facile comprensione che non il teatro. Il teatro è più lento, il cinema può arrivare dappertutto, anche nei centri più piccoli. Inoltre – aggiungeva – io stimo il cinema non un sottoprodotto del teatro, ma un’arte vera come il teatro”<sup>20</sup>.

Dopo il grande successo riscosso con *Napoli milionaria!*, molti si interessarono alla sua produzione teatrale, anche gli americani, che avanzarono proposte economicamente molto lusinghiere per la riduzione cinematografica delle sue commedie. Nel 1951 Eduardo, dopo la rottura con Ponti e Dino de Laurentiis, si lega a Luigi de Laurentiis per la coproduzione di *Filumena Marturano*, i cui diritti nel 1949 erano stati ceduti in Argentina per la realizzazione di un film che sarà la registrazione fedele dello spettacolo teatrale. Anche nella trasposizione cinematografica del 1951 l’autore difende la struttura teatrale della commedia, che si segnala per un’eccessiva aderenza al testo.

L’attività di Eduardo nel cinema a quell’epoca era molto intensa e sempre vivo l’interesse del pubblico per la sua produzione artistica. In realtà, l’autore-attore aveva bisogno del cinema, ed è significativo che il grande uomo di teatro, che non esitava ad affermare “la mia vera casa è il palcoscenico” e, ancora, “nella vita sono uno sfollato, ma in scena mi sento re”<sup>21</sup>, nell’arco della sua vita artistica non abbia mai abbandonato questa attività per dedicarsi esclusivamente al cinema, tranne in un periodo, tra il 1952 ed il 1953, quando, per far fronte ai debiti contratti nell’impresa di ricostruzione del Teatro San Ferdinando, decise di non formare compagnia.

Di questo periodo sono: *Ragazze da marito*, tratto da un soggetto originale di Age e Scarpelli, con la partecipazione di Eduardo, Titina e Peppino, ritornati occasionalmente insieme dopo la rottura avvenuta nel 1944: “Si festeggi, s’alzi un cippo/son tornati i De Filippo./Il terzetto s’è riunito/in *Ragazze da marito*”; ed anche *Napoletani a Milano*, film molto divertente, scritto da Eduardo

<sup>18</sup> “Il Giornale”, Roma, 24 aprile 1950.

<sup>19</sup> *Serata d’onore*, cit., p. 114.

<sup>20</sup> Ivi, p. 103.

<sup>21</sup> In A. Pancaldi, *Io non diffamo Napoli, denuncio la sua miseria*, “L’Unità”, 10 ottobre 1950.

con Age e Scarpelli, direttamente per lo schermo. Alla ripresa dell'attività teatrale, nel 1954, dopo aver preso parte a *Cento anni d'amore* di Lionello De Felice e *L'oro di Napoli* di De Sica, Eduardo si impegna nella realizzazione del film *Questi fantasmi!*, realizzato in coproduzione con la Titanus di Goffredo Lombardo, in associazione produttiva con la San Ferdinando Film, da lui appena creata. Il processo di adattamento del film all'opera teatrale in questo caso non può dirsi perfettamente riuscito, giacché la teatralità della commedia si disperde rarefacendo i suoi toni ironici ed ambigui. L'atmosfera incantata, che a teatro coinvolge lo spettatore, si perde nella trasposizione cinematografica, dove non si riesce a cogliere l'ambiguità del protagonista che rimane soltanto in superficie. Ben consapevole, del resto, delle difficoltà di realizzare la trasposizione di un'opera teatrale per il cinema, egli osservava: "Mi piacerebbe scrivere soggetti originali per il cinema, invece di solito mi chiedono di ridurre per lo schermo mie commedie di successo. Talvolta cedo e lo faccio, ma credo che un'opera concepita per il palcoscenico non sia adatta per il cinema"<sup>22</sup>.

Nonostante queste remore, Eduardo era in quel periodo molto impegnato nel cinema, con grandi prospettive cui seguirono, però, forti delusioni. I problemi maggiori nella sua partecipazione all'attività cinematografica erano sorti quando, in contrasto con la sua complessa personalità artistica sviluppata in perfetta autonomia, con il controllo di tutti i ruoli della produzione teatrale, egli si doveva confrontare di volta in volta con produttori, registi e sceneggiatori che cercavano di imporre le proprie scelte. Anche se, con tutte le cautele possibili, aveva cercato di condividere con produttori di mestiere i rischi dei propri progetti cinematografici, egli era sempre preoccupato di vedere sfruttati da altri la sua fama e le sue capacità di attore e autore di teatro. Sotto questo aspetto egli preferiva la collaborazione di Giuseppe Amato rispetto ai grandi produttori de Laurentiis e Ponti, i quali, dovendo rispondere ai canoni e alle regole imposte dall'impresa commerciale, potevano incidere negativamente sulla sua produzione d'autore della quale era custode geloso.

I ricordi della sua formazione, i successi ottenuti, l'amore per il teatro, ma anche per il cinema, rispecchiano esattamente il suo stato d'animo di quegli anni:

Che devo dire? Se amo più il teatro o il cinema? Sono due amori diversi. Quello del teatro è un amore più radicato. E poi è il primo amore, quello che, si dice, non si può mai scordare. E infatti come potrei dimenticare gli anni della mia formazione come attore e delle mie esperienze come autore? Gli anni giovanili fervorosi di imprese e trepidi di speranze, fino al raggiungimento dei riconoscimenti della critica e dei consensi del pubblico? E gli episodi di quelle prime affermazioni che rinverdivano e umanizzavano e modernizzavano un teatro, quello napoletano, che aveva una tradizione illustre e secolare, come dimenticarli?<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> In P. Quarenghi, *Lo spettatore col binocolo. Eduardo De Filippo dalla scena allo schermo*, Roma, Kappa, 1995, p. 67.

<sup>23</sup> Ivi, p. 42.

Peraltro, aggiungeva: “Amo anche il cinema, soprattutto come mezzo di diffusione, attraverso il quale ho voluto maggiormente divulgare alcune delle mie opere più significative”<sup>24</sup>. Qualche mese più tardi Eduardo ritornava ancora sull’argomento assegnando addirittura priorità al cinema che a quell’epoca gli interessava più del teatro: “quest’ultimo è oggi soltanto un fatto culturale, mentre il cinema va assumendo sempre più la funzione di un vastissimo e complesso teatro popolare. Quando ‘giro’ mi sento vivo e attivo e mi lusinga inoltre il fatto che le mie commedie filmate possano essere viste da tutti e destinate a restare nel futuro (cioè non finiscano, come nel teatro, con l’attore)”<sup>25</sup>.

Per quanto possibile Eduardo cercava di controllare le varie fasi della trasposizione cinematografica delle sue opere teatrali per evitare che il neorealismo affiorante facesse perdere al prodotto artistico la sua genuina originalità frutto dell’elaborazione della sua fantasia.

Ho appreso dall’esperienza teatrale – osservava – che compito e funzione dell’arte è di condensare e trasformare la realtà. Lo spettatore, nel suo intimo, non si interessa ad una piatta riproduzione del vero, ma si appassiona al verosimile, ossia alla realtà elaborata dalla fantasia<sup>26</sup>.

Naturalmente, – aggiungeva – io mantengo molte delle caratteristiche della mia opera teatrale anche nel cinema. Per esempio, come in teatro pure nei film io mi servo del meccanismo farsesco per tenere desta l’attenzione degli spettatori, affinché essi siano pronti ad intendere quello che sta sotto la superficie comica, che è il più profondo significato umano del film (o dell’opera teatrale): quello che a me interessa<sup>27</sup>.

Il continuo sdoppiamento di personalità dovette, però, pesare non poco sulla rigorosa impostazione artistica di Eduardo, che cominciò ad avanzare alcune perplessità sulla compatibilità tra la sua altissima formazione di uomo di teatro e l’attività cinematografica. Ben presto doveva emergere la sua profonda insoddisfazione, e anche per effetto di alcune critiche che non risparmiavano la sua produzione cinematografica, ebbe modo di osservare con amarezza: “Il cinema mi ha dato grandi soddisfazioni, specialmente dal lato regia, ma adesso non si può fare più. Mi sono disamorato del cinematografo. Il teatro lo posso fare senza avere delle intromissioni. Con il cinematografo non si può rendersi indipendenti”<sup>28</sup>.

I suoi progetti cinematografici, però, nonostante le delusioni provate, non venivano accantonati completamente, in un periodo in cui Eduardo cominciava ad accarezzare anche l’idea della trasposizione delle sue commedie in TV. Nel 1956 per la Dino de Laurentiis cinematografica inizia la lavorazione di *Fortunella*, tratto da un soggetto di Fellini, Flaiano e Pinelli, film che esce nel 1958, con poca fortuna per la scarsa originalità dell’opera. Dopo la

<sup>24</sup> *Di scena Eduardo De Filippo*, “La Domenica del Corriere”, 23 maggio 1954.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> In E. Zocaro, *Eduardo, Rascel e i fantasmi*, “Cinema”, n. 105, novembre 1954.

<sup>27</sup> In B. Agnolotti, *Portare l’attore all’uomo della strada*, “Cinema”, n. 84, 15 aprile 1952.

<sup>28</sup> *L’occhio di Eduardo tra i ceti medi romani*, “L’Unità”, 24 agosto 1952.

realizzazione di qualche documentario teatrale, come *Sogno di una notte di mezza sbornia*, e la partecipazione ad alcuni film ad episodi, nel 1966 Eduardo è impegnato nella lavorazione del suo ultimo film, tratto dalla sua commedia *Le voci di dentro*, dal titolo *Spara forte, più forte...non capisco!* La riduzione cinematografica, che doveva soddisfare anche pressanti esigenze commerciali, cerca di allontanarsi dal testo originale, anche se in tal modo perde di mordente il fascino dell'opera teatrale. Per ridurre la commedia in film occorreva reinventarla, ma Eduardo era legatissimo ai suoi testi teatrali e non riusciva a distaccarsene.

Le delusioni, sempre più forti, erano rimarcate dai ricordi legati ai successi ottenuti intorno agli anni Cinquanta.

Ho fatto cinema dopo la caduta del fascismo, quando si andava all'arrembaggio, senza sovvenzioni: era un cinema alla bersagliera e venivano fuori cose importanti. Come la trasposizione di *Napoli milionaria!* Adesso non mi interessa più, il cinema oggi è troppo condizionato e io sono un ribelle, voglio fare il comodo mio. Come faccio a ubbidire a certe esigenze!<sup>29</sup>.

E significativamente aggiungeva: "A un certo punto mi sono illuso di potere, per mezzo del cinema, stabilire un dialogo con una platea più vasta di quella teatrale. Non ci sono riuscito, se per colpa mia o di quello che è l'industria cinematografica non sta a me dirlo"<sup>30</sup>.

Gli antichi entusiasmi si andavano dissolvendo come neve al sole, mentre la sua autentica personalità artistica finiva per riaffiorare per esprimersi definitivamente in una dichiarazione fatta nel 1982 agli studenti all'Università di Roma:

Il cinematografo non ha niente a che vedere col teatro, proprio niente! Non dà neanche soddisfazione; dà solamente la futura vergogna che gli attori, me compreso, non possiamo cancellare. Perché in epoca futura certi film faranno ridere invece che piangere, faranno pietà invece che riscuotere il pieno assenso. L'attore quando muore deve morire. Basta! Deve sparire! Non deve lasciare quest'ombra, questa falsa vita. Io ho fatto pure il cinematografo, ma l'ho fatto per bisogno, perché mi servivano i quattrini, non l'ho fatto per piacere. Solo il teatro è quello che mi ha dato gioia, sempre. È quello che mi ha dato contatto con il pubblico, possibilità di parlare, possibilità di cambiare, di evadere...<sup>31</sup>.

È l'uomo di teatro che riemerge definitivamente al termine di un'incessante carriera artistica che aveva toccato vette eccelse. Il grande drammaturgo, pur avendo inciso anche nel campo cinematografico con opere di un certo spessore, rimaneva legato al suo teatro che gli aveva consentito un continuo arricchimento spirituale attraverso la linfa vitale costituita dal contatto con il suo pubblico.

<sup>29</sup> *Intervista a quattr'occhi con Eduardo De Filippo*, cit., p. 6.

<sup>30</sup> Risposta a un questionario di L. Corbi, 9 maggio 1970.

<sup>31</sup> *Lezioni di teatro*, cit., p. 138.

Stefano Casi

## TEATRO E CINEMA IN PASOLINI: UN'OSMOSI IMPERFETTA

La figura di Pasolini costituisce un'anomalia nel panorama artistico e intellettuale, non solo italiano, per la trasversalità dell'impegno. Non si tratta di semplice accumulo di diversi interessi, ma di una tensione poetica (intesa etimologicamente come tensione *del fare*) che trova sfogo in tutti i rivoli possibili dell'espressione e della comunicazione, dando vita a un complesso reticolato decodificabile (o, meglio, leggibile nella speranza di una decodificazione) solo attraverso una lettura sinottica dell'opera omnia. La non lontana edizione in dieci fitti volumi della gran parte degli scritti pubblicati in vita, postumi e incompiuti<sup>1</sup>, rende esattamente l'idea: qualsiasi affondo in verticale – cioè in una singola area espressiva – deve nutrirsi anche della dimensione orizzontale per poter riuscire a far parlare l'opera polifonica di Pasolini. Partendo da questo irrinunciabile assunto, affrontare la questione del rapporto fra teatro e cinema in Pasolini significa rivolgersi a uno dei gangli di questa polifonia, a sua volta in stretta relazione con altri. Eppure c'è sicuramente una particolarità univoca in questa relazione, che non si limita alla naturale classificazione dei due linguaggi all'interno della categoria "spettacolo".

Partirò dal teatro per cercare di evidenziare alcuni punti sostanziali di questa relazione. Anche perché proprio dal teatro parte l'attività pubblica di Pasolini, visto che possiamo riconoscere come prima opera uscita dal cassetto, per affrontare un giudizio esterno, non la pubblicazione del volumetto di *Poesie a Casarsa* (1942), ma la partecipazione al concorso dei Ludi Iuveniles con il dramma *La sua gloria* (1938). In effetti, a sedici anni Pasolini è ugualmente attratto dalla poesia, dal teatro e dalla pittura, e coltiverà a lungo le tre arti prima che la poesia prenda il sopravvento:

Pier Paolo era indeciso se essere pittore, poeta o drammaturgo. [...] aveva un'idea di sé come attore, *performer* si direbbe impropriamente ma con facile individuazione d'uso, oggi. Ne aveva il talento. Piero era un mimo dotato<sup>2</sup>.

Questo non gli impedisce di pensare fin da giovanissimo anche alle forme tecnologicamente avanzate dell'arte. Ancorché imbevuto di studi classici e profondamente legato proprio alle forme più tradizionali (poesia, pittura e teatro, appunto), Pasolini sente forte e irresistibile l'attrazione dei nuovi media, che fin da subito vede non nei termini di una sperimentazione linguistica fine a sé stessa, secondo un modello avanguardista che avrà modo di condannare

<sup>1</sup> Ci si riferisce ai dieci volumi della collana "Meridiani" edita da Mondadori, curati da Walter Siti e altri, pubblicati tra il 1998 e il 2003. Per comodità tutte le citazioni di questo scritto faranno riferimento a questa opera editoriale, a cui si aggiungono le lettere pubblicate in due volumi da Einaudi a cura di Nico Naldini nel 1986-1988, e le risposte alle lettere ai giornali (*I dialoghi*, a cura di G. Falaschi, Roma, Editori Riuniti, 1992).

<sup>2</sup> F. Mauri, *Intimità di Pasolini*, in *Pasolini e Bologna*, a cura di D. Ferrari-G. Scalia, Bologna, Pendragon, 1998, p. 121.

più avanti nel Gruppo 63, ma in quelli di fondazione di una nuova classicità. I nuovi media nel periodo della sua adolescenza sono la radio, al centro di un acceso dibattito sulle colonne dei giornali culturali giovanili a proposito dello sviluppo del radiodramma come affermazione di una nuova drammaturgia, e il cinema, che il nostro può vedere nelle sue forme più aggiornate e stimolanti soprattutto grazie alle proiezioni organizzate dal Cineguf di Bologna e dal giovane Renzo Renzi, portando con sé per sempre un imprinting a base di René Clair, Jean Renoir e Charlie Chaplin (e di una sensibilità analitica visiva che proviene da Roberto Longhi, non solo storico dell'arte, ma anche appassionato cultore del cinema d'autore). Tra il 1940 e il 1941, quando ha 19 anni, Pasolini pensa alla scrittura di un radiodramma per partecipare al concorso dei Prelittorali e di un soggetto cinematografico dal titolo *Il giovine della primavera* per un concorso indetto proprio dal Cineguf. Il soggetto, composto per immagini sintetiche e intermittenti, con un'idea di narrazione puramente visiva basata principalmente sulla sequenza muta di immagini ferme montate ritmicamente<sup>3</sup>, gronda di visioni estetizzanti con efebi in quadri bucolici e corpi esposti nella loro plastica nudità classicheggiante:

Il fanciullino ed il giovine che compaiono e scompaiono dietro i tronchi di un  
boschetto.

La luna e una stella che le nubi coprono e scoprono.

Il fanciullino ed il giovine che compaiono e scompaiono tra i tronchi, correndo.

La fronte e gli occhi del giovine.

Il cielo con una piccola nube.

Un sentiero che striscia attraverso un bosco verso la cima di un colle.

Un serpente che striscia fra l'erba.

Ancora un sentiero che...

In alto il sentiero che fa una svolta.

Dietro la svolta il fanciullo e il giovine fermi visti da dietro<sup>4</sup>.

Dunque, nell'arco di pochissimi anni fra il 1938 e il 1941, Pasolini non solo coltiva i suoi tre linguaggi preferiti, ma azzarda occasionali incursioni in ambiti sicuramente più innovativi e complessi, per poi abbandonarli subito. Invece ben più saldamente procedono poesia, teatro e pittura, che dialogano tra loro nutrendosi a vicenda, fino ad arrivare all'esemplare pubblicazione della pagina *Dialoghi e figure* su "Il Setaccio" nel 1942<sup>5</sup>: due ampie pagine in cui sono compresenti, anzi interdipendenti in una coerente unità compositiva, microdram-

<sup>3</sup> L'immaginario cinematografico del giovanissimo Pasolini più che a René Clair e Jean Renoir, o Chaplin, da lui citati come registi di riferimento durante la sua frequentazione del Cineguf (cfr. *Pasolini su Pasolini*, Parma, Guanda, 1992; ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1303), sembra richiamarsi da un lato alla sintassi del Surrealismo e del cinema muto sovietico e dall'altro alla figuratività classica di Leni Riefenstahl.

<sup>4</sup> *Il giovine della primavera*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti-F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. II, p. 2590.

<sup>5</sup> Cfr. "Il Setaccio", dicembre 1942. Le riproduzioni delle opere (ma in maniera separata, cosa che quindi ne fa perdere l'organicità) sono in *Pier Paolo Pasolini e "Il Setaccio" (1942-1943)*, a cura di M. Ricci, Bologna, Cappelli, 1977.

mi in forma di poesia e riproduzioni di disegni. Siamo quindi perfettamente in linea con la tendenza sperimentale giovanile più avanzata dell'epoca, che fa riferimento al gruppo teatrale Palcoscenico fondato a Milano da Paolo Grassi, che esplorava in un proprio percorso di ricerca le potenzialità di intersezione con la poesia (in particolare con l'atmosfera poetica dei testi di Beniamino Joppolo) e la pittura (con i giovani artisti della rivista "Corrente", a cominciare da Ernesto Treccani).

Del resto, nei primi anni Quaranta, che corrispondono al periodo universitario bolognese, Pasolini è fortemente impegnato nel teatro a tutti i livelli: nello studio della teoria e della drammaturgia, nel suo aggiornamento come spettatore delle esperienze di innovazione dell'epoca che potevano passare per la città emiliana (in particolare i lavori diretti da Enrico Fulchignoni), ma soprattutto nell'esperienza recitativa e registica con un gruppo di amici bolognesi che così descrive:

Abbiamo poi fatto idolo dei nostri pensieri il teatro: abbiamo deciso di metter su una compagnia ed eventualmente recitare alla Casa del Soldato. Ancora le cose sono in sospenso: finora non abbiamo fatto altro che recitare brani di tragedie e commedie fra noi quattro (a due a due, alternativamente)<sup>6</sup>.

Esperienza che raddoppia nel paese friulano di Casarsa dove passa l'estate:

Qui a Casarsa, io e i miei amici stiamo mettendo su una rappresentazione teatrale "Pro-combattenti"; io sono il regista, e la cosa mi interessa immensamente. Vi descriverò a voce le prove, la scelta degli attori, la mia posizione di autoritario direttore di scena: il dramma è *L'Angelo* di Sartorio<sup>7</sup>.

Non solo: Pasolini si fa a tal punto conoscere nell'ambiente dei giovanissimi intellettuali teatrali dell'epoca da venir chiamato proprio dal quasi coetaneo Grassi (che ha tre anni più di Pasolini) a collaborare con le riviste più 'alternative' dell'epoca come "Eccoci" e "Spettacolo", anche se la collaborazione non avrà mai seguito per la recrudescenza della guerra che vanificherà tutto. Sfollato a Casarsa, Pasolini vede nel paese materno la declinazione moderna dell'antica polis greca, e si assume il compito di esserne la guida intellettuale, con un impegno che, ancora una volta, si concentra su poesia, teatro e pittura, allargandosi all'analisi letteraria e politica e aprendosi alle contaminazioni con la musica. Solo all'arrivo a Roma nel 1950 si pongono le condizioni per un ingresso finalmente concreto del cinema nell'orizzonte comunicativo di Pasolini, accompagnato dall'abbandono del teatro, percepito come un oggetto lontano anni luce dalla realtà antropologica italiana, che invece il neorealismo stava rappresentando con forza e convinzione.

La fascinazione del cinema come linguaggio autonomo è dunque immediata. Pasolini, che sulla lingua ha concentrato da sempre la sua maggiore atten-

<sup>6</sup> Lettera a Farolfi, inverno 1941, in *Lettere (1940-1954)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. 23. Sul rapporto con il teatro negli anni della formazione, rimando al mio *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005 (da cui sono ripresi alcuni passaggi del presente scritto).

<sup>7</sup> Lettera a Luciano Serra, settembre 1941, *ivi*, p. 109.

zione, trova una lingua parallela che gli si presenta con tutte le caratteristiche linguistiche dell'italiano o del friulano o di qualsiasi altro codice espressivo adatto alla poesia, e così in questa scoperta ripone il proprio investimento negli anni romani. Proprio per la sua natura di lingua, il cinema si presterà addirittura a un'analisi linguistico-semiologica negli anni Sessanta che approderà alle più estreme e paradossali conseguenze, portando Pasolini a dire "che la realtà non sia, infine, che del cinema in natura"<sup>8</sup>. Ma fin da subito l'approccio di Pasolini è quello del poliglotta che studia un nuovo idioma: il regista deve imparare la grammatica e la sintassi, il vocabolario, la costruzione della frase e del periodo, la scrittura. Se il teatro rimane per lui, sulla scorta delle precedenti esperienze, prima di tutto scrittura da drammaturgo o da dramaturg<sup>9</sup>, e dunque non mette in gioco le conoscenze acquisite, tanto più che la scrittura drammaturgica accompagna Pasolini fin dall'adolescenza, il cinema al contrario apre un nuovo orizzonte espressivo, che affronta prima da scrittore (con diverse sceneggiature) e poi da regista.

Passato il decennio di apprendistato romano, regia cinematografica e scrittura teatrale si presentano nel 1960 su un piano di reciproca compensazione. Ne è sintomo il sofferto tentativo di Pasolini di dirigere il suo primo film: dopo i garbati rifiuti di attori e registi teatrali (come Luciano Lucignani) a cui sta proponendo di mettere in scena il suo dramma *Storia interiore* che continua febbrilmente a correggere da una quindicina di anni, Pasolini riceve un autorevole stop anche in ambito cinematografico. È Federico Fellini a rifiutarsi di finanziare *Accattone*, dopo le promesse, e questo comporta una scottante gogna mediatica, visti i beffardi commenti di scherno della stampa con titoli come *Bocciato Pasolini all'esame di regia*<sup>10</sup>. Pasolini si concentra allora nella scrittura del suo vecchio dramma, *Storia interiore* appunto, che pubblicamente su un quotidiano definisce come "assurdo lavoro di risarcimento"<sup>11</sup> rispetto al film che pare non si farà mai. Fellini, forse per farsi perdonare della mancata produzione di *Accattone*, gli offre allora un aiuto come intermediario per presentare il dramma che sta scrivendo alla Compagnia dei Giovani, in particolare a Romolo Valli e Giorgio De Lullo: è come se, dopo averlo giudicato negativamente come cineasta, gli volesse far capire che se proprio vuole uscire dalla poesia è meglio che si dedichi al teatro. Un contentino, insomma: un po' per venirgli incontro e un po' per ribadire le distanze (Fellini non ha mai lavorato in teatro, e quindi il terreno è abbastanza lontano). Ma arriva una nuova bocciatura, questa volta teatrale, da parte di uno scandalizzato Italo Calvino, che

<sup>8</sup> *La lingua scritta della realtà* (1966), in *Empirismo eretico*, cit.; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. I, p. 1505.

<sup>9</sup> Le due versioni dell'*Orestia* di Eschilo e del *Vantone* di Plauto rappresentano vere e proprie operazioni da dramaturg, non solo per gli esiti che "riattivano" (secondo la terminologia proposta da Meldolesi in C. Meldolesi-R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 24) gli originali, ma anche per le modalità stesse di stesura, che Pasolini dichiara di aver fatto per collazione di diverse traduzioni e per reinvenzione. Tant'è vero che tuttora le due versioni dei classici sono trattate come opere più pasoliniane che rispettivamente eschilea e plautina.

<sup>10</sup> Anonimo, *Bocciato Pasolini all'esame di regia*, "L'Espresso", 23 ottobre 1960.

<sup>11</sup> *La vigilia. Il 21 ottobre*, "Il Giorno", 6 novembre 1960; ora in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998, vol. I, p. 1567.

consiglia privatamente a Pasolini di ritirare tutti i manoscritti di *Storia interiore*, dramma sull'omosessualità come condizione autobiografica di diversità e persecuzione. Allo scomposto invito di Calvino all'autocensura<sup>12</sup>, Pasolini reagisce cercando di giustificarsi e promettendo di ritirare il testo, ma dopo pochi giorni arriva una nuova virata: Alfredo Bini decide di produrre *Accattone*, e a questo punto *Storia interiore* si rituffa nel cassetto per lasciare spazio alla grande sperimentazione cinematografica. Curiosamente, il debutto cinematografico e il sospirato debutto teatrale si ritrovano quindi a soffrire nelle medesime settimane di una stessa tensione psicologica altissima, e di paralleli entusiasmi e docce fredde, in un rapporto di reciproca compensazione.

Dopo l'invenzione del suo cinema, dopo un *Accattone* in cui ne sperimenta la grammatica, dopo *Mamma Roma* con cui si addentra nella 'biblioteca' (e, per così dire, nel 'parco attori') dell'ormai superato neorealismo, dopo *La ricotta* in cui può già permettersi un discorso metalinguistico di cinema nel cinema, e dopo *Il Vangelo secondo Matteo* con cui può costruire il suo kolossal, Pasolini diventa in pochissimi anni esperto del nuovo linguaggio con il quale voleva esprimersi e contemporaneamente riesce ad avere con il teatro un rapporto più dinamico. Si tratta infatti non più di scrittura drammaturgica per la quale dover cercare una compagnia teatrale, come era accaduto nel frangente di *Storia interiore* e *Accattone*, ma di collaborazione ai fini di una rappresentazione: accade nel 1964 con l'atto unico *Italie magique*, scritto su sollecitazione di Laura Betti per il suo recital *Potentissima signora*. Il testo è una vera fantasia scenica cabarettistica, che viene subito rappresentata: finalmente il rapporto tra scrittura teatrale e sua verifica sul palcoscenico diventa reale, e questo sblocca l'impasse che si trascina ormai da molti anni, consentendo a Pasolini di mettere la propria drammaturgia alla prova dell'azione.

Da segnalare in questa occasione come la recente consuetudine cinematografica entri nella drammaturgia, ma solo nei termini di un automatismo semplificato di scrittura: le didascalie di *Italie magique*, infatti, assorbono il linguaggio delle sceneggiature sia attraverso l'uso di formule come *p.p.* (primo piano) o *f.i.* (figura intera) che funzionano da indicazione per le luci, sia attraverso la didascalia discorsiva in cui l'autore non si limita a fornire informazioni sulle azioni da compiere, ma partecipa empaticamente a ciò che accade commentandolo. Lo stesso *Storia interiore*, rappresentato finalmente l'anno successivo con il titolo *Nel '46!* dalla Compagnia dei Non con la regia di Sergio Graziani, contiene una lunga scena con uno schermo in cui vengono proiettate figure colorate, ma non si può certo considerare questo come un inserimento del cinema nel teatro, quanto piuttosto l'assorbimento delle primissime tendenze di interazione multimediale come si stavano iniziando a sperimentare nei primi anni Sessanta. Dunque, come i primi film sembrano essere impermeabili a una concreta infiltrazione del teatro, così il teatro pretragico di Pasolini è sostanzialmente immune dal parallelo impegno cinema-

<sup>12</sup> "Ma cosa ti succede? Ritira immediatamente tutte le copie del manoscritto che sono in giro e fa' in modo che chi lo ha letto non ne parli. Come mi impegno a fare io" (lettera di Calvino a Pasolini, 30 marzo 1961, in *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p. 489).

tografico.

Tuttavia, il doppio sblocco del cinema e del teatro porta ben presto al primo esempio di osmosi, in cui il teatro entra prepotentemente nel cinema, condizionandolo: *Uccellacci e uccellini*. Il film denuncia la fine delle ideologie e del mandato dell'intellettuale come guida della società, emblemizzato in Bertolt Brecht, che è quindi oggetto (anche esplicito e dichiarato in una battuta) del film. Pasolini non si limita a questo e decide di giocare apertamente con Brecht, il brechtismo e tutto l'armamentario che la vulgata assegna sistematicamente al drammaturgo tedesco: straniamento, cartelli, canzoni (chiedendo addirittura a Domenico Modugno di cantare i titoli di testa). Dunque, Brecht è al contempo oggetto-bersaglio del film e sua filigrana stilistica in chiave parodistica. La teatralità di *Uccellacci e uccellini*, tuttavia, non si limita a Brecht, ma si estende a un vero e proprio episodio teatrale: l'arrivo dei saltimbanchi. Al sopraggiungere di una grande folla gli attori iniziano a esibirsi in una sfrenata pantomima dal titolo *Roma come ha rovinato il mondo*, con tanto di costumi, musica e cartelli (ancora Brecht...). Ma in realtà la folla vista all'orizzonte è, come si capirà più avanti nel film, il corteo per il funerale di Togliatti. Gli operai passano "come se camminassero per i sentieri di un altro mondo"<sup>13</sup> accanto a Totò e Ninetto, che osservano la pantomima ignorandoli e ignorati, dando le spalle al corteo funebre che non vedono.

Siamo nel pieno del riavvicinamento di Pasolini al teatro, che culmina nel 1966 con l'inizio della scrittura delle tragedie, e questo comporta un'adesione assoluta dell'autore al mezzo che ha individuato come il più adatto a rappresentare la società italiana al volgere della metà degli anni Sessanta. Adesione che travalica i confini tecnici del teatro per infiltrarsi ovunque, anche nel cinema.

Nella prima metà del 1966 Pasolini inizia a concepire, abbozzare e scrivere sei *tragedie borghesi* in versi, che completerà negli anni immediatamente successivi. Sono il suo contributo più consapevole alla drammaturgia italiana: sei copioni portatori di una nuova forma e di nuovi contenuti ("storie aberranti"<sup>14</sup>), di un nuovo senso del teatro, scritti per essere rappresentati e lasciare il segno. Può apparire un paradosso, e in parte lo è: nel momento in cui individua nel teatro il mezzo di espressione più appropriato e innovativo, più capace di incidere e scandalizzare, più in sintonia con le proprie nuove riflessioni, Pasolini rimane lontano dalla *pratica* del teatro. Lo trattengono l'inadeguatezza degli attori, che denuncia da tempo, la complessità della macchina produttiva e organizzativa del teatro, la differenza del processo creativo e realizzativo rispetto al cinema, e sicuramente anche la tradizionale distanza degli intellettuali dal teatro. C'è anche altro, forse, e cioè il crescente interesse alla forma del non finito, alla forma-progetto, dove basta *sgnare* qualcosa per considerarlo già in essere. Tuttavia la spinta all'attuazione del suo nuovo teatro è sincera e forte. Forse proprio questa lontananza dalla pratica spinge

<sup>13</sup> *Uccellacci e uccellini*, in *Per il cinema*, vol. I, cit., p. 777.

<sup>14</sup> L'espressione di Pasolini è riferita alle storie del suo cinema 'inconsumabile', ma può essere tranquillamente applicata a ritroso anche alle tragedie: cfr. intervista a Gian Piero Brunetta, "Cahiers du Cinéma", n. 212, maggio 1969; ora in *Per il cinema*, vol. II, cit., p. 2951.

Pasolini a *pensare teatralmente oltre i limiti del teatro*, evitando di chiudere questo nascente pensiero nei soli recinti della scrittura drammaturgica. La soluzione è quella di uno sfogo extrateatrale secondo due linee di condotta: l'attraversamento dei generi in virtù non di una centralità del genere ma di una centralità del senso, come si è detto all'inizio di questo scritto, e il lavoro sul cinema come spazio di colonizzazione dell'ispirazione teatrale. Ciò non significa che i film realizzati da Pasolini in questi anni ci chiariscano la sua idea di teatro, tutt'altro. Significa però che la predominanza assoluta di temi e segni teatrali nella cinematografia pasoliniana conferma la centralità del teatro come spazio di innovazione e pertinenza artistica per Pasolini nell'arco temporale che, dopo i prodromi in *Uccellacci e uccellini* dell'anno prima, va dal 1966 al 1969; e ad ogni modo fa emergere in più occasioni riflessioni su un teatro la cui elaborazione concettuale è in pieno svolgimento.

Tra la primavera e l'estate 1966 Pasolini abbozza le prime tragedie e contemporaneamente i trattamenti di *Teorema* (che in un primo momento avrebbe dovuto essere una tragedia) e *Edipo re* tratto dall'opera di Sofocle. Vale la pena soffermarsi su *Teorema*, che è forse l'opera che meglio incarna l'identità, per così dire, transgender della creazione pasoliniana, che si sviluppa in attraversamenti plurimi di statuto e di genere. *Teorema* nasce nel gruppo delle tragedie in versi, quindi nasce come teatro e, in un certo senso, anche come opera poetica. Ma muta subito entrambi gli statuti genetici, mantenendo le tracce della sua forma originaria e trasformandosi in due cose, un film e un romanzo, concepiti come opere distinte e parallele, ma continuando a complicare la leggibilità di genere. Per esempio, il film si sviluppa secondo dinamiche drammaturgiche, ma rifiuta la parola teatrale privilegiando il silenzio e lo sguardo come codici comunicativi. E si allarga ad assorbire altri codici, come quelli dell'inchiesta giornalistica e addirittura della saggistica. Nel film si intravedono, infatti, almeno quattro libri con la copertina o il contenuto bene in vista, ma non si tratta di banale citazione come era accaduto nella *Ricotta* dove era visibile il libro con la sceneggiatura di *Mamma Roma*: in *Teorema* i libri costituiscono una sorta di bibliografia di supporto, precludendo al cartello esplicitamente bibliografico di *Salò*, altro film transgender della cinematografia pasoliniana. Il romanzo, dal canto suo, riporta ancora tracce dell'elaborazione teatrale: sette lacerti di scrittura tragica, omologa a quella di *Affabulazione* o *Orgia*, inseriti come monologhi in versi nel volume a supporto e garanzia – quasi invisibile ma indispensabile – dell'opera. Il film, nell'assoluta prevalenza della visione e del silenzio, sembra però smarcarsi da ogni confronto con le coeve tragedie. Tuttavia, come è stato notato, la trama di *Teorema* sembra “mutuata in parte da Pinter e dal ‘teatro della minaccia’”<sup>15</sup>. Il film trasferisce in un certo senso la stessa drammaturgia pinteriana proprio dal livello verbale a quello dello sguardo. Sguardo che per Taviani, lungi dall'essere dettaglio della grammatica filmica, è strumento precipuo del teatro e della poesia, come ricorda parlando delle tragedie borghesi:

<sup>15</sup> A. Ferrero, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* [1977], Milano, Mondadori, 1978, p. 100.

Pasolini non ripudia l'azione teatrale tradizionale, ma la miniaturizza. In alcuni casi scrive avventurose scene d'azione ristrette nei minimi termini di occhiate e lunghi sguardi [...], complessi dialoghi di frecce scoccate dagli occhi che derivano direttamente da Dante e dalla sua multiforme e inesauribile drammaturgia del guardarsi e del guardare<sup>16</sup>.

Dunque, lo schermo diventa teatro virtuale, via di fuga privilegiata per il desiderio di teatro manifestato da Pasolini, che l'autore riesce a concretizzare una volta sola in questi anni, dirigendo *Orgia* nel 1968. Ma mentre i film assorbono il teatro filtrandone le caratteristiche nei testi (come *Edipo re* o *Medea*, o anche *l'Alceste* che fa da sfondo al corto *La terra vista dalla luna*), negli attori (Julian Beck, Carmelo Bene e Maria Callas), nelle cornici diegetiche (il teatrino di *Che cosa sono le nuvole?*), nella recitazione e nelle inquadrature, non viceversa accade quando viene messa in scena *Orgia*, che del cinema non accoglie nulla: non il testo (che è una tragedia originale di Pasolini), non gli attori (Laura Betti<sup>17</sup>, Luigi Mezzanotte e Nelide Giammarco), non la recitazione, non la scenografia, non le condizioni di ricezione dello spettatore. Quello fra teatro e cinema nell'opera di Pasolini, allora, si potrebbe definire come un rapporto di *osmosi imperfetta*. Il teatro ha la possibilità di entrare prepotentemente nel cinema, di permearne sceneggiatura e regia, di condizionarne la visione, di suggerirne i soggetti, di fornirne gli attori, ma non accade viceversa: il cinema non riesce a penetrare all'interno della drammaturgia pasoliniana né della sua regia. È un disequilibrio piuttosto anomalo in un autore abituato – come s'è visto – a trasferire il proprio impegno nei diversi campi dell'espressione artistica e intellettuale. Poesia e teatro si condizionano a vicenda, sia pure a intermittenza; la poesia dà un'impronta ontologica (e onomastica) al cinema – “di poesia”, appunto – di Pasolini, e il cinema ricambia fornendo spesso il sostrato narrativo alla poesia; la scrittura prosastica entra ovunque: nella poesia, nel cinema, nel teatro; il teatro fornisce spunti alla narrativa... Insomma, il reticolato dei linguaggi pasoliniani si muove in tutte le direzioni, ma lascia preclusa al cinema la possibilità di muoversi verso il teatro.

Con la regia di *Orgia* e la contemporanea stesura del *Manifesto per un nuovo teatro*, nel quale compone la traccia di una possibile teoria teatrale, Pasolini mette meglio a fuoco i due punti di distinzione sostanziale tra cinema e teatro, che non risiederebbero tanto nell'ovvia differenza tecnica quanto negli

<sup>16</sup> F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 211. Basterebbe ricordare cosa significhi per lo spettacolo asiatico, e in particolare indiano, l'azione miniaturizzata e veicolata dagli occhi e dallo sguardo, anzi racchiusa in essi, per comprendere come Taviani, studioso dei teatri asiatici, riconosca in Pasolini l'esercizio di una teatralità schietta e 'antica'.

<sup>17</sup> All'epoca Laura Betti è ancora principalmente attrice di teatro e cabaret e cantante. D'altra parte Pasolini parla sempre di lei portandola a esempio di una recitazione teatrale innovativa (indicandola insieme a Eduardo De Filippo e Paolo Stoppa tra gli attori più interessanti per il rinnovamento del teatro italiano, anzi “la più consapevole e compromessa”, in *L'italiano 'orale' e gli attori*, “Vie Nuove”, 18 marzo 1965; ora in *I dialoghi*, cit., p. 391). L'affermazione come attrice cinematografica avviene proprio pochi mesi prima di *Orgia*, con la presentazione del film *Teorema* alla Mostra del Cinema di Venezia. Cfr. anche il numero speciale *Laura Betti, illuminata di nero*, a cura di R. Chiesi, “Cineteca”, ottobre 2005.

unici due elementi di apparente identità: gli *attori* e gli *spettatori*. Mentre alla base del teatro sta l'idea di "rito"<sup>18</sup>, e questo comporta una sostanziale partecipazione dei due soggetti convenuti (attori e spettatori), alla base del cinema, analizzato negli anni precedenti come sistema semiologico, sta l'idea di enunciazione poetica, cioè di comunicazione fra chi enuncia e chi riceve. Ecco allora emergere la reale differenza tra cinema e teatro, che – senza mai una dichiarazione esplicita in questo senso comparativo – Pasolini consente di individuare attraverso il suo *Manifesto per un nuovo teatro*.

Infatti, Pasolini individua come fruitori del suo "nuovo teatro" "i gruppi avanzati della borghesia"<sup>19</sup>, ovvero chi appartiene a un ambiente culturale composto da "progressisti di sinistra", laici liberali crociani, radicali e cattolici della Nuova Sinistra: in totale "poche migliaia di intellettuali di ogni città"<sup>20</sup>. Nato da intellettuali di origine borghese, il nuovo teatro deve dunque tornare ad altri intellettuali borghesi: è questo uno dei punti di maggiore novità, anzi *unicità*, dell'utopia teatrale pasoliniana. Per il suo autore il pubblico teatrale, che rappresenta metonimicamente il pubblico *tout court* e dunque il popolo, non è composto da una varietà di individui (massa) ma da sottoinsiemi omogenei. Nel *Manifesto*, Pasolini sembra destituire di validità l'idea di un "teatro d'arte, per tutti" secondo la formula di Strehler e Grassi<sup>21</sup> che dal primo Stabile pubblico si era poi estesa a tutte le esperienze più recenti di teatro, anche d'avanguardia, e impone invece una riflessione *classista*, 'obbligata' dalla stessa morfologia classista della società attuale e dalla volontà massificatrice dell'attuale consumismo. La fruizione del nuovo teatro teorizzato nel provocatorio *Manifesto* da Pasolini avviene così in una forma di rapporto paritetico fra intellettuali, in cui non è previsto divertimento né scandalo, perché nell'entropia creata non ci sono alternative possibili al confronto critico. La parità culturale di pubblico, autore e attore, è totale perché tutti, come in un agit-prop borghese illuminato, appartengono alla stessa estrazione sociale e culturale, ma all'interno di questo ambiente che possiede una comunanza di punti di riferimento culturali e strumenti intellettuali si verifica una spaccatura tra il nucleo artistico e il pubblico, mettendo in scena un vero e proprio scontro tra la scena e la platea.

È pur vero che questa concezione del pubblico teatrale accompagna anche la contemporanea riflessione sul cinema: in effetti, la tensione comunicativa verso una fetta di società, la più illuminata, per sfuggire alla logica del consumo (e quindi all'ideologia del consumismo che sta portando all'omologazione e al cosiddetto genocidio antropologico), è intrinseca ai film stessi girati tra il 1967 e il 1969, gli anni che abbiamo individuato come quelli dell'egemonia teatrale nella biografia pasoliniana. Il primo segnale è proprio nel film transgener *Teorema*, "un film da far circolare in sale da cinema d'autore e non da

<sup>18</sup> "il teatro è comunque, in ogni caso, in ogni tempo e in ogni luogo, un RITO". *Manifesto per un nuovo teatro*, comma 36; ora in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, cit., p. 2497.

<sup>19</sup> Ivi, p. 2482.

<sup>20</sup> Ivi, p. 2483.

<sup>21</sup> Dal programma della prima stagione del Piccolo Teatro di Milano, in *Piccolo Teatro 1947-58*, Milano, Moneta, 1958, p. 23.

gettare in pasto a dei pubblici che non se l'aspettano, che non lo vogliono, nei circuiti normali. Questo è un dato di fatto reale. Dovrebbe essere visto quindi in circuiti per 'élite', ma di tendenza"<sup>22</sup>.

Nell'intervista di Dufлот Pasolini chiarifica la sua teoria del *cinema inconsuabile* in opposizione al consumismo, ivi compreso quello culturale:

sono andato convincendomi sempre più che il cinema che faccio è sempre meno "consumabile" da quelle che vengono chiamate "masse".

*Forse ha deciso di interrompere la comunicazione con esse?*

Se Lei intende per "masse" quello che viene definito nel contesto della cultura di massa attuale, sono piuttosto pessimista sulle loro possibilità di accedere alla mia opera. [...] Queste masse sono condizionate ad essere ricettive ai prodotti di serie"<sup>23</sup>.

Ma è l'altro corno della questione a evidenziare maggiormente e definitivamente la differenza, e dunque l'equilibrio *imperfetto*, fra teatro e cinema. Dei gruppi avanzati della borghesia fanno parte gli attori stessi del nuovo teatro. È questo un punto nevralgico e ricco di stimolanti conseguenze per la riflessione nel teatro contemporaneo. Pasolini scrive che l'attore "*dovrà semplicemente essere un uomo di cultura*", capace di comprendere il testo, diventandone "veicolo vivente"<sup>24</sup>. Si noti come Pasolini insista, come già fatto altrove in precedenza, nell'individuare come vero motore del rinnovamento del teatro non il testo ma la formazione dell'attore, che non andrebbe lasciata alla sola tecnica, ma dovrebbe essere integrata da una reale coscienza delle trasformazioni sociali italiane, cosa che implicherebbe l'impegno intellettuale e politico dell'attore: da qui, la necessità di una "scuola di rieducazione linguistica" per imparare a lavorare non sulla lingua ma sul "significato delle parole e il senso dell'opera"<sup>25</sup>. Solo a questo punto anche gli altri elementi, dal testo alla regia, potranno contribuire alla costruzione di un nuovo teatro.

Paradossalmente il concetto di *attore-uomo di cultura*, cioè di *attore-intellettuale*, rende attuale e viva l'antica idea di *teatro come arte dell'attore*, proprio negli anni di maggiore allontanamento dell'attore dalla sua centralità. Pasolini, tacciato a lungo di essere ingenuo nei confronti dell'arte scenica e della sua evoluzione, si rivela essere ben più consapevole del teatro di quanto si pensi, anche attraverso questo riconoscimento dell'attore. Attore che riprenderebbe così quella dignità di motore culturale, grazie a una completezza artistico-intellettuale che sembrava aver perso dopo l'avvento della teoria della supermarionetta e negli anni in cui cominciano a diventare centrali le pratiche legate al culto dei saperi materiali e delle tecniche del corpo e della voce.

L'attore teatrale pasoliniano cessa dunque di essere strumento e diventa artista-intellettuale, avendo come tale una responsabilità assoluta della propria arte. È importante sottolineare questo punto, perché sono ancora pochi,

<sup>22</sup> *Incontro con Pasolini*, "Controcampo", aprile 1969; ora in *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2966.

<sup>23</sup> *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Roma, Editori Riuniti, 1983; ora in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1451-1452.

<sup>24</sup> *Manifesto per un nuovo teatro*, comma 35, cit., p. 2496.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 2492-2493.

in questi anni, a focalizzare la loro attenzione sperimentale sulla necessità di una responsabilità intellettuale e artistica non banalmente politico-ideologica dell'attore. Sono peraltro casi in cui attori e autori dello spettacolo coincidono, come Leo de Berardinis e Perla Peragallo, che tuttavia in questo periodo sono appena all'inizio del loro percorso teatrale. In particolare proprio Leo de Berardinis svilupperà molto più avanti un processo di inconsapevole applicazione e evoluzione dell'intuizione di Pasolini, puntando a una formazione dell'attore dove la responsabilità intellettuale dell'interprete andrà di pari passo con la bravura tecnica, arrivando a coltivare una compagnia di *artisti a tutto tondo*:

L'attore deve perciò avere grande consapevolezza di se stesso e grande senso di responsabilità, doti che fanno di lui non un semplice esecutore, ma un attore-autore. Per attore-autore non intendo colui che scrive un testo per poi interpretarlo, ma un artista responsabile di ciò che egli è in palcoscenico<sup>26</sup>.

I commi del *Manifesto* dedicati all'attore assumono tutta la loro rilevanza se confrontati con la concezione pasoliniana dell'attore cinematografico. Il ricordo dell'insoffenza di Anna Magnani nei confronti delle richieste di Pasolini durante le riprese di *Mamma Roma* pochi anni prima può aiutare: lei, vera attrice professionista, non poteva sopportare le riprese di pochi secondi imposte dal regista, che coglievano un'espressione più o meno casuale senza consentirle di avere il tempo per entrare nel personaggio maturando la potenza espressiva. Del resto, Pasolini reclutava i suoi attori cinematografici unicamente per quello che erano e non per la loro bravura professionale (dimenticando in quel caso la professionalità di un'attrice nata e cresciuta a teatro). Non solo: al contrario del teatro dove – come si è visto – cerca la corresponsabilità intellettuale dei suoi interpreti, al cinema Pasolini si propone come demiurgo assoluto:

Io dovevo essere per forza autore dei miei film, non potevo essere un coautore, o un regista nel senso professionale di colui che mette in scena qualcosa, dovevo essere autore, in qualsiasi momento, della mia opera. Ora evidentemente un attore professionista porta una propria coscienza, una propria idea al personaggio che interpreta<sup>27</sup>.

Ma c'è qualcosa di più. Come nota Conti Calabrese, “se nel cinema il sacro è traducibile per riproduzione, nel teatro lo è per apparizione”<sup>28</sup>. Questa differenza è sostanziale: Pasolini è cosciente della differenza tra ‘sacralità’ del cinema e ‘sacralità’ del teatro, connotazioni che pertengono a sfere diverse del “sacro” e dunque del “reale”. Se nel cinema del *sacro come riproduzione* può

<sup>26</sup> L. de Berardinis, *Teatro e sperimentazione* (1995), in *Scritti d'intervento*, “Culture Teatrali”, nn. 2/3, primavera-autunno 2000 [ora in *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, a cura di C. Meldolesi con L. Mariani e A. Malfitano, Corazzano (PI), Titivillus, 2010, pp. 248-252. n.d.r.].

<sup>27</sup> *Una visione del mondo epico-religiosa*, “Bianco e Nero”, 6, giugno 1964; ora in *Per il cinema*, cit., vol. II, p. 2857.

<sup>28</sup> G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994, p. 143.

chiedere agli attori di essere sé stessi, oggetto di riproduzione appunto, nel teatro questo non può accadere. Agli attori teatrali chiede piuttosto di incarnare il supporto fisico di un'epifania sacra: l'apparizione del personaggio. Per questo l'attore deve essere un intellettuale consapevole e nello stesso tempo, in quanto "veicolo vivente" del testo, un officiante altrettanto consapevole del rito quasi arcaico di evocazione del mito e dei suoi personaggi.

L'esperimento di creazione di un vero spettacolo con attori intellettuali per un pubblico intellettuale avviene parzialmente con la già citata rappresentazione di *Orgia*, che prevede anche il dibattito subito dopo lo spettacolo. Parzialmente perché da entrambe le parti esiste un difetto strutturale non recuperabile certo con la sola forza di volontà e in breve tempo. Da una parte, non esiste una categoria di attori intellettuali nei termini previsti da Pasolini (solo Laura Betti può eventualmente essere considerata tale). Dall'altra parte, lo spettacolo è prodotto dal Teatro Stabile di Torino, cioè da una grande istituzione che richiede l'adesione ai propri meccanismi distributivi e promozionali, secondo la logica corrente in quel periodo della "doppia, coordinata, strategia dell'annessione e del boicottaggio, della blandizie e dell'ostracismo" da parte dell'istituzione pubblica nei confronti dell'avanguardia<sup>29</sup>: logica che ha come esito la presenza del pubblico borghese degli abbonati nelle prime repliche, un pubblico più ampio nelle repliche successive (con operai e studenti), e poi una brevissima tournée in città periferiche: Alessandria, Savona e Pinerolo.

Il fallimento di *Orgia* è un tutt'uno con lo scontro con il mondo del teatro e il pubblico teatrale: anche solo dal destino dello spettacolo, che chiude definitivamente il sipario a Pinerolo senza essere mai riuscito ad arrivare a un altro capoluogo di regione, si può intuire lo sconforto dell'autore nei confronti di un sistema teatrale che non è disposto a mettere in gioco le sue sperimentazioni. Pasolini prova allora ad analizzare impietosamente i difetti, sostenendo la sua impossibilità – vera o presunta – di impegnarsi a fondo: sostiene che agli occhi del pubblico sia "prevalente la mia attività cinematografica" sulle altre come il teatro, e che quella del teatro sia stata una "esperienza tutta sbagliata" perché "bisognerebbe decidersi di darsi al teatro, come dei pionieri, per tutta la vita, oppure è meglio rinunciare. Io l'ho fatto, ma solo parzialmente, con un'esperienza incompleta, riuscita a metà"<sup>30</sup>. Inizia così la costruzione di una corazza difensiva che contribuirà alla costruzione del mito di un Pasolini disinteressato al teatro.

In questo frangente, continua e si esaurisce dopo poco il trasferimento delle sue pulsioni teatrali nel cinema, prima con *Porcile*, tratto in parte dall'omonima tragedia, poi con *Medea* e infine con *Appunti per un'Orestiaide africana*. Dopo anni di immersione nella cinematografia più schiettamente filmica come quella della *Trilogia della vita*, l'osmosi teatrale verso il cinema assumerà nuova forma e nuovi contenuti in *Salò*. La teatralità di *Salò* si fonde pienamente nella sua filmicità, costituendo per così dire la nuova epifania di un film

<sup>29</sup> M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 179.

<sup>30</sup> Rispettivamente in *La parola orale meravigliosa possibilità del cinema*, "Cinema Nuovo", n. 201, settembre-ottobre 1969; poi in *Ostia*, un film di Sergio Citti, Milano, Garzanti, 1970, p. 212; e in Letizia Paolozzi, *Pasolini: "Adesso vi parlo di Pasolini"*, "Vie Nuove", 23 dicembre 1970.

transgender come era accaduto con *Teorema*, cercando qui la dimensione di una creazione tricefala basata su cinema, teatro e realtà. L'intreccio con un altro film transgender come *Femmes femmes* di Paul Vecchiali, esplicitamente citato in *Salò* e a sua volta costruito sul dialogo fra teatro cinema e realtà, ne è il culmine<sup>31</sup>.

Ma è un episodio molto particolare a creare l'unico momento in cui il cinema entra nel teatro, ribaltando così l'assunto descritto fin qui, e facendolo con una tale stratificazione di significati da creare una vera vertigine interpretativa la cui analisi rischierebbe di essere fuorviante in questa sede. D'altra parte, però, in questo caso Pasolini non ne è l'artefice, bensì solo il complice oggetto. Si tratta della sua partecipazione a una performance di body art del vecchio amico Fabio Mauri. Il 31 maggio 1975, a Bologna, Mauri realizza il progetto *Intellettuale*, nel corso delle attività inaugurali della nuova Galleria d'Arte Moderna, consistente nella proiezione di alcune sequenze del *Vangelo secondo Matteo* sul petto di Pasolini, che in quegli stessi giorni sta girando gli esterni di *Salò* in una villa della sua città natale:

La camicia bianca indossata da Pasolini, seduto su un alto sedile, costituiva il punto più espanso dello schermo umano. Il volume del sonoro, mantenuto troppo alto rispetto alla dimensione ridotta dell'immagine proiettata sul regista, aumentava il disorientamento esercitato dall'azione sia sul pubblico che, soprattutto, sullo stesso Pasolini<sup>32</sup>.

Accettando il ruolo di protagonista dell'esperimento performativo di Mauri, Pasolini incarna, per una singolare coincidenza, esattamente il punto d'arrivo della propria riflessione in quel momento sul rapporto fra teatro cinema e vita, unendo il triplice rapporto fra la *realtà* della sua persona, il *cinema* proiettato e il *teatro* dell'allestimento che lo porta a essere presenza fisica su una scena di fronte a un pubblico. E solo grazie alla volontà demiurgica di Mauri, il cinema entra finalmente nel teatro che entra nella vita, pochi mesi prima della morte violenta di Pasolini.

<sup>31</sup> Una dettagliata analisi parallela tra i due film è nel già citato *I teatri di Pasolini*, pp. 271-274, e nel mio intervento *Pasolini e Paul Vecchiali in Teatri corsari. Pasolini e Laura Betti: parole, immagini, frammenti*, a cura di S. Casi-C. Valenti, "Prove di Drammaturgia", 1, luglio 2006.

<sup>32</sup> M.C. [Marcella Cossu], scheda *Intellettuale 1975-1994*, in *Fabio Mauri. Opere e Azioni 1954-1994*, catalogo della mostra, Milano, Giorgio Mondadori & Associati, 1994, p. 164. Nel catalogo sono riprodotte alcune fotografie dell'evento realizzate da Antonio Masotti.

Giacomo Manzoli

UN PALCOSCENICO IDEALE PER IL “TEATRO DI PAROLA”:  
LA TELEVISIONE

La mole di interventi e riflessioni che hanno riguardato il teatro pasoliniano è semplicemente enorme, come si evidenzia anche in questo numero di “Culture Teatrali”, e resta quindi forse solo un piccolissimo settore da esplorare. L’idea sarebbe quella di cercare di ampliare un po’ la questione del teatro in un orizzonte mediale più vasto. Pasolini stesso, del resto, sembra essere qualcosa di più di un autore; è sicuramente un patrimonio condiviso e per certi versi un ‘concetto’ che permea di sé l’intera cultura italiana. È curioso il fatto che vi si ricorra con uguale frequenza e nostalgia a destra come a sinistra, ma anche nell’ambito delle sottoculture più o meno *underground* e della cosiddetta cultura *mainstream*, la “cultura ufficiale” del paese. Una cultura italiana “ufficiale” che per lungo tempo, in chiave polemica o – più spesso – strumentale e adulatoria, ha ruotato a lungo attorno a Pasolini<sup>1</sup>. Anzi, possiamo quasi dire che si tratta di una forma di coerenza il continuare a ‘sfruttarne’ la memoria e la popolarità ancor oggi: e del resto, ci muoviamo in un dibattito culturale preoccupantemente simile a quello di quarant’anni fa. Perciò tutto si tiene.

Iniziamo quindi da una raccomandazione, necessaria ogni volta che ci si occupa di un autore così prolifico e tormentato: tenere in considerazione la contraddittorietà, la problematicità e soprattutto la tensione della proposta teatrale pasoliniana (piena di quelle che già Fortini definiva una sequenza di ossimori e sineciosi di altissimo valore euristico, come del resto quelle formulate da Pasolini in tutti gli altri campi nei quali ha operato). Osserviamo allora un fatto che ha sempre creato difficoltà di inquadramento e che costituisce a tutt’oggi un problema, poi faremo riferimento ad un frammento televisivo tratto da una trasmissione curata da Enzo Siciliano (noto amico, allievo, biografo di Pasolini) per la RAI TV nel 1977.

Il fatto: a partire da metà degli anni Sessanta, in realtà probabilmente prima ancora che Pasolini si dedichi alla scrittura teatrale (o meglio, che vi si dedichi in modo sistematico e continuativo: come ha dimostrato Stefano Casi, l’interesse di Pasolini per la scrittura teatrale è una cosa che va molto indietro, molto prima del *Manifesto* e delle opere del 1967<sup>2</sup>) egli arriva a sostenere che il cinema ed il teatro, da un certo punto di vista, sono la stessa cosa<sup>3</sup>. Sono entrambi sistemi espressivi – chiamiamoli così – che rappresentano la realtà con la realtà, a differenza ovviamente della letteratura che è un linguaggio arbitrario e convenzionale, dunque astratto. Pasolini parla allora non più solo di

<sup>1</sup> Sul conformismo di molta cultura italiana e Pasolini (e anche, perché no?, il conformismo dello stesso Pasolini), si veda G. Benvenuti, *Il viaggiatore come autore. L’India nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2008.

<sup>2</sup> Si veda al riguardo S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit.

<sup>3</sup> “Quando scrivo una scena per il teatro, questa scena è anche una scena cinematografica”. P.P. Pasolini, *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, Guanda, Milano, 1992, p. 133.

cinema o solo di teatro in sede teorica, ma di “audiovisivo”, ed è probabilmente il primo a farlo nel contesto della teoria italiana. Bene, a partire da questa considerazione, da questa teorica omogeneità tra i tre media audiovisivi, teatro, cinema e televisione, – e ricordava Gerardo Guccini il “senso del medium” che Pasolini possiede in modo assai spiccato<sup>4</sup> – a partire da questa omogeneità il suo atteggiamento nei confronti dei tre ambiti è totalmente diverso. Un odio partecipe nei confronti del teatro, partecipe nel senso di un odio più volte rivendicato che però non gli impedisce di tentare innovazioni e cambiamenti, un amore profondo nei confronti del cinema, un odio definitivo e non dialettico nei confronti della televisione<sup>5</sup>.

Eppure, più di una volta, Pasolini lascia che la televisione lo raggiunga e davanti ad essa si produce in una straordinaria performance teatrale che riguarda se stesso e il suo teatro, per esempio in una intervista del 1967, poi trasmessa nel corso del programma di Siciliano prima citato. Vediamo allora una gestione sapientissima del “personaggio Pasolini” da parte dello stesso poeta. La troupe è fatta entrare in casa, dove l’intellettuale si esibisce nel racconto della propria esperienza di autore teatrale. L’arredamento, la scrivania, il racconto salmodiante, quasi ipnotico, della malattia e dell’idea di teatro che Pasolini intende promulgare. La biblioteca, i dattiloscritti delle opere teatrali, la sofferenza e la passione. Difficilmente si assiste a una performance televisiva così arguta e misurata da parte di un uomo di cultura italiano degli anni Sessanta.

Esiste dunque – e lo dimostrano molte altre performance, prima fra tutte quella con Enzo Biagi nel programma *Facciamo l’appello* del 1971 (ma andata in onda solo dopo la morte del poeta) – un Pasolini televisivo. Pasolini personaggio televisivo. Rispetto alle sue considerazioni, sono da sottolineare, sia pure molto velocemente, tre aspetti: il primo è questo elemento dell’odio per il teatro. È da chiedersi ad esempio perché odia tanto il teatro italiano a lui contemporaneo e non odia per esempio il cinema italiano coevo? Non è fatto da persone diverse e non si rivolge ad un diverso destinatario: resta il fatto che lo odia e lo provoca. Leggo dall’introduzione a *Bestia da stile*:

il teatro nuovo, che in altro non consiste che nel lungo marciare del modello Living Theatre, escludendo Carmelo Bene autonomo ed originale, è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale e la feccia della neovanguardia e del ’68. Sì, siamo ancora lì con in più il rigurgito della restaurazione strisciante, il conformismo di Sinistra. Quanto all’ex repubblicano Dario Fo, non si può immaginare niente di più brutto dei suoi testi scritti, della sua audiovisività, e dei suoi mille spettatori sia pure in carne e ossa, non può evidentemente importarmene nulla. Tutto il resto, Strehler, Ronconi, Visconti, è pura gestualità, materia da rotocalco<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> G. Guccini, *L’opera filmica di Pasolini nella memoria dei teatranti*, intervento tenuto al Convegno *Pier Paolo Pasolini e il Nuovo Teatro*, oggi, Fondazione Teatro Goldoni, Livorno, 26 maggio 2007.

<sup>5</sup> È sufficiente citare un titolo fra i non moltissimi interventi pasoliniani relativi alla televisione: *Aboliamo la tv e la scuola d’obbligo*, “Corriere della Sera”, 18 ottobre 1975.

<sup>6</sup> P.P. Pasolini, *Bestia da Stile*, in *Teatro*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Milano, Mondadori, pp.

Perché sottolineare questo aspetto? Perché da più parti è circolata la proposta – giusta quanto suggestiva – di riscrivere il *Manifesto per un nuovo teatro*, un'operazione ambiziosa e stimolante, ma che in qualche modo si compie tutte le volte che, come in questo caso, ci si occupa del teatro pasoliniano, che si rileggono il *Manifesto* e le altre idee teatrali espresse da Pasolini.

Si può essere d'accordo con quello che dice Pasolini? La distanza storica è sufficiente per non doversi schierare, e si può cercare di analizzare ciò che pragmaticamente Pasolini cerca di fare con queste dichiarazioni. Vale a dire, svecchiare un po' la polverosità retorica di una certa cultura della sinistra italiana – egemone o meno che sia. È chiaramente la stessa invettiva che si ritrova in *Uccellacci e uccellini*, assimilabile a quelle pressoché coeve che autori di tutt'altra estrazione conducevano contro i “radical chic”<sup>7</sup>. Una polemica che in questo e in altri casi è resa ancor più straziante dal fatto che Pasolini stesso è una sorta di emblema di quella stessa cultura contro cui getta i propri strali, in una impasse ideologica di cui è egli stesso il primo a tracciare spietatamente le coordinate<sup>8</sup>. Se però si va alla lettera e si prova a “prendere sul serio” le dichiarazioni di Pasolini, ecco che la polarizzazione del discorso può offrire alcuni spunti di analisi interessanti. Torniamo alla domanda. Siamo d'accordo con quanto dice Pasolini del teatro italiano a lui contemporaneo? È chiaro a tutti o c'è un problema a considerare Carmelo Bene diverso dagli altri su un piano quasi ontologico? Pasolini non spiega il perché. Perché è un suo amico? Non viene affatto chiarito in che cosa sia così diverso da molti degli altri personaggi citati, a cominciare dal Living Theatre. Intendiamo dire che, sebbene la sua peculiarità sia evidente, molto meno evidenti sono le ragioni per cui dovrebbe essere difeso e sostenuto *contro* tutti questi altri nomi, alcuni dei quali certamente grandissimi, del panorama novecentesco non solo italiano. Questo per dire che in qualche modo l'iscrivere, occuparsi, onorare un ipotetico *manifesto per un nuovo teatro* è anche un partire ed agire contro il ‘*Manifesto per un nuovo teatro vecchio*’, in opposizione ad alcuni suoi assunti volutamente eccessivi e provocatori, oggi diventati obsoleti, ma facendo bene attenzione a non precipitare in quella tentazione che lo stesso poeta stigmatizza come “conformismo di sinistra”.

Il secondo aspetto del discorso pasoliniano nell'intervista televisiva che desideriamo sottolineare è l'intenzione da lui enunciata di creare un centro di studi teatrali, una compagnia teatrale, qualcosa di stabile che si occupi di mettere in scena il suo teatro, la cui rappresentazione è intrinsecamente problematica. Ritornare a quell'idea già attiva ai tempi dei suoi soggiorni friulani. Ebbene, come ampiamente ricordato anche in precedenza, questa intenzione di Pasolini di realizzare attivamente la propria idea di teatro come comunità civile sfocia in un fallimento, in un fallimento negli esiti concreti, nella messa in scena prima nominata, ma in un fallimento soprattutto di attenzione e di

761-762.

<sup>7</sup> Si pensi ovviamente a T. Wolfe, *Radical chic. Il fascino irresistibile dei rivoluzionari da salotto*, (1970), Castelvechi, Milano, 2005.

<sup>8</sup> Si pensi, ad esempio, al monologo di Orson Welles ne *La ricotta*.

ricezione da parte del contesto della società e della cultura italiana circostanti. Lo dice lo stesso Pasolini:

è naturale che in un simile quadro il mio teatro venga neanche percepito, cosa che – lo confesso – mi riempie di una impotente indignazione, visto che i pilati – i critici letterari – mi rimandano agli erodi, i critici teatrali, in una Gerusalemme di cui mi auguro che non rimanga presto pietra su pietra<sup>9</sup>.

Ma la prova direi più lampante di questo fallimento è nel prosieguo di quel frammento di trasmissione curata da Siciliano che abbiamo citato, allorché questo gruppo di intellettuali italiani, organizza una messa in scena e la affida a Vittorio Gassman. È vero, certo, che proprio dall'*Orestide* di Gassman Pasolini aveva tratto spunto per iniziare la frequentazione dei classici che lo porterà poi ad un rapporto continuativo con la tradizione del teatro ellenistico, però era il 1960 e molte cose sarebbero intervenute a modificare la recitazione dell'attore Gassman e la sensibilità del contesto di riferimento. Allora, ribadiamo, Gassman che recita *Affabulazione*? In una trasmissione curata da Siciliano nel 1977, che va a riprendere una grande manifestazione organizzata in onore di Pasolini, nella quale sono presenti tanti suoi amici, a cominciare da Moravia che dell'evento è uno dei promotori, ad interpretare il teatro pasoliniano, il "Teatro di Parola" pasoliniano viene chiamato Gassman, il matatore per eccellenza, che recita in quella maniera che potete immaginare. Già, immaginare: diceva Stefano Casi che è così piacevole, è così bello immaginarlo soltanto il teatro di parola di Pasolini. Il problema è che non si riesce ad immaginare, o almeno i suoi amici del 1977, che lo vogliono onorare, che lo vogliono ricordare, che si suppone abbiano letto e discusso con lui del suo teatro, non riescono ad immaginarlo diversamente dall'interpretazione di quel Gassman, attore eccelso, ma certamente all'opposto dell'idea di quell'attore del Nuovo Teatro di cui voglio solo ricordare al volo alcune caratteristiche, riprendendole dal comma 35 del *Manifesto*:

Sarà dunque necessario che l'attore del teatro di parola, in quanto attore, cambi natura. Non dovrà più sentirsi fisicamente portatore di un verbo che trascenda la cultura in un'idea sacrale del teatro, ma dovrà semplicemente essere un uomo di cultura. Egli non dovrà più dunque fondare la sua abilità sul fascino personale – teatro borghese – o su una specie di forza isterica e medianica – teatro antiborghese – sfruttando demagogicamente il desiderio di spettacolo dello spettatore – teatro borghese – o prevaricando lo spettatore attraverso l'imposizione implicita del farlo partecipare ad un articolo sacrale – teatro antiborghese. Egli dovrà piuttosto fondare la sua abilità sulla sua capacità di comprendere veramente un testo e non essere dunque interprete in quanto portatore di un messaggio, il teatro, che trascende il testo ma essere veicolo vivente del testo stesso. Egli dovrà rendersi trasparente sul pensiero e sarà tanto più bravo quanto più sentendolo dire il testo lo spettatore capirà che egli ha capito<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Bestia da stile*, cit., p. 762.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, cit., pp. 2496-2497.

Vedendo Gassman non avvertiamo affatto che lui ha capito *Affabulazione* e più in generale il testo che va recitando. Noi restiamo certamente affascinati dalla sua recitazione, dal magnetismo della sua fisicità, dalla sua voce, da altri elementi che rimbalsano da un'idea prettamente erotica e materica (l'urlo) a un'idea opposta, invece fortemente trascendente del teatro (la Verità, il *pathos*). Due idee opposte ma equidistanti e certamente avverse a quella pasoliniana.

Ed è però vero che, se da un lato si fatica a trovare esempi storici di applicazione del Teatro di Parola e se colpisce l'idea che gli intellettuali colleghi di Pasolini riuscissero ad immaginarlo solo con le fattezze istrioniche di Gassman, è altrettanto vero che è troppo facile esercitare solo le *partes destruentes* di un discorso. Così come sarebbe ingiusto e quasi insensato liquidare una delle proposte più suggestive e organiche di rinnovamento del teatro italiano novecentesco come un sogno ad occhi aperti, un'utopia poetica del letterato e cineasta Pasolini.

Possiamo perciò provare ad avanzare un'ipotesi. Un'ipotesi, se vogliamo provocatoria: per avere un'incarnazione di questa teoria rivoluzionaria, di questa proposta per l'attore ideale del Teatro di Parola, ci basta guardare Pasolini che parla in televisione di se stesso e del proprio teatro. In altri termini, Pasolini si prende a modello delle proprie teorie, e ammettendo che faccia sfoggio di un narcisismo non inferiore a quello di Carmelo Bene, possiamo dire che ne ha ben donde. È lui l'uomo di cultura che recita idee che sicuramente ha capito perché le ha interiorizzate, perché fanno parte di lui, perché lui è la prova vivente, è l'espressione vivente, il "segno vivente" di quelle stesse idee che sta raccontando (lingua scritta della realtà, appunto). Il che è abbastanza paradossale in quanto, come dicevamo all'inizio, l'idea pasoliniana di teatro finisce per estrinsecarsi nella forma più compiuta all'interno di un mezzo che Pasolini odia profondamente, la televisione, un mezzo che ha frequentato più come protagonista che come spettatore (malignamente si potrebbe dire che analogo discorso vale anche per il teatro).

Anche in questo caso, qualcosa del teatro nel senso tradizionale del termine rimane perché, comunque sia, il Pasolini attore del proprio Teatro di Parola in televisione è pur sempre Pasolini, ovvero, come detto, il *segno vivente* della *auctoritas* e dell'aura che l'intellettuale Pasolini trascina con sé. Non solo, altra contraddizione di cui dobbiamo tenere conto, in fondo questo teatro con la "T" maiuscola e seguito dal punto esclamativo, che sta tra la ritualità borghese e la fisicità dell'attore, il magnetismo fisico dell'attore, in fin dei conti fa venire in mente un'idea sacrale del teatro. Considerato che Pasolini ha speso tutta la sua vita a sostenere le ragioni del sacro e della sacralità contro le ragioni della razionalità borghese<sup>11</sup>, forse proprio in coerenza con gran parte del pensiero pasoliniano questa tradizione teatrale che si è trascinata fino a noi in mezzo a una miriade di difficoltà e che si è ritagliata uno spazio significativo nello scenario mediale postmoderno, lottando contro una feroce concorrenza, beh

<sup>11</sup> Al riguardo, fra i tanti testi che affrontano la questione, si veda G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Jaca Book, Milano, 1994.

questo teatro forse non è da buttar via *in toto*, ma da conservare e valorizzare con attenzione, anche e soprattutto in virtù della sua desuetudine e anche nella prospettiva di “nuovo teatro nuovo”.

Che altro sono, in fondo, gli spettacoli di Marco Paolini o Ascanio Celestini, persino di Antonio Rezza o Andrea Cosentino, se non un Teatro di Parola, un rito borghese in cui sono rifiutati tanto la chiacchiera quanto l'urlo, rivolti a un pubblico avanzato e civile, interpretati da qualcuno che dimostra di aver compreso profondamente il senso del testo che va esponendo? E non è forse vero che il prototipo di questo teatro nasce in palcoscenico e ad esso ritorna, definito nelle forme e nella sostanza, solo dopo essere stato messo a punto sulle assi catodiche della platea televisiva? Possiamo allora concludere che il Nuovo Teatro era una necessità più che una proposta? Che l'utopia del Teatro di Parola si è realizzata e che questa Nuova forma teatrale intraprende con la televisione un rapporto necessario, polemico e dialettico, tanto proficuo quanto contraddittorio, che ricalca esattamente lo stesso schema relazionale inaugurato dall'intellettuale<sup>12</sup> che di quel teatro è stato il teorico e il primo interprete?

<sup>12</sup> “L'intellettuale non è più la guida spirituale di popolo o borghesia in lotta (o appena reduci da una lotta), ma per dirla tutta, è il buffone di un popolo e di una borghesia in pace con la propria coscienza e quindi in cerca di evasioni piacevoli”. Così si esprime Pasolini (*Il caso di un intellettuale*, “Tempo”, n. 33, 13 agosto 1968; ora in *Il caos*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 23) e ci limitiamo a notare che il “buffone”, in fondo, è figura che ha una nobilissima tradizione proprio (e solo) nell'ambito della storia del teatro. Passa da lì, forse, la possibilità di recuperare la funzione dell'intellettuale in un'epoca dominata dai media. Buffone, sì, ma di talento.

# Jean-Paul Manganaro

## HOMO ILLUDENS<sup>1</sup>

Sull'acqua, nell'aria e nella luce, negli occhi, il castello galleggia: un effetto di riverbero lo vela e disvela allo sguardo, lo fa tremare in liquidità di cui il cinema, a volte, non fa che mimare degli stati pittorici, per trascrivere, o descrivere, degli stati mentali, degli stati d'animo, più che degli effetti di realtà. È una delle condizioni necessarie di tutto quello che partecipa alla creazione poetica: attribuire agli elementi dei dati che falsifichino le prospettive, che le facciano tremare, le rimuovano, le squilibrino, gli tolgano ogni ancoraggio nell'organizzazione delle certezze, le deportino verso zone dove non si pensava di poter ritrovarle, in attesa di ancoraggi diversi, diversamente situati. Tra l'ultimo testo di C.B., *L'autografia di un ritratto*, e il primo che ha scritto, *Nostra Signora dei Turchi*, l'evento comune e singolare è – dall'inizio della scrittura, quindi, fino alla sua fine –, questa forza, sempre all'opera, che spiazza, rivolta e sconfigge.

I numerosi episodi che riferiscono della beatificazione e dell'agiografia di C.B. riportano, aldilà della sua precocità nel fatto teatrale, di una forma estremista d'aristocrazia che confina con un certo dandismo, così come del culto provvisoriamente immanente di questa forma particolare dell'estremismo che si costituisce in aristocrazia d'artista, e che cancella le forme di ogni mondanità – nel senso più ampio del termine – che non decide e non crea, operazioni che, decisione e creazione, vanno in parallelo. Ciò che oggi può entrare a far parte della riflessione critica, è in primo luogo la *parure* specifica dell'apparenza, più che quella del reale: quest'ultimo – o la sua deformazione quotidiana in realtà –, non è mai interessato a C.B. Non può e non sa, e non vuole, farsene nulla: né nella vita "privata", né, ancor meno, nell'elaborazione precisa e rapida di un'opera che funzionerà presto come una macchina da guerra. Ciò equivale a dire che il vero tema di C.B. non è tanto il posto dell'uomo nel mondo, la sua ontologia, il suo ruolo nei campi disponibili del pensiero, quanto le condizioni stesse della sua possibilità materiale e della posizione che gli spetta, dunque la sua messa in scena: il modo o i modi di vivere e le loro espressioni non sono dunque che una "illusione" di cui il corpo è situazione e luogo – il tempo e lo spazio, se si preferisce –: il corpo, preso nella sua forma di luogo affettivo e mentale, in una dimostrazione il cui supporto non può che essere la scena.

Soltanto quest'ultima è irriducibile, allora, compresi i percorsi per raggiungerla, il resto è e diventa "il resto", ovvero la banalità di ogni biografia. La scrittura, la poesia e qualsiasi altra forma non sembrano più che mere funzioni subalterne, necessariamente piegate a quest'invasione totale della scena, e del teatro, al fine di farne risaltare la funzione principale – perché la più illusoria e inafferrabile –, ovvero l'attore. Questo obiettivo è presente sia in *Autografia*

<sup>1</sup> Il testo qui tradotto da Angelo Pavia corrisponde alla *Préface* a C. Bene, *Notre-Dame-des-Turcs*, Paris, Editions P.O.L., 2003 [n.d.r.].

di un ritratto che in *Nostra Signora dei Turchi*: nelle tonalità di una serie d'ingiunzioni che non prevedono affatto di venire contraddette e in cui si sente l'eco di parole conosciute, un'eco di Artaud, l'*Autografia* si dispiega come l'ultima di un programma in cui l'estremo portato fino in fondo – troppo spesso preso per arroganza – trova le sue conclusioni in un'intransigenza che sarà stata la condotta della vita e dell'opera. L'*Autografia* non traccia una storia dei suoi luoghi, anche se, a forza di essere detto e fissato, vi si può seguire un percorso da cui vengono fuori delle tappe privilegiate: l'insieme tecnico de-psicologizzato, *Amleto*, Shakespeare, Laforgue, *Lorenzaccio*, *Pinocchio*, la *phoné*, la *macchina attoriale*. Si capisce subito che non sono testi teatrali, né autori, né situazioni, ma più potentemente degli stati logistici, delle controffensive lanciate contro le determinazioni di una "ufficialità pubblica" che non ha mai smesso di lodarsi da sé: ed è questo compiacimento del lodarsi da soli che, checché se ne pensi, è mancato a C.B.

La questione diventa, da questo punto in poi, un'altra: di che scena si tratta, di quale teatro? È significativo che, appena arrivato, C.B. lasci il luogo in cui si trova, che si tratti dell'Accademia o del rifiuto spesso realizzato di andare in scena. Inoltre lo sviluppo del fatto puramente teatrale verso forme di concerto vocale o di recitazione poetica, segna la sua non disponibilità e la sua intransigenza verso quel che non gli sembra adattarsi a ciò che, lui, designa, con i termini teatro, scena, attore. Il fatto è che C.B. arriva al teatro, nel 1958, con un'idea forte di ciò che non vuole: non vuole un teatro che non ha mai smesso di compiacersi nei suoi panni provinciali, che ripete all'infinito una lezione classico-pirandelliana ormai logora, per lo più già detta, tramite un artigianato capace soltanto di situarsi nella sfera dei compromessi – artistici e creativi, ma anche ideologici e politici –; non vuole nemmeno un teatro che comincia, in quel periodo, a situarsi nel potere della persuasione mediatica e nelle sfere di divisione di potere culturale: e il testo sulla *Ricerca teatrale nella rappresentazione di Stato*, elaborato a Venezia nel 1989, ne è l'atto di denuncia finale. C.B. arriva al teatro dalla vita e non dal teatro, e deve sfrondare da quest'ultimo le false verità con le quali viene martoriato, restituendogli un'aura e uno slancio eroico i cui detentori furono, in Italia, una sparuta stirpe di attori.

C.B., quindi, ripensa il teatro come una globalità, reinterpreta delle modalità antiche già espresse su questo stesso terreno: è un modalità di riflessione, forse già una filosofia del teatro, che non ha più nulla a che vedere con le filosofie che si sono succedute nella disputa sul teatro, senza tuttavia mai calpestarne i palchi: concentrare una somma vitale che fa dell' "attore" il "genio" essenziale, l'"artefex" di ogni realizzazione: regista, scenografo e scenotecnico, fonico e datore di luci, l'attore deve essere, al contempo, come un nuovo Eliogabalo, il Demiurgo e la rovina di se stesso, il suo passato e il suo avvenire.

Sfrondare dunque, e devastare, fare il vuoto. In *Nostra Signora dei Turchi* – un romanzo, un testo teatrale e un film, un'opera che ha quindi sperimentato tutti i supporti espressivi –, si percepisce come la costruzione di due stanze provvisorie, una camera e un'anticamera, mimi umoristicamente la scena di

un teatro che ha per quinte la strada, e passa inesorabilmente attraverso la sua decostruzione, tramite la sua rovina, senza tuttavia proporre altre soluzioni oltre a quelle del racconto stesso, oltre all'evidenza dell'instancabile catastrofe offerta come modello dell'illusione. Il castello e l'acqua, le piante e gli animali, i monaci, le donne e le madonne, i vivi e i morti, i vivi-morti e i morti-vivi che affollano il racconto sono altrettante proiezioni che non servono, oltre a quello della propria narrazione, che un unico progetto: raddoppiare la finzione attraverso la finzione della finzione. Un movimento continuo sorge dalle macerie di anima e corpo, un movimento multiplo, verticale, orizzontale, diagonale, che vuole interrogare ad ogni costo e cancellare i dati di una realtà troppo piatta – quella di un io che non smette di dirsi nelle sue sconfitte – affinché possa servire da modello a una messa in scena. L'azione come movimento che scava e modula lo spazio del suo vuoto e della sua vacuità.

È la struttura dell'estremismo teatralizzato di C.B. che gli permette di sfuggire ai fenomeni che relegano in sistemi di comunicazione e trasmissione. La sua cultura teatrale, elaborata non come rimozione analitica, né come rivisitazione post-modernista, ma come la sola possibilità di creazione, si esprime nelle sue affermazioni tutte al negativo: non si fa teatro con il teatro, non si fa cinema con il cinema. Fino all'espressione di un autobiografismo sconcertante: non si dà vita con la vita. Eppure, ciò che viene descritto è l'atto teatrale, determinato nella sua impotenza in quanto volizione, la ripetizione di quel nulla che la costituisce: gesto, parola, attitudine. Questa cultura della teatralizzazione, assieme alla sua componente puramente illusoria, riappare con precisione in *Hermitage*, il suo primo medio-metraggio, o in *Nostra Signora dei Turchi*, con una postura determinata senz'altra mediazione oltre a quella del corpo dell'attore, il corpo attoriale, che investe il corpo dell'opera, l'antico corpus. C.B. si ritrova solo in questo lavoro sull'opera corporale: la sua filmografia, con *Hermitage*, *Nostra Signora dei Turchi*, ma anche *Don Giovanni*, così come l'insieme della sua esperienza teatrale, situa il corpo in piedi, davanti alla propria materia, una materia falsamente estasiata o esaltata.

Sono opere che, sotto l'apparenza dell'intimismo più inquietante – ciò che C.B. chiama "il privato" –, negano tutti gli stati e tutte le stratificazioni dell'interiorità affettiva e mentale del corpo, che lo sventrano con una crudeltà senza precedenti, anche se quest'ultima ha potuto essere supposta e teorizzata in relazioni violentemente biografiche, come è stata l'esperienza di Artaud o, già allora, quella di Lautréamont. Un intimismo che mette in scena la passione come illusione motrice delle volontà possibili e immaginarie del corpo, una realizzazione e una derealizzazione che sembrano essere l'epicentro di tutta la sua meccanica creativa, dal romanzo al cinema, al teatro. In *Hermitage*, come in *Nostra Signora dei Turchi*, l'accento è posto, parallelamente al corpo, su quel che si può chiamare "romanzo della cosa", sulla linea costituita dalle lettere, lettere e romanzi che sono materialmente, a partire dal XIX secolo, da Goethe fino a Thomas Mann, il corpo necessitante e bisognoso della creazione.

Il corpo, sacralizzato da una tradizione complessa e spesso contraddittoria, è dunque sistematicamente lavorato, disorganizzato, devastato. In *Hermitage*, tutto ciò inizia con le scarpe cambiate all'inizio del film, prosegue nei letti

disfatti e rifatti ma in modo che siano ancora più umoristicamente disfatti di prima; nelle masse di cuscini in cui il corpo cerca, senza trovarla, una sistemazione mai adeguata alla finalità che si propone di ottenere. Le cose vengono in tal modo convocate per assistere alla rovina meticolosa e metodica del soggetto, testimoni mute di una storia del mondo che è la stessa del corpo che la centralizza, la concentra e che, per esprimerla, la disperde. Quanto al corpo, esso porta in memoria un'esperienza teatrale complessa in cui l'eco essenziale è tratta dalla messa in scena de *Il Rosa e il Nero*, ispirato a *Il Monaco* di Lewis: i volti luccicanti di strane perle colorate che li squamano conferendogli qualcosa d'animalesco perdonano, in *Hermitage* o in *Salomé*, ogni metaforizzazione attraverso l'enunciato diretto di un volto perlato di scabbia, di un cancro del derma, di una peste che lo spoglia progressivamente della pelle e gli conferisce la scura bianchezza di una figura mortuaria o di qualcosa di inesorabilmente passato: il tempo stratificato e illimitato di tutte le culture. A questa configurazione, corrisponde inoltre la complessa serie di gesti che servono a esprimere l'impossibilità del corpo a volere, a potere: gli ostacoli – gli impedimenti, per riprendere il termine di Gilles Deleuze – che distraggono e scorcertano, che finiscono per spostare altrove l'impossibile, un altrove che non ha luogo, non ha spazio. Anche il corpo si muove ruotando su stesso, si rannicchia invece di sedersi, infila dei pantaloni su un asciugamano che rende impossibile ogni vestizione, il che implica allora un nuovo spogliarsi, ma adesso in quanto gesto di spoliazione, in una lotta patetica con una formulazione dell'impossibile come puro atto.

A questi meccanismi della materia, corrisponde un piano ulteriore delle espressioni mentali, confermate nel guardarsi costantemente in uno specchio – che non deve essere valutato secondo le regole d'una modulazione narcisistica e ancora meno di uno stadio dello specchio. È semplicemente il corpo alla prova che non smette di guardare nel proprio riflesso il valore del possibile; un atto, dunque, puramente mentale in cui la visione viene inghiottita dallo sprofondamento illusorio nel proprio falso “in immagine”, mettendo in evidenza l'improprietà e l'inadeguatezza di ogni riflessione che tenti di pensarsi come un destino, di sforzarsi in qualche destinazione che non sia, in termine di percorso, altro che un'ennesima trappola mentale. L'attesa del tempo reale si è trasformata in un tempo “d'Opera” e in un tempo “d'opera”, come indicano la colonna sonora o le citazioni che in *Nostra Signora dei Turchi* rimandano all'Opera: un tempo sempre livido, un presente sciupato di passato, fuori dall'azione di ogni attualità a parte la propria, immersa nel gioco di ciò che sovra-dice e tradisce. Un tempo che è lo stesso del teatro, del cinema e dell'Opera: un tempo finto, o un tempo di finzioni, un tempo d'illusione.

L'immagine del corpo viene devastata appunto dalla propria storia: il suo corpo di uomo si trasferisce dalla propria scena a quell'altra che sembra non appartenergli, quella del femminile, e passa attraverso la sfera dell'ermafroditismo che confluisce percettibilmente nel corpo di un'omosessualità in cui il maschile si rivolge a se stesso. L'insieme di queste diverse corporalità viene deriso dalle sudorazioni in cui viene immerso come in altrettante febbri del corpo e dell'essere, viene reso impotente. Se ne libera il segno di una lascivia

morbosa, profana e atea, che tenta tuttavia di pregare, e che lascia sorgere l'evocazione-distruzione dei miti che l'hanno costruita. Le allusioni culturali sono numerose, da quella, esplicita, al corpo neroniano, a quella, più sfuggente ma insistente, di un Eliogabalo artaudiano o arbasiniano, un Eliogabalo auto-membrato, tagliato e rattoppato nelle cloache. Allusioni che riprendono le foto di von Gloeden, con la stessa carica voyeuristica, scartata in seguito come impedimento a venire e soprattutto come inefficacia dello sguardo voyeur che si guarda, o si contempla da sé, in una forma simulata dell'altro in quanto oggetto. L'Opera del passato – nelle diverse specie di corpo, concetto, immagine, suono – viene ascoltata di nascosto e ne deriva il fatto di bere sbavandosi su tutto il corpo, di riflettere per non pensare e dunque di lacrimarsi addosso per il concetto, di guardarsi per non vedersi o di vedersi in un ingrandimento che confina con una rappresentazione d'aborto per l'immagine, e infine una cacofonia melodica come strumentazione del suono.

Le stesse modalità si ritrovano in *Nostra Signora dei Turchi*, dove le difficoltà in cui viene messo il corpo avvicina tentativi e dimostrazioni ancora più pericolose, dal ritrovarsi legato e impedito davanti alle fiamme, fino alla caccia condotta contro se stesso – sparare su l'“io”, sul “sé” nelle diverse apparenze d'una realtà interamente giocata sulla scarsa credibilità delle finzioni. Il corpo – metodico e meticoloso – organizza ancora una volta il proprio disastro. Esso moltiplica gli ostacoli contro i quali schiantarsi, si lancia dal balcone – con la glossa doppiamente umoristica che sottolinea il gesto e la sua vanità: se da un lato, cerca di non essere visto, dall'altro, commenta: “Non era la prima volta che si buttava giù dalla finestra”. Appare in seguito ferito, incerottato e fasciato. La rete inestricabile delle bende, è allora strumento di una significazione inadeguata e del resto sottomessa a un trattamento particolare nel quale finisce per occupare il campo visivo con un tono umoristicamente trionfante. Anche lì appare il volto, prima tumefatto per le cadute, le scissioni, poi ingessato di bianco, nel richiamo a un morire costante. La scena del corpo devastato è portata fino al parossismo delle sue dizioni, senza frammentazioni metaforiche; il corpo s'investe direttamente, dapprima nella totalità dei crani, poi in un solo telaio-bara in cui si lascia trasparire l'apparente illusione della vita.

Tutto ciò che potrebbe distrarre da questa operazione contro un sé soggetto viene accuratamente ricondotto alla distruzione, alla privazione del senso, non attraverso un non-senso, ma più efficacemente tramite la dizione volontaria dell'inermità assoluta del senso. In tal modo, il castello assume, attraverso le parole, un'anima e un corpo e diviene forma viva in un contrappunto della vita stessa; le diverse dissoluzioni abbozzate dalle descrizioni negano il genere stesso del reale dal quale sono esse stesse fomentate, lo dicono nella sua inesistenza, e rimandano infine ai travestimenti di una scena mentale, enunciata dal corpo dell'attore, con delle formulazioni la cui carica erotica apparente è forte, ma in cui le posture umorizzano e separano definitivamente il corpo da ogni credibilità, da ogni autenticità. Il corpo di C.B., *homo illudens*, si guasta, dopotutto, in una grande prova d'altruismo, più che nell'interrogazione di un *Altro* sognato da tanto pensiero contemporaneo, ma percettibilmente inesi-

stente. Emergono gesti di una lentezza moribonda: o il volto nascosto dagli oggetti, una rosa rossa e scura, per esempio, una candela spenta e riaccesa, o l'immagine immersa in un muro, in una zona di non visibilità, o, al contrario, nella proposizione dell'atto più intimo – farsi una puntura – in aperta piazza, al mercato, nel modo più pubblico possibile.

È così che torna il motivo letterario, suggerito dalle lettere che scrive, spedite o no, in cui C.B. trapassa la matrice originaria del romanzo, in un rapporto di seduzione reso impossibile dall'incesto tra lettera e romanzo, nella suggestione di voler prendere tutto “alla lettera”. Anche qui, il discorso in sé, che non avviene mai, o che avviene nella sfera malinconica, nostalgica delle supposizioni a venire, termina in un “blaterare” su di sé, un dire senza dire, così come capita che si faccia senza fare, sempre suggerendo attraverso delle mediazioni inopportune. Si spia dalla serratura, si scompone, si gioca sulla struttura frastica in modo da mettere in evidenza un'assenza generalizzata – senza dubbio di pensiero e di concetto – : come, per esempio, la frase “questa santa è una donna”, che burla il detto “questa donna è una santa”; o la poeticizzazione anfigoricamente teatralizzata della lingua con espressioni come “un prato di camomilla”, “dei nugoli di follie”, “ti ci vorrebbe una barbarie”, “un gradino al di sopra della festa” o “Voglio fare di me un imprevisto”, che cancellano con una manata – quella dello scrittore – ogni postura di cogitazione e di dubbio.

Uno dei monologhi più poetici di C.B. nasce dall'uso di una certa forma di patetico: il monologo sui “cretini”, sull'incessante e ineffabile “divenir cretini” che infiamma l'opera e segna uno degli aspetti essenziali di questa maniera teatralizzata di scrivere o di fare cinema:

Ma quelli che vedono non vedono quello che vedono, quelli che volano sono essi stessi il volo. Chi vola non si sa. Un siffatto miracolo li annienta: più che vedere la Madonna, sono loro la Madonna che vedono. È l'estasi, questa paradossale identità demenziale che svuota l'orante del suo soggetto e in cambio lo illude nell'oggettivazione di sé, dentro un altro oggetto. Tutto quanto è diverso, è Dio. Sei vuoi stringere, sei tu l'amplesso, quando baci, la bocca sei tu. Divina è l'illusione. Questo è un santo. Così è di tutti i santi, fondamentalmente impreparati, e anzi negati. Gli altari muovono verso di loro, macchinati dall'ebetismo della loro psicosi o da forze telluriche equilibranti – ma questo è escluso. È così che un santo perde se stesso, tramite l'idiozia incontrollata. Un altare comincia dove finisce la misura. Essere santi, è perdere il controllo, rinunciare al peso, e il peso è organizzare la propria dimensione. Dov'è passata una strega, passerà una fata. Se a frate asino avessero regalato una mela metà verde e metà rossa, per metà avvelenata, lui che aveva le mani di burro, l'avrebbe perduta di mano. Lui non poteva perdersi o salvarsi, perché senza intenzione, inetto. Chi non ha mai pensato alla morte è forse immortale. È così che si vede la Madonna<sup>2</sup>.

È nell'insieme di queste dimensioni che vanno cercate delle spiegazioni alle prospettive dell'opera, proprio nel non vedere quel che si vede, nel vuoto fatto attorno al soggetto “in preghiera” e nel suo travasamento estatico e illuso

<sup>2</sup> C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 77-78.

“nell’oggettivazione di sé dentro un altro oggetto”. Descrivere così il passaggio da un corpo “ferito a morte” a un corpo morto, a un cranio, a un altro sé che non sarà mai se stesso, significa far passare delle materie indicibili in una sfera che soltanto la creazione artistica può captare, dove la totalità negata s’inserisce e si arresta in una “divina illusione”, che è una delle descrizioni possibili dell’atto teatrale o cinematografico. Vi è in queste modalità una moltiplicazione della percezione alla ricerca di un “peso” che riesca a comporre questa dimensione fuori dal tempo, fuori dallo spazio che gli viene costantemente assegnato. L’immagine – letteraria, teatrale, cinematografica –, nella sua lacerazione e nella sua distruzione, non tende a ricostituire l’essenza nella quale è stata martirizzata, quella essenza che la riporterebbe tramite la forza delle cose a un’espressione ripetuta del soggetto, ma tende alla sua trasposizione in negativo – un negativo di pellicola – per enunciarne la non-essenza, il caso, il carattere forsennato e alienato, fino alla prostituzione e alla dannazione. “Divina è l’illusione”, dice colui che vuole diventare cretino, creando il proprio luogo scenico: “Un altare comincia dove finisce la misura”, parodiando precisamente ciò che lui si aspetta dal teatro.

Questo tema, in ogni caso, non annuncia il nulla, né si definisce rispetto a quest’ultimo. Annuncia forse di più, e meglio, un vuoto, una cavità, nella quale tuttavia le cose diventano potenzialmente diverse, situate in un divenire che gli riconosce una stasi sognante, un momento di tregua, qualcosa che potrebbe essere anche una morte. Il corpo bendato, che tossisce, che muore, come una splendida “Traviata” macera, si ricompone nella figurazione di una morte, momentanea, statica, assoluta, in cui rassicura la tregua del suo possibile, nel quale essa evolve come in un plasma, in un’assenza di gravità, e porta con sé tutto il campo delle immagini: immagini smaltate di fuochi d’artificio, immagini di lettere strappate, non riscritte, non spedite, gettate via definitivamente. Attraversare il tempo, le molteplici stratificazioni del tempo. Il corpo, l’immagine, la cosa scritta attraversano tutti i loro tempi, dal paganesimo ad oggi, non per ricostruirli, né per raccontarne una malinconia disperata o la catastrofe, ma per negare e distruggere ogni ricostituzione possibile del reale così come ci è dato o che ci è imposto pensare. Il corpo allora non può che volersi trapassato attraverso la santificazione dell’atto, e negare ulteriormente il presente dei suoi passati: “Basta – dice in *Hermitage* – è finita con chi mi vuole bene”.

La “disiscrittura” di Shakespeare attraverso *Amleto*, *Romeo e Giulietta*, *Riccardo III*, *Otello* e *Macbeth*, merita un posto a parte, così come i film *Don Giovanni*, *Salomé*, *Un Amleto di meno*, presentano delle prospettive differenti. Esse partono da elaborazioni di materiali puramente teatrali o letterari, equivoci in ragione dei riferimenti scelti da C.B. Il lavoro su i testi e soprattutto ciò che C.B. chiama “togliere di scena” tendono a far scivolare Shakespeare verso Marlowe, o verso un’ironizzazione di Freud o una umorizzazione di Laforgue, il che è un modo di forzare il presente del passato di questi testi teatrali, o il presente che tenta di mettersi in gioco in quello che è diventato, ma soprattutto un modo di rovinare le presenze del passato. Così Amleto è diventato,

prima, *Hommelette for Hamlet*, operetta inqualificabile da J. Laforgue, in cui non resta altro che un filo sottile del testo iniziale, che impedisce di seguire le motivazioni paterne, filiali e familiari che avrebbero dovuto enunciarlo e strutturarlo, attorno al quale vengono sviluppate delle elaborazioni che spostano e negano il riferimento e la continuità di un percorso scenico; fino all'ultimo *Hamlet Suite*, in cui il dramma si trasforma in una malinconia che gioca con la citazione operistica e una struttura musicale di violenta tensione. Il punto nodale di *Macbeth*, presentato in due diverse versioni a Parigi, è costituito da una rielaborazione dell'Opera italiana che "disiscrive" il testo shakespeariano e tira fuori le potenzialità in atto dell'illusione della scrittura scenica e del bel canto dell'Opera verdiana.

Parallelamente a questo lavoro teatrale che cancella la prima lezione e mette in evidenza tutto quel che è occultato, *Don Giovanni* è costruito partendo da Shakespeare, con il sonetto 123 sul Tempo, continua sulla musica del "Catalogo" di Mozart, prende a prestito il suo motivo a *Le plus bel amour de Dom Juan* di Barbey d'Aurevilly, recita alcuni passaggi della vita di Santa Teresa di Lisieux, ricostruisce delle immagini "letterarie" che sarebbero piaciute a Poe e a Lovecraft, elabora delle ricostruzioni raffinate di quadri celebri, da Velàzquez a Ingres. Così come *Salomé* e *Un Amleto di meno* riprendono delle situazioni precise di Oscar Wilde e di Shakespeare, non soltanto per contestarle, ma soprattutto per strappare ai miti le parole e i modi attraverso i quali continuano fino ad oggi ad essere sopra-vissuti. In questo senso, i primi lavori come gli altri sembrano prendere la loro ispirazione e la loro materia al *Romantik* in generale, più specificatamente alla sua decadenza storica, e le messe in scena che seguono aprono a una dimensione in cui l'idea di teatralità "oscenizza" tanto il romanzo quanto il cinema e il teatro. E tuttavia, anche qui, il corpo artefatto subisce le sue decomposizioni: meno nella presentazione del catalogo, puramente parodica, che non si scontra con il volto femminile in quanto tale, ma piuttosto in riferimento al "Tempo" shakespeareiano, al "donesco", al "femminesco" espresso da C.B. Si tratta di una decomposizione che tende, come in *Nostra Signora dei Turchi*, ai segni di una santificazione macerata nei tormenti delle visioni, e di una veggenza che finisce per vedere al di là e sconvolgere: e questo è già un puro atto dell'opera di C.B.

Il finale di *Capricci*, C.B. mima parodicamente un finale alla Godard, con l'attore tumefatto che si sistema meglio prima di morire sul petto della protagonista, e si chiude in chiave umoristica, nel rifiuto di ogni rinvio al senso e alle significazioni. Questo film è percorso, più che dall'idea della morte, da una decomposizione progressiva del corpo, nell'assembramento di personaggi anziani che errano in una vita che di reale ha soltanto quello che viene immaginato dalla demenza letterale delle immagini. In *Salomé*, al di là dell'inizio parodico della crocifissione in quanto azione inutile e impossibile per deficienza del soggetto, e che sviluppa una linea tematica che fa irruzione nella storia "personale" di Cristo con Erode, la scena finale ripropone il degrado-rinascita del corpo, ma ripreso in chiave tragica con la caduta progressiva della pelle del volto assoluto del protagonista; allo stesso modo *Un Amleto di meno* è proiettato su morti avvenute e a venire e su tumefazioni ironicamente degradanti.

L'insistenza voluta su un'espressione che tenti di ridefinire un gioco al di fuori delle forme sfinite del reale, non è soltanto uno stilema: questa ripetizione non è una compulsione senza riflessione. Essa segna in modo più che formale la forza della creazione di C.B. e sottolinea in primo luogo i termini stessi dei problemi che pone il fatto di mostrarsi in scena. Ne viene dato un esempio accecante da una corrispondenza interna all'opera: è il gesto ripetuto all'infinito di strappare, così come costantemente mostrato in tutte le edizioni di *Amleto*: in modo ripetuto, Orazio, strappa, dilania e divora tutto quel che ha appena letto dal testo. Se il testo è un corpo, se l'opera *ha* un corpo, devono essere letteralmente distrutti, così come deve essere distrutta l'immagine di questo corpo, di questo *corpus*, che costituisce la transustanziazione dell'attore in scena – al cinema, al teatro. La critica di fondo si sviluppa contro ogni filologismo che intrappoli il *corpus*, quello testuale quanto quello attoriale. Qui si concentra la postura etica e politica di C.B. rispetto a un sapere organizzato, capace soltanto di *ripetere* la lettura del *corpus* e non di *ricercarne* le nuove possibilità, in un "divenire testo" o in un "divenire attore", che agisce attraverso la sottrazione di una testualità, che tende a martirizzare e ad alienare il corpo, e attraverso l'aumentare paradossale della potenza del corpo stesso. Devastare il corpo diventa allora più importante che distruggerlo: resta nell'atto una testimonianza la cui forza enumera i crimini perpetrati dall'essere storico e dall'essere, per il fatto di rimanere in quelle storie dei testi – dai romanzi alle lettere, ma anche tutto quello che è stato scritto per non essere messo in scena ma per essere vissuto in privato, che deve "restare nel privato", come dice C.B. – e per il fatto di essere corpo in questo contesto.

Un'operazione molto simile era stata eseguita da Lautréamont alla fine del XIX° secolo contro la contestualità generale del romanzo e dell'ispirazione francese. Evoco qui Lautréamont perché C.B. lo inserisce nel suo *S.A.D.E.* come riferimento essenziale, e perché in esso si ritrova l'uso della parodia distruttrice della contro-lettura ancora più che del controsenso. Ma potremmo evocare anche il caso di Nietzsche rispetto alla contestualità filosofica del XIX° secolo. E sempre, devastare un corpo, un *corpus* che a forza di ripetere, non ha fatto altro che scimmiettare perché incapace di andare, se non al di là, almeno fino ai limiti dei suoi propositi. È questa storia che è stata agitata in modo ripetuto da Artaud, in *Eliogabalo*, nelle *Lettere da Rodez*, in *Succubi e supplizi*, tramite l'invenzione della potenza di un "corpo senza organi" per attraversare biograficamente e letterariamente – nella pagina scritta, martirizzata, strappata con la quale, dice C.B., "ha crocefisso la lingua francese" – la postura-impostura del corpo, il passaggio dalla dislocazione alla disarticolazione e alla disorganizzazione del corpo. L'invenzione più potente di C.B. si situa in questa sfera: devastare il corpo non per distruggerlo desacralizzarlo, ma per disorganizzarlo, ovvero strapparli all'organizzazione, disorganizzare quest'ultima in quanto sistema sociale chiuso. E quindi disorganizzare la figurazione dell'immagine del corpo all'interno del corpo sociale, non con una finalità da martirio, ma per minare e distruggere i meccanismi dell'immagine del corpo e del testo in quanto principi organizzativi.

L'opera di C.B. s'inserisce in vari modi nelle caratteristiche apparenti della "ripetizione", non nel senso che questo termine ricopre per la recitazione teatrale, quello della "prova", ma nella riformulazione o nella rilavorazione degli stessi temi di fondo caricandoli di altre mire, di altre aggressioni. Il lavoro sulla voce, la *phoné*, che si elabora attraverso la dizione poetica di autori come Majakovski, per sfociare nelle riflessioni creatrici su Dante, Campana, Leopardi, Hölderlin e D'Annunzio, appartiene a questa modalità della ripetizione capace di ricreare, ogni volta, delle tonalità di forza e di compattezza: poetiche di una sola voce possibile, quella di un Orfeo all'inizio dei suoni, senza parole, di un Orfeo agli Inferi degli archetipi, che, per primo, inventa e dice l'atto esteriorizzato di una "parola" poetica che, non trovandosi nella significazione, esclude ogni dicotomia tra significante e significato.

In questo insieme di atti ripetuti, *Pinocchio* è l'altra elaborazione che, assieme ad Amleto, spinge la riflessione di C.B. verso le funzioni dell'attore, da burattino-manichino fino alla determinazione finale di quella che ha chiamato, in seguito, la *macchina attoriale* e che sfocia nelle costruzioni vertiginose e terribili dell'ultimo C.B., con *Lorenzaccio*, *La cena dei cretini*, *Achilleide*. C'è, nella costituzione di *Pinocchio*, un modello che contraria la deformazione costante e il rimodellamento sistematico che l'attore subisce nel teatro attuale attraverso l'ondata di drammaturgie dimentiche di una storia dei modi teatrali, che occulta tutte le sperimentazioni sull'attore in questo secolo, Meyerhold e Artaud, tra gli altri. Dal momento che la situazione dell'attore è l'aspetto più direttamente visibile, essa finisce per portare in esse gli altri aspetti e per essere, tra tutti, il più inquietante, il più segretamente insondabile e mobile. L'attore C.B. è la "lettera viva" di ciò che si definisce spettacolo, presentazione, rappresentazione, prova, ripresa o, più globalmente, teatro, termini nessuno dei quali sembra tuttavia convenire alle operazioni critiche inerenti a questo effimero specifico dell'attore C.B. in scena – che del resto le ha sistematicamente rifiutate in quanto categorie prive di senso.

*Pinocchio* nasce dall'inizio, nel momento stesso in cui C.B. dispone la questione dell'attore come impossibilità oggettiva ad "essere" e a "crescere". Come in Collodi, la fata ricorda al manichino che cos'è un burattino:

Ma tu non puoi crescere [...] Perché i burattini non crescono mai. Nascono burattini, vivono burattini e muoiono burattini [Cap. XXV].

A questo diktat, che dichiara la distanza incolmabile tra l'umano che non è e il manichino che è – ma la metafora vela appena la distanza tra l'uomo adulto e l'eterno bambino –, risponde una delle ultimissime repliche di *Pinocchio* trasformato in uomo:

Addio, mascherine! [...] Mi avete ingannato una volta, e ora non mi ripigliate più. [...] Ricordatevi del proverbio che dice: «I quattrini rubati non fanno mai frutto». Addio, mascherine! [...] Addio, mascherine! Ricordatevi del proverbio che dice: «La farina del diavolo va tutta in crusca». [...] Addio, mascherine! Ricordatevi del proverbio che dice: «Chi ruba il mantello al suo prossimo, per il solito muore senza camicia» [Cap. XXXVI].

Nel lavoro di C.B., che resta fedele al testo di Collodi, questa serie di battute “proverbiale” viene enunciata in voce fuori campo, che conclude così l’insieme degli effetti e dei movimenti tramite una drammatizzazione inattesa, l’umanizzazione estrema della voce fuori campo, con la sua immersione nel quotidiano. Il manichino è diventato uomo: la sua voce risuona come una sentenza aureolata nella profondità dell’eco, un’eco che la sottrae alla favola invece di doppiarne la profondità, e fa entrare il personaggio della finzione scenica nell’eventualità di una storia psicologizzata dell’umano, nel *fuori-gioco* del reale. L’“Addio” si immerge nella sua stessa fine, impossibile e senza seguito, in una storia che non può più restare in scena, che è fuori campo, fuori da ogni teatro possibile. Equivale a dire che anche la scena, così come l’attore e la pagina scritta, è incapace di accedere al reale. La dizione della voce fuori campo di C.B. conclude, in ogni caso, la serie degli eventi e apre a un nuovo destino del personaggio il cui sviluppo rischierebbe di essere talmente in accordo con la storia, che i contorni precisi di quel destino non interessano più all’attore. La scena è finita: la vita può allora ricominciare, forse, ma senza l’attore, fuori dal palcoscenico. Inoltre, la frase finale de-termina e conclude anche il destino – il destinarsi – della favola, staccandosi da questa e rinviandola alla sua eternità, immutabile e lontana.

Come l’attore, Pinocchio, è di legno, anche se parla; Pinocchio non è nato da una donna (ciò ricorda il *Macbeth* di Shakespeare), è stato intagliato e levigato – forse anche castrato – da un padre falegname che gli fa credere di essere suo figlio (ricorda quel che San Giuseppe, nella tradizione cattolica, non ha saputo fare). Pinocchio non ha madre e si rende subito conto che, in fin dei conti, sarebbe terribile averne una. Ciò che separa C.B. da Collodi, è il rifiuto reiterato del primo a crescere, così come il fatto di non aver nulla a che fare con l’aver una madre che lo distoglierebbe dal suo divenire bambino e dal suo divenire femminile (fatesco): quello che vuole, è avere in sorte un’infanzia eternamente gioiosa. Questo *Pinocchio* si situa nella trasgressione e nella distruzione dei valori dell’adulto paterno e materno, attraverso l’elaborazione di un’idea della recitazione, ma che deve passare per delle *mise en abyme* necessarie, compresa la propria. E l’attorialità di C.B. opera la sottrazione continua del tempo della morale e della storia, è il gioco di un tempo senza tempo, di un presente che non smette di dividersi e moltiplicarsi in altrettanti presenti che ci sono quanti più giochi possibili. Pinocchio ritrova una curiosità affabulatrice simile a quella dell’*Asino d’oro* di Apuleio. Né soggetto né oggetto, ma dandy e aristocratico del gioco, non è altro che indecisione di un io errante e inespresso, sorpreso dalla voglia o dal desiderio di qualcosa di cui non sa nulla ma che non smette di presentire.

Non si tratta per C.B. di riattualizzare *Pinocchio*, di riconoscergli un “presente” che non ha mai avuto. Si tratta piuttosto dell’ennesima variazione creativa stregata o illusoria per dire il vuoto del presente dell’attore in scena – l’attore-manichino – e per dire il vuoto di un tempo assente della scena che mostra questa vacuità. L’uno e l’altra – il manichino e la scena – sono confrontati alla necessità di definirsi come non-soggetti di un evento che li oltrepassa (in quanto creazione) e li riposiziona nell’*entre-deux* della loro situazione senza

storia, costantemente ai limiti dell'irrazionale, e che impone loro le esigenze di una postura e, in questo caso, di una postura di scena. Ci sono allora dei presenti che si moltiplicano come delle presenze occasionali, senza passato né futuro, fomentati dalle forme che assumono l'organizzazione musicale o l'intensità cromatica, spinte fino ai limiti dell'inverosimile in C.B. Ci sono inoltre dei presenti del teatro che cercano invano di fissarsi in una forma "attestabile", mentre invece non smettono di tracciare delle linee di fuga, lontano dal testo, lontano dalla rappresentazione.

Sorgono soprattutto delle forze gioiose che giocano a negare ogni forma drammatica, anche se passano per formalizzazioni paradossali. L'armonia apparente di C.B. è una terribile "gaia scienza" che non nutre l'illusione con delle semplici illusioni. È una critica parodica, ma senza per questo essere meno violenta e aggressiva, della situazione dell'attore, una ridefinizione paradossale di questa situazione di non-soggetto, un commento alla reiterazione di una vita del legno nel quale sono disegnati e scolpiti i corpi e i movimenti dell'attore – una parodia della coazione a ripetere –, così come il presente in quanto modello non può essere altro che coazione a ripetere. Ciò che viene detta è la caricatura di una *facies* che non cambia nulla al vacillare dei riflessi luminosi, in una gestualità che è stereotipia stroboscopica per il semplice fatto di essere appunto incapace di riconoscere o dedurre una recitazione del soggetto, ma di essere lì a sproposito, fuori dalla propria via. Nelle edizioni radiofoniche, ancor più che nelle versioni sceniche, gli statuti della grammatica, della sintassi e della dizione sono sconvolte nei monologhi di Pinocchio, come se cercasse invano di definire la propria localizzazione d'attore, il luogo delle sue gesta, il luogo della sua dizione, nel riconoscimento impossibile del linguaggio e *attraverso* il linguaggio, tanto quello che proferisce quanto quello dal quale è proferito, senza la capacità di interferire nella struttura di questa prova simulata della vita.

Anche se la piccola frase della fata sul manichino non torna costantemente nel teatro di C.B., essa sostiene tuttavia dal suo luogo appartato di proferazione e come in eco, tanto le "distrazioni" della scrittura scenica che la sua gestualità in generale: il modello non ha nulla a che vedere con un'imitazione dell'umano, ma con la ri-trasformazione costante – la variazione – del burattino che permette l'abbandono e la propria finzione. È attraverso il burattino che C.B. giunge alla formulazione di un nuovo concetto per il teatro, che chiama macchina attoriale, alla quale proibisce il ruolo, i sentimenti, la vocazione all'interpretazione e alla rappresentazione. Di colpo, ciò che viene rotto è lo spazio del presente previsto come sezionamento di un tempo o di un luogo specifici del teatro. Gli eventi che attraversano *Pinocchio*, *Macbeth*, *Lorenzaccio*, *Achille o Pentesilea* non sono né in un tempo né in un luogo di testimonianza, malgrado l'evidente volontà di modello morale di ogni testo: è diventando umano, smettendo di parodiare rigorosamente la memoria impossibile delle storie del mondo, che finisce la vita del bambino-manichino, del bambino-attore. È a questo punto di transizione impossibile che si formula e si mostra, in C.B., lo splendore della "vita bambina" come potenza amorosa, una potenza d'avve-

nire e di divenire contro la falsità del reale; è ciò che C.B. chiama “restare nel privato”, ovvero essere fuori dall’io, smarrendosi in un’erranza narratrice senza scopo, formalmente conservata da un’immediatezza che è come un venir meno costante della parola: quest’ultima vive e muore nell’istante stesso della sua proferazione, senza più nessuna nozione del tempo, né dello spazio o della profondità, essa si immerge in una “genealogia” dell’inorganico fatta di forza e potenza di ritorno.

© J.-P. Manganaro – A. Pavia – 2010

Mario Martone - Francesca Luci

## UN VIAGGIATORE TRA CINEMA E TEATRO<sup>1</sup>

Roma, 29 maggio 2002

Teatri Uniti è sempre stato un gruppo in cui, come in nessun altro mai, le individualità sono state così esaltate; se prendi le persone che vi hanno lavorato hanno avuto tutta ampia valutazione. Ciò si evince anche dai percorsi di ognuno, sono tutti artisti che continuano il loro lavoro, anche al di fuori di Teatri Uniti.

Per me è stata sempre molto importante la dimensione del gruppo. Ho sempre avuto questa visione del lavoro come un respiro. È molto bello il lavoro costante con delle persone, però, d'altro canto, c'è il pericolo dell'idea di formazione chiusa. C'è la stessa condizione che si crea in una famiglia, un luogo dove gli affetti e i sentimenti sono molto forti, come anche i legami, e questo dà una serie di stimoli importanti ma allo stesso tempo può risultare una gabbia per cui, ad un certo punto, è necessario emanciparsi.

Il gruppo va vissuto così, mantenendo vivi i rapporti interni, sempre come scelta e mai come condizione obbligatoria, e dall'altro lato aprendo, respirando. Questo è quello che io ho sempre cercato di fare.

Nell'ambito del mio lavoro, fin da *Faust e la quadratura del cerchio* [1977], da cui si fa partire la mia teatrografia, ci sono state tante collaborazioni. Quando preparai *Avventure al di là di Thule* [1977] scelsi nuovi artisti e collaboratori, dato che già avvertivo la necessità di guardarmi intorno, di esplorare territori umani.

Anche con Falso Movimento ho mantenuto questo stimolo, come quando è arrivato Thomas Arana. Lui, così diverso da noi che eravamo dei ragazzi borghesi, giovane americano di diversa estrazione sociale, con una vita dura; fu per noi un'importantissima apertura.

Incontrammo Neiwiller dopo poco, lo chiamai per lavorare in *Il desiderio preso per la coda* [1985; 1986]; ancora una volta il nostro lavoro si apriva, si complicava. Invitai Toni Servillo per *Ritorno ad Alphaville* [1986; 1987 *Prologo a "Ritorno ad Alphaville"*], dato che aveva chiuso col suo gruppo dopo un periodo di crisi. Dopo *Alphaville* la proposta di chiudere con Falso Movimento era molto rischiosa, abbandonare un'etichetta che funzionava era pericoloso. Ma, dato che le etichette non mi sono mai interessate – non penso, infatti, che il valore del lavoro stia negli atti ufficiali, ma piuttosto nella vitalità di fondo – percepivo che l'esperienza di Falso Movimento era finita.

<sup>1</sup> La conversazione è estratta da F. Luci, *Mario Martone fra teatro e cinema*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro e dello Spettacolo, relatore Prof. Marco De Marinis, correlatore Leonardo Gandini, Corso di Laurea Dams, a.a. 2002/2003, pp. 112-136.

Indichiamo in quadra l'anno di realizzazione dell'opera filmica o l'anno di debutto dello spettacolo teatrale. Ove si susseguono due date, la prima fa riferimento alla messinscena teatrale, la seconda alla traduzione in video con l'indicazione del nuovo titolo, qualora diverso [n.d.r.].

Bisognava andare verso altri territori, quindi proposi lo scioglimento del gruppo e la nascita di Teatri Uniti, assieme a Toni Servillo e ad Antonio Neiwiller.

Teatri Uniti ha significato, per sua stessa natura, come era nel documento di fondazione, l'apertura e gli spettacoli che ne scaturirono presero l'avvio da tanti incontri: basti pensare ad Enzo Moscato, a Fabrizia Ramondino, Carlo Cecchi, Anna Bonaiuto.

Se si esclude Toni Servillo che era più vicino a noi, erano tutti attori con percorsi molto diversi; questo poteva significare un azzardo rispetto alla nostra identità, invece non ha fatto altro che metterla in evidenza in maniera più interessante.

Il cinema non era nell'orizzonte di Teatri Uniti, ma ebbi l'idea di fare *Morte di un matematico napoletano* [1992].

All'inizio cercai dei produttori, rivolgendomi ad Enzo Porcelli e ad altri, però c'erano delle difficoltà. Volevo fare il film, come poi l'ho realizzato, girando l'ultima settimana di vita e questo spaventava i produttori. Intanto Teatri Uniti entrava in crisi economica perché, dopo l'unione delle compagnie, il Ministero ci assegnò un contributo cumulando i tre fondi; nel 1990 ci tagliò i contributi, cioè continuava a tenerci sempre come una compagnia a contributo alto, però non valutando che essa era l'unione delle tre formazioni. Si creò una situazione di estrema difficoltà, poiché non c'erano i fondi necessari per tre produzioni. Ci si avviava verso la crisi totale e nel contempo nasceva l'idea del film. Pensai che invece di realizzarlo con un produttore, potevamo provare a farlo all'interno di Teatri Uniti, chiedendo l'articolo 28.

Quindi successe che mi feci da parte, lasciai spazio agli altri, visto che non c'erano i soldi, e feci il film all'interno del gruppo.

Questo produsse un fatto importante: riavere ossigeno economico all'interno della compagnia; praticamente i contributi tagliati al teatro rientravano dal cinema, per cui la compagnia riusciva, in questo modo, a produrre gli spettacoli di Servillo e Neiwiller, mentre Angelo Curti lavorò come produttore cinematografico.

Così nasce Teatri Uniti-cinema, non è che pre-esista un produttore, un "padre di famiglia", la cosa bella di Teatri Uniti è che non c'erano "padri" ma "fratelli".

Oggi, invece, c'è una dimensione più paterna, rappresentata dalla figura di Angelo e una struttura di tipo verticistica; al contrario, Teatri Uniti era basata su un'idea orizzontale, fraterna e dove le direzioni erano date dagli artisti. Erano appunto i tre registi a delineare le strategie culturali e operative. Quindi il cinema nacque all'interno di una di queste strategie, che è stata quella decisiva e da cui Teatri Uniti ha avuto anche la sua grande affermazione, il cinema ha avuto la funzione ed il merito di allargare il campo.

Seguì il *Matematico*, e poco dopo venne a mancare Antonio Neiwiller. Fu poi la volta de *L'amore molesto* [1995] e di *Teatro di guerra* [1998], cui fece seguito la proposta della direzione del Teatro di Roma.

All'inizio la mia proposta fu estesa al gruppo. Chiesi a tutti di raggiungermi a Roma, di sospendere Teatri Uniti, cosa tecnicamente possibile al Ministero

tramite il congelamento dei contribuiti. La mia offerta aveva lo stesso valore del passaggio da Falso Movimento a Teatri Uniti: Antonio era morto e le cose erano cambiate.

Su questa idea non trovammo un accordo, c'erano posizioni e scelte diverse che ho comunque rispettato; mi sono dimesso da Teatri Uniti per non avere conflitto di interessi, anche perché comunque intendevo invitare le loro produzioni.

Ora è difficile pensare di tornare ai Teatri Uniti che nel frattempo si è trasformato. Era una cooperativa in cui c'era la mia direzione, ma le linee artistico organizzative erano decise attraverso incontri. Per tutti i primi anni, le cose sono nate dall'elaborazione frutto di discussioni e di riunioni che avvenivano tra di noi, attorno ad un tavolo comune. In questo senso a me è mancato moltissimo Antonio Neiwiller, perché lui aveva un livello di problematicità e di complessità di pensiero veramente interessante. Chiaramente le discussioni con lui erano anche difficili, ma questo dava peso, sostanza e arricchimento.

Tutti e tre avevamo questa spinta, ma è chiaro che c'è sempre una ricchezza che è frutto della dialettica, della discussione, del porre i problemi sul tavolo e discuterli. Tutto questo è andato totalmente perso, ora c'è Angelo che organizza la strategia generale.

Non mi riconosco più in questa formazione per cui sono ormai fuori dal gruppo ma, questa idea di lavoro, in cui gli incontri sono così importanti, è una cosa che mi contraddistingue e credo di averla portata con me.

In un certo senso a Roma c'è stato un lavoro simile a quello che nacque ai Teatri Uniti: un grande cantiere collettivo.

Basti considerare che, in una sola stagione, a Roma, hanno lavorato più di cento compagnie, e la cosa più importante è che sono stati creati una serie di incontri, da cui è scaturita la collaborazione tra Pasquale Mari e Marco Bellocchio.

Possiamo parlare dell'*Edipo re* [2000] dove c'erano Carlo Cecchi, Claudio Morganti, Toni Servillo, dove, anche a livello organizzativo, ci sono state delle collaborazioni importanti, tanto che due delle organizzatrici, incontratesi in occasione di un progetto che si chiamava "Per antiche vie", hanno poi deciso di costituire una società.

L'ultima tappa di questo percorso è stato *I dieci comandamenti* [2000; 2001]. Era un progetto molto antico di Teatri Uniti, proposto da Toni Servillo, che l'aveva letto e ne aveva parlato più volte.

Quando sono stato nominato direttore del Teatro di Roma mi sono detto che era l'occasione giusta. È stato messo in cantiere con la regia di Toni Servillo e mia ed avrebbe dovuto debuttare a dicembre. In primavera, quando bisognava cominciare a lavorare, lui si è tirato indietro. Questo è stato un passaggio definitivo rispetto alla crisi con Teatri Uniti perché mi sono ritrovato solo, in un momento particolarmente difficile. Era infatti il periodo degli attacchi politici, per cui per me era molto importante l'idea di avere una condivisione sul piano artistico.

Il fatto che Toni non lavorasse con me implicava, non solo la sua assenza, ma anche che tutte le persone di Teatri Uniti sarebbero state impegnate nel

progetto per il film di Paolo Sorrentino, *L'uomo in più* [2001]. Non ho potuto quindi contare su una sola persona di Teatri Uniti, né come attori né come tecnici.

Questo, ancora una volta, ha giocato in maniera favorevole, la difficoltà mi ha dato la possibilità di fare degli incontri, per cui *I dieci comandamenti* è uno spettacolo quanto mai nello spirito dei Teatri Uniti. Vi si sono incontrati attori di generazioni diversissime, provenienti da varie esperienze, che poteva dare un risultato di eterogeneità, mentre credo che si sia raggiunto un momento di grande fusione. Il segreto dello spettacolo è stata la forza collettiva che sprigionavano gli attori.

Rivendico senz'altro una linea di continuità da *Faust e la quadratura del cerchio* fino a *I dieci comandamenti*, che è appunto un far gruppo aperto e capirne l'importanza rispetto ad una struttura chiusa.

Sono proprio due modalità, due spinte completamente diverse, gestire la prima implica un lavoro più complesso, di ascolto, di accogliere ciò che è molto diverso da te, di essere curioso. Questo può procurarti dei problemi, un ascolto ti mette in discussione, ti crea delle difficoltà, però poi ti dà una possibilità di ricchezza che non ha eguali. Capisco Angelo, ha il compito non facile di gestire una struttura come Teatri Uniti, però quello che mi dispiace è che si sia perso lo spirito originario, che io continuo a portare con me nei lavori che faccio.

Bisogna tenere le porte del teatro aperte, è fondamentale lasciare che entri anche il "rumore della vita" che può essere disarmonico, nel mio lavoro non cerco le armonie, a volte anche le disarmonie sono importanti.

Quello che mi interessa è l'idea della creazione e della regia come costituzione di un campo di forze più che un disegno intellettuale. È chiaro che dai un'impostazione, una lettura, una visione del testo o di un progetto, però la cosa fondamentale è creare un campo e sapere che vi agiranno delle forze. Il modo in cui queste agiranno ti appartiene, tu le stimoli, anche se spesso i risultati sono differenti dalle aspettative. Questo avviene di frequente, se pensiamo a *Morte di un matematico napoletano*, le cose si sono incastrate quasi medianicamente. Pensai a Fabrizia Ramondino per la sceneggiatura e a Carlo Cecchi come attore, ma non immaginavo che si conoscessero e che avessero in comune una frequentazione con Elsa Morante. Tutte cose che non sapevo, eppure tornano negli incastri, con Napoli, con figure come Carlo Cirillo, amico comune. Durante la lavorazione compresi che si tessevano le fila di un disegno che ovviamente non avrei mai potuto prevedere. Si rappresenta un viaggio all'interno della città, non solo nel senso dei sopralluoghi o dei set, ma un viaggio umano, nella memoria, nelle relazioni profonde, ti devi disporre il più possibile con un'apertura. Se è già tutto chiuso puoi eseguire un ottimo disegno, ma è una cosa che mi interessa poco, quello che voglio è creare dei campi di forza, far incontrare delle energie.

Fare la regia, per me, significa organizzare le energie creative che sono negli altri.

Sostanzialmente dagli attori, o da una persona che lavora con me, non mi aspetto che faccia quello che voglio, ma che mi sorprenda, che faccia ciò che

non mi aspetto.

È chiaro che questo implica un lavoro in più. È come andare a pesca con le reti, tu le lanci e quello che riuscirai a prendere dipende dal mondo in cui le hai lanciate, il mare che scegli, il tempo. Chiaramente sono delle scelte di regia, però è come se le maglie fossero molto ampie e tu stesso ti disponi a creare un disegno che possa modificarsi.

Questo vale per tutti i miei spettacoli, anche ne *I dieci comandamenti* non mi interessava avere una visione storico-critica del testo di Viviani. Non intendevo assolutamente fare “il mio Viviani”, come ha detto tanta critica, e non so bene neanche cosa significhi. Quello che mi interessava era che il testo rivivesse, è un’azione più interessante di una qualsiasi lettura storico critica. Far rivivere Viviani attraverso un campo di forze, un’energia che si trasmette tra gli attori annullando la distanza critica, che spesso avvilita il suo teatro. Il lavoro di Viviani ha bisogno di esser vivo “qui ed ora” per funzionare. Ne scaturì un incontro con attori rispetto ai quali ci si apriva; alla fine dello spettacolo, tutto filò liscio, e nonostante ci fossero cento personaggi, ogni cosa sembrava facile. Quando sento dire “sembra che non ci sia una regia” è il più bel complimento che mi si possa fare. Infatti, nonostante sembri che non ci sia, quello spettacolo ha una regia ed una forza che arriva agli spettatori.

Nella mia dimensione d’autore credo che questo non sia una cosa limitante; nel mio operato, pur non cercando una consecuzione stilistica, i miei lavori sono infatti diversissimi, nell’insieme compongono un paesaggio ben definito. Questo non avviene per imitazione stilistica, per ripetizione, ma avviene ogni volta “gettando la rete”, aprendo il campo.

Per me non è riduttivo, trovo più facilmente la mia dimensione d’autore nell’incontro.

In *Il desiderio preso per la coda*, dall’incontro con Antonio Neiwiller, veniva fuori qualche cosa di me, mentre, fino ad allora, nel mio teatro c’era una dimensione più formale dove il dato esistenziale tendeva a celarsi. Attraverso l’incontro con Antonio questa cosa si apriva, ancora una volta gli incontri sono stati una grande chiave.

*Il suo lavoro si alterna tra cinema e teatro, qual è il rapporto tra i due?*

La facilità, per così dire, che mi viene dal lavorare a teatro come a cinema, deriva dalle cose di cui abbiamo parlato. Il senso stesso di apertura, di ascolto di ciò che è diverso fa sì che in me sia molto chiara la differenza tra teatro e cinema. Ossia, non guardando da un punto di vista di un nucleo unico, questa possibilità di aprirsi fa sì che guardi alle cose che devi fare nella prospettiva giusta. Sai che teatro e cinema sono due cose diverse. Ti muovi in un altro modo, così come si muove la tua testa in maniera differente ed anche la tua strategia di regista.

È chiaro che ci sono stati momenti di contaminazione tra questi due livelli che, per me, sono chiaramente separati. Momenti di contaminazione, appunto, ci sono stati all’inizio del mio lavoro quando facevo un teatro che manipolava, citava, utilizzava il cinema attraverso immagini proiettate, spezzoni di film, ma, ancora più fortemente attraverso una sintassi cinematografica

riportata sulla scena. E poi, si ritorna ad una contaminazione con *Teatro di guerra*, ma è un caso a parte. Qui la manipolazione va vista non tanto come contaminazione, ma piuttosto come una riflessione, uno stare assieme in un percorso più maturo. È soprattutto in Italia che la figura del regista, capace sia di lavorare a teatro che al cinema è poco sviluppata, c'è il caso di Visconti e, a suo modo, Bellocchio. Quest'ultimo ha realizzato a teatro solo due spettacoli, ma ha con esso un rapporto molto interessante; ha realizzato per il cinema *Il gabbiano*, *Il Principe di Homburg*, *l' Enrico IV*, si è quindi più volte avvicinato al teatro. Visconti è stato un importante regista sia di teatro che di cinema nel panorama italiano. Però questa cosa fuori dall'Italia è molto più diffusa, basti pensare a personaggi del calibro di Bergman.

In Italia, si attua anche una distinzione tra attori di cinematografici e teatrali, che in realtà è una divisione che non esiste, non significa niente. È una visione schematica che nasce un po' dal fatto che non abbiamo una lingua nazionale ed una letteratura teatrale nazionale, come ad esempio gli inglesi hanno Shakespeare o i francesi hanno Molière o Corneille. Il nostro teatro in lingua comincia con Pirandello, molto tardi. Ci sono stati Dante, Ariosto, ma non è teatro, è una lingua letteraria poetica. Anche la lingua di Shakespeare è poetica, ma si fa carne teatrale, c'è quella forza.

A Napoli la letteratura teatrale c'è, così come la lingua infatti, perciò gli attori napoletani sono molto bravi. Una lingua che diventa corpo, e il corpo che si fa teatro.

Quando andiamo a recitare in un italiano, che è una specie di convenzione letteraria accademica, che non parla nessuno, manca un collante comune, sentiamo questo effetto finto, artificiale, che non funziona al cinema, dove si ha bisogno di una verosimiglianza. Ecco perché si crea questa dicotomia che, invece, non si crea all'estero.

Per quel che riguarda me, sono proprio due parti del cervello che si mettono in funzione, ed hanno due spinte diverse. Il teatro ha una spinta centrifuga, ho infatti realizzato sempre cose diversissime, ho affrontato temi disparati, mentre nel cinema c'è una forte spinta centripeta, è molto più vicino alla mia vita. Questo non è così causale, trovo che al cinema ci sia il corpo del regista che non c'è a teatro.

In teatro nel momento della rappresentazione ci sono i corpi degli attori ed i corpi degli spettatori, il regista c'è solo nel suo lavoro, nel suo disegno, ma lui non c'è. In un film la macchina da presa è l'estensione del corpo del regista, i movimenti di macchina, una panoramica, un carrello così come la scelta di montare un'ottica larga o una stretta, è tutto proiezione del tuo sguardo, di fatto c'è il tuo corpo. Questo ti mette al cinema in un'altra dimensione.

Le due componenti, quella teatrale e quella cinematografica, possono comunicare molto come nel caso di *Teatro di guerra*. È un progetto in cui sono fortemente presenti entrambe, eppure la loro autonomia è rispettata. Non è un caso che ho realizzato lo spettacolo facendo realmente uno spettacolo per la scena, filmando realmente le prove. Se avessi voluto ragionare 'cinematograficamente' avrei potuto scrivere una sceneggiatura in cui le prove erano descritte, sceneggiate. Questa idea mi dava fastidio, le prove di teatro esistono

solo nel loro farsi, quindi l'unica cosa interessante era farlo veramente e filmarle.

Dall'altro lato c'è un'autonomia cinematografica totale, è il più 'filmico' dei miei lungometraggi, con il maggior numero di inquadrature, il doppio che negli altri film; c'è una complessità di racconto cinematografico portata alle estreme conseguenze, radicale, di cui non si sarebbe potuto tagliare una sola inquadratura.

*Teatro di guerra ha avuto un limitato successo economico eppure era uno dei progetti più interessante del panorama artistico italiano ed internazionale.*

Ti soffermi molto sull'insuccesso economico di *Teatro di guerra*, eppure è andato abbastanza bene come incassi; è un film con una sua radicalità che resta di là dal successo economico. Mi sono concesso il lusso di farlo, visto il fortunato esito di *L'amore molesto*. Grazie al buon risultato raggiunto, abbiamo avuto la possibilità di realizzare un film estremamente difficile, che non aspirasse ad un successo commerciale ma che dicesse delle cose importanti sul rapporto tra teatro e cinema; queste sono le idee degne di Teatri Uniti.

Il successo economico non è misura della qualità, *Teatro di guerra* è un film che in ogni modo chiude i conti in bilancio.

Sono anche discorsi importanti sul senso del lavoro, della produttività, a me interessa molto mettere in discussione i meccanismi del sistema teatrale e cinematografico, non accettarli. Certo si può accettare la logica darwiniana del mercato, esiste anche quello. Nella mia vita ho fatto tanti successi, ultimo *I dieci comandamenti*, con un grande riscontro al botteghino, ma non può essere questa l'unica misura. A maggior ragione, proprio se riesci, se hai la fortuna e la forza di incidere sul mercato, devi fare anche altre scelte, equilibrare questi fattori. Devi mettere in discussione questa cosa a meno che tu non accetti la logica del mercato *tout court*.

*Teatro di guerra* è un film che ha una sua struttura anche narrativa molto particolare, così si spiega la presenza delle prove, non c'è nulla da tagliare, neanche una sola inquadratura; contesto ogni discorso sui tagli, avrebbero solo impoverito il film senza portare un solo spettatore in più.

Le regole del mercato rappresentano spesso un veleno, come diceva Neiwiller, ciò significa che vanno cambiate con le tue azioni, col tuo agire.

*Qual è la tua eredità cinematografica?*

Non sono mai stato un cinefilo ma piuttosto un appassionato di cinema, l'ho sempre amato. Mi piace lavorare in vari campi, ho fatto anche dei programmi per la radio, ho una disponibilità febbrile ad occuparmi di generi differenti. Il cinema è un'arte capace di coniugare più aspetti, vi si ritrovano infatti teatro, musica e ritmo, arti visive, architettura, ed il montaggio è di per sé molto simile alla musica. Il cinema rappresenta da sempre il luogo dove tante diversità trovano sbocco. Ho sempre amato il cinema e, all'inizio, quando la mia spinta era cinematografica, l'ho realizzata a teatro. Agli esordi ho fatto un teatro contaminato con il cinema, però poi questa cosa s'è chiusa con *Ritorno ad Alphaville*. Non a caso questo spettacolo aveva a che fare con il film di Godard.

Questo lavoro di contaminazione si chiude con Falso Movimento. Nei miei spettacoli successivi non ci sono contaminazioni cinematografiche, ma magari mantengono una fluidità di montaggio delle scene che è probabilmente un'eredità del cinema. Sono spettacoli dove si rispettano i cardini basilari del teatro, e del resto è stato questo passaggio che mi ha consentito di fare dei film. Fino a quando contaminavo teatro e cinema non realizzavo lungometraggi, ma piuttosto creavo i miei film sulla scena. Una volta che ho cominciato a fare spettacoli legati al cuore del teatro, alla tragedia, è come se in me si fosse liberata la possibilità di fare dei film. Anche per questo il cinema che faccio è fortemente centripeto rispetto alla spinta centrifuga del teatro. C'è anche un altro aspetto, è più maturo, mentre il teatro l'ho concepito in maniera disordinata, il cinema lo è molto meno, è molto più concentrato, ma è anche vero che il mio primo film l'ho fatto a 30 anni mentre il primo spettacolo a 16-17 anni.

Umanamente e artisticamente è importante l'alternanza di questi due aspetti. Continua ad affascinarmi il disordine proveniente dal percorso teatrale, per cui passo con molta libertà da un campo all'altro di esplorazione. È come se fossi un viaggiatore, proprio perché non sono attore e non occupo la centralità del teatro.

*Come ha concepito il lavoro per il progetto Teatro di guerra?*

Le esperienze strettamente cinematografiche sono particolari, lì c'è un mettere dentro anche la vita come elemento filmico, il teatro, e la dimensione di soffio vitale che c'è attorno ad esso. Ho voluto Andrea Renzi come mio alter ego poiché c'è sempre stato fra noi un bel rapporto di grande scambio. Era giusto che anche il percorso avvenisse assieme, il viaggio, l'esperienza delle prove, la regia. Esperiva sul campo questa consapevolezza, quindi quando veniva ripreso era tutto reale.

*È un ruolo impegnativo ma che è riuscito ad affrontare con molta naturalezza.*

Si muoveva in un campo di forze organizzato per poter raccogliere anche tutta la complessità dell'esperienza. Ciascuno di loro si è trovato di fronte a tante complessità: fare lo spettacolo, le prove, dopodiché, aspettare tanti mesi per girare un film in cui bisognava ricollegarsi a quelle prove. Era molto difficile, ma avevano le spalle coperte.

Mi interessava mettere in risalto questa impostazione generale di una visione complessiva dell'azione, che si riflette all'interno delle singole opere, siano spettacoli teatrali che film. Questa matrice, atteggiamento o strategia, la si può notare in ciascuno dei lavori, ma soprattutto nel loro insieme.

*C'è una continuità, una linea trasversale che attraversa tutti i lavori?*

C'è una continuità all'interno di una così grande discontinuità: le esperienze di Falso Movimento, il lavoro di Teatri Uniti, i film, il Teatro di Roma, sono tutte realtà diverse, perché l'ordine di riferimento non è stilistico-formale, ma è appunto fatto di una strategia di lavoro di apertura. È proprio l'idea dell'attraversamento, del viaggio che lega tutte queste cose e che rende organico

quello che invece non dovrebbe esserlo sulla carta.

*L'idea del viaggiatore è molto interessante. La radio è una delle sue tappe del suo viaggio?*

Mi è stato anche proposto di lavorare alla radio, mi ha interessato, ha rappresentato un'ennesima apertura. Provo a ragionare su che cosa può essere la radio, come, di volta in volta, filmare lo spettacolo teatrale o fare un documentario. Ogni lavoro ha un suo baricentro, non c'è uno schema produttivo generale, o uniforme, ma tante modalità diverse; ognuna nasce dalla ricerca dal baricentro di quello che stai facendo, riparto ogni volta da zero. Poi, però, questo tipo di ricerca fa sì che i lavori si concatenino.

È una strategia e, mentre per Antonio Neiwiller il modo di essere controtempo era fare sempre lo stesso spettacolo, per me, spostarmi da un punto all'altro è il mio modo di essere controtempo.

Non mi interessa rientrare in uno schema o categoria di appartenenza, che è quello che oggi, secondo me, rovina gli artisti all'interno del mondo della comunicazione; ad un certo punto divieni una casella facilmente catalogabile. Tu non puoi non fare i conti con il sistema, ma dall'interno devi cercare i modi e le possibilità di fuga per riuscire a mantenere la tua libertà. Come per Antonio la via di fuga era quella di lavorare sempre sullo stesso tema per sottrarsi al meccanismo, per me è questo spostarsi, questa sorta di viaggio, che è un nomadismo delle opere e degli incontri. Quindi, naturalmente, l'idea di gruppo ti deve corrispondere, non posso immaginarmi in un gruppo con delle rigide barriere. Un punto di disaccordo con gli altri componenti di Teatri Uniti, sull'eventualità di un'esperienza al Teatro di Roma, era la possibilità di allargare il campo. Non dovevamo essere solo noi i registi di questa squadra, ma pensavo anche ad altre collaborazioni. Pensavo di creare un campo d'azione più largo e invece questo non era condiviso dagli altri. Hanno avvertito l'esigenza di concentrarsi in un gruppo più chiuso, in cui mi sentirei costretto; mi impedirebbe in questa strategia di nomadismo che è così importante. Sento la necessità di non fermarmi, di non congelare artisticamente e stilisticamente delle cose conquistate nel tempo.

Andrea Adriatico - Giacomo Martini

## IL TESTO COME PONTE OLTRE LE PAROLE

Bologna, settembre 2008

*Che cosa spinge un uomo di teatro a raccontare storie anche con il cinema ?*

Veramente non mi sento un uomo di teatro, sono una persona a metà strada tra l'esperienza dell'immagine e quella della scena e mi sono mosso in questa direzione. Fare cinema in Italia, esordire è molto complicato, è naturale che ci voglia del tempo e così ho esordito a 38 anni (nel 2004) con il mio primo lungometraggio *Il vento, di sera*. Mentre l'esperienza dei corti è cominciata prima, già nel 2000.

Penso che sia stata una caratteristica tutta italiana, nei decenni passati, l'aver creato una separazione molto netta tra scena teatrale e cinema. Ricordo che c'erano anni con attori che avevano a che fare con il palcoscenico ed erano guardati dal cinema in maniera negativa e viceversa, mentre oggi osservo che l'attore più rappresentativo del nuovo cinema italiano, Toni Servillo, nasce nel teatro; è un fatto strepitoso e testimonia come negli anni si sia modificata questa concezione di separazione così netta.

*Anche la TV ha giocato un ruolo negativo...*

Il cinema di oggi è invaso da personaggi televisivi che non sono proprio attori, precludendo nei fatti a molti nuovi bravi attori di poter fare esperienza ed emergere.

*Pensa al cinema inglese dove grandi attori del teatro segnano positivamente anche il cinema?*

Sono assolutamente d'accordo, ma credo anche che questa differenziazione così netta nel cinema e nei film di genere faccia crescere la circolazione con il contributo determinante delle nuove tecnologie e del digitale, e pertanto si sono aperte più occasioni ad una nuova generazione di attori.

Il problema è che anche nel cinema si creano delle famiglie come nel teatro; tra scena e cinema c'è stato un avanti-indietro con ampia circolazione, non sempre però con buoni risultati, ma nel complesso il movimento è positivo.

*Allestimento scenico e regia cinematografica: affinità e differenze.*

Nella mia esperienza teatrale mi hanno sempre detto che ero un regista molto cinematografico. Ed ora al cinema mi sento dire che sono molto teatrale. Mi sembra un atteggiamento sbagliato. Semmai, sarebbe giusto che il lavoro di un autore venisse recepito come un punto di vista strettamente personale, e non in relazione ai parametri del cinema o del teatro, ma valutando direttamente chi ha qualche cosa da raccontare. Cioè, io decido di raccontare qualcosa, e non mi importa quale sia il mezzo più consono.

Ho impostato il mio lavoro teatrale legandolo molto all'idea di messa in scena, prendendo dei testi, scegliendo testi d'autore da trattare in maniera sacrale, senza tagliare nulla, cercando di dare un impulso interpretativo interno; per questo ho cambiato il mio lavoro teatrale in modo significativo rispetto all'inizio, quando ero più giovane con voglia di sperimentare. Ogni regista nel senso più pieno del termine ha la possibilità che uno stesso testo, le stesse parole che passano di mano in mano, diventino ogni volta qualche cosa di profondamente differente. A teatro cerco di fare questo: proporre un punto di vista, un'interpretazione. Invece nel cinema sento di dovermi porre in una condizione diversa di autorialità: devi lavorare ad una sceneggiatura, un'operazione originale, che ti impone uno sforzo creativo perché focalizzi meglio un tema, determini le proiezioni e le porzioni da affidare ad un determinato personaggio; già in fase di scrittura e progettazione è molto diverso.

Se il teatro spesso vive la regia come un elemento totalizzante, nel cinema la regia è un aspetto dell'ingranaggio. Fare cinema vuole dire lavorare in una squadra, coordinare molte professionalità, e anche – dopo la realizzazione del film – gestire relazioni con il pubblico. Mi piace andare in sala, parlare con il pubblico dopo la proiezione... nel teatro questo non succede. La presenza del regista che parla sembrerebbe un intervento che distolga, disturbi il clima, mentre nel cinema questo è addirittura auspicabile. E poi arrivi a presentare un film quando ormai hai una sufficiente distanza emotiva dal prodotto e tutto è più semplice, visto che poi non puoi più cambiare la pellicola.

*Ejzenštejn parlava di montaggio nel cinema e nel teatro, certamente nel cinema il montaggio offre una serie di possibilità molto più ricche rispetto al montaggio teatrale.*

Il cinema gode di un processo di verosimiglianza molto forte perché tu vedi realmente le persone proiettate, non vedi realmente le persone, quindi questi attori che tu vedi proiettati in qualche modo rappresentano qualche cosa sullo schermo; già il fatto che non siano concreti pone la mente nella condizione di affidarsi ad un qualcosa di verosimile, ma che concreto non è.

Questa verosimiglianza la ottieni quando vai a compiere nel cinema un'azione: un'auto che deve fare un viaggio molto lungo, nel cinema lo compie in pochi attimi. Questo è dovuto all'arte del montaggio. Montare qualche cosa significa determinare il tempo, il mio tempo. Questo invece non è propriamente possibile nel teatro, almeno nell'accezione classica. Nel teatro una cosa del genere è molto più complessa, nel senso che il tipo di verosimiglianza che scatta nello spettatore è di altro genere: io vedo l'attore in carne e ossa e mi accompagno insieme a lui in un viaggio.

*Quando hai iniziato a lavorare nel cinema avevi dei referenti artistici, dei registi a cui ti ispiravi?*

A seconda del progetto che ho realizzato sento di aver pagato dei tributi. Ne *Il vento, di sera* una scena è ripresa da *Film blu* [1993] di Kieslowski: questa scena è un omaggio ad un film che ha toccato un tema simile, quello della morte improvvisa del proprio compagno e del successivo smarrimento e do-

lore. Con questo non posso dire che Kieslowski sia tutto il cinema che amo, facendo un nome sottrarrei tanti altri nomi che per me sono significativi, primo fra tutti Derek Jarman. Nel film *Blue* [1993] incrocia la propria esistenza, la propria malattia, la sua esperienza di morte, la sua cecità che arriva, e mi fa pensare che quello sia il grado zero dell'immagine<sup>1</sup>. Nessun cineasta degli ultimi anni ha lavorato e ragionato come lui sull'immagine.

*Nel tuo primo film, Il vento, di sera, ho ritrovato elementi che mi hanno richiamato il cinema di Fassbinder.*

Certamente, anche Fassbinder è un autore a cui devo moltissimo.

*Querelle de Brest è un film straordinario, immagini crepuscolari, un'apocalisse che incombe...*

Ho amato anche altri titoli in cui ho visto ritratti molto profondi del suo tempo. Tra l'altro, Fassbinder era molto legato al teatro, da cui viene anche la sua "musa" Hanna Schygulla; solo l'Italia ha creato questa separazione tra cinema e teatro, non così in Germania, in Inghilterra... i film di Rohmer possono benissimo essere allestiti sulla scena.

*Dirigere gli attori, ci sono differenze sostanziali?*

Assolutamente sì. Il tempo di ripresa nel cinema è diverso rispetto al teatro, dove si deve preparare la prova, provare costantemente la stessa battuta; al cinema il tempo della prova si consuma quasi in sintonia nello spazio-tempo della costruzione dell'inquadratura; c'è una tensione, un modo diverso di guidare l'attore attraverso gli sguardi con la macchina da presa; nonostante io voglia una circolarità tra cinema e teatro per i giovani attori, non è detto che un bravo attore di teatro sia bravo anche nel cinema e viceversa. L'esperienza spesso genera delle strane cose, l'attore teatrale deve sapere che quando va al cinema deve ridurre molto la sua portata esplosiva; il cinema lavora molto per sottrazione, il teatro per accumulo. Sono due mestieri molto complessi da mettere insieme.

*Scrivi una sceneggiatura e pensi al teatro, come riesci a trovare la giusta sintesi tra un patrimonio e un nuovo modo di raccontare?*

Non è facile estraniarsi da una scrittura per la scena e passare ad una per le immagini. Una cosa importante è stata che non ho mai scelto di lavorare da solo. È stato molto importante cercare la collaborazione per realizzare dei progetti; scrivere la sceneggiatura di un film è il 90% del lavoro, senza si farebbe molta fatica.

Ho cercato di andare verso una sceneggiatura più corposa dove lo spazio di improvvisazione andava riducendosi, non un canovaccio, ma un testo ben definito. Ci sono arrivato dopo avere fatto due corti ed un mediometraggio<sup>2</sup>; il

<sup>1</sup> Al film *Blue* di Jarman Adriatico farà un omaggio nella pellicola girata successivamente all'intervista: il documentario *+o- il sesso confuso, racconti di mondi nell'era aids* (2010), co-diretto con Giulio Maria Corbelli [n.d.r.].

<sup>2</sup> Si tratta dei cortometraggi *Anarchie, quel che resta di liberté, égalité, fraternité* (2000, co-diret-

medio inserisce ampi margini di improvvisazione nella sceneggiatura che era poco più di una traccia, mentre il primo corto reinterpretava cinematograficamente la sequenza scenica di un mio spettacolo teatrale, e il secondo nasceva da una sceneggiatura assolutamente compiuta.

Sogno la sceneggiatura perfetta che mi porti sul set e che non mi faccia preoccupare d'altro, ma ho capito che non esiste, quando arrivi sul set viene voglia di cambiare.

*Quale ruolo ha il cinema, quale la funzione del teatro secondo la tua esperienza?*

S'intreccia in maniera profondissima con il senso del mio lavorare, è la cosa più complessa; sono arrivato a 42 anni e ancora mi chiedo se quello che faccio abbia senso, se produrre cultura possa essere efficace. Non credo che questo lavoro possa produrre risultati immediati, credo che un buon film, un buono spettacolo teatrale raccontino una società che può essere migliore perché si preoccupa di non produrre altri orrori.

In questo senso recupero un significato del mio mestiere, però non ti nascondo che c'è una forte crisi, in un'epoca come questa, dove ti rendi conto che tutto è consumato rapidamente, dove l'industria tende a proporre sempre una serialità, una riproduzione e appena coglie un interesse della gente ti sforna ottanta puntate fino alla noia, vedi i film di Moccia. Il cinema che prende un pezzo della società e lo moltiplica è un cinema che non mi interessa.

*Che cosa intendi per cinema e teatro d'autore?*

Autore è colui che si pone nella condizione di fare: nessuno me lo chiede, se lo faccio sono un autore, a differenza dei professionisti a cui viene offerto di fare delle opere. La differenza è questa: il cinema d'autore è quello che concede un po' meno allo spettatore e un po' di più all'estetica del cinema. Da questo punto di vista non so se sono un autore; sia nel cinema che nel teatro ho provato a metterci del mio, a trovare delle strade molto personali per raccontare delle storie.

*A questo proposito vorrei chiederti quanto è stata importante per te la riflessione di Pier Paolo Pasolini a proposito di cinema e teatro di poesia.*

Non credo nelle parole in generale, perché questa società ha fatto di tutto per distruggere la forza della parola; non c'è più nessuno che racconti una verità personale, tutti parlano secondo ciò che la gente vuole sentirsi raccontare, non secondo l'autenticità delle intenzioni. Abbiamo tradito la parola.

In questa dimensione di menzogna collettiva l'utilizzo della parola teatrale, nel suo senso alto, rischia di suonare stonata ed è la ragione per cui il teatro fa fatica ad avere un peso. Bisogna distinguere la parola dal linguaggio. Se Pasolini utilizzava il concetto di parola come fondativo del meccanismo relazionale tra individui, quindi tra scena e pubblico, questo valore è ancora

to con Anna Rispoli), *Pugni e su di me si chiude un cielo* (2002), e del mediometraggio *L'auto del silenzio* (2001) [n.d.r.].

valido e potente.

*Tu ci credi ancora?*

No!

*Con che cosa la sostituisci?*

Faccio fatica a concepire la comunicazione nel senso pieno del termine e uso i media per costruire un ponte; il linguaggio non mi porta automaticamente a definire questo legame. Il mio ultimo film *All'amore assente* [2007] parla dell'assenza di una comunicazione, dell'impossibilità di trovare le parole.

*Che cosa chiedi al tuo pubblico?*

Di costruirsi un linguaggio personale. Non credendo più nelle parole ciò che ti può tornare da un'arte è l'emozione, un elemento più legato al testo che alla parola. Questo è ciò che io cerco.

Giacomo Bonagiuso

## CINEMA E PARADOSSO

### *Theoría e visione*

Ipotizzando, in linea di principio, una distanza che separi l'officina del filosofo (le idee, i concetti, le parole) da quella del cinema (le idee, le immagini, gli eventi), questa distanza potrebbe essere del tutto racchiusa nella diversa interpretazione di ciò che sarebbe lecito tuttavia comunemente denominare *theoría*.

*Theoría*, appunto, può essere, per un verso, il saldo legaccio che tiene insieme – nell'officina del filosofo – la fonte originaria dell'idea, il concetto deputato a designarla e definirla, ma anche quella parola impiegata a spiegarla, connotarla, contestualizzarla, renderla esprimibile nel linguaggio e, quindi, comunicabile. Per altro verso, la *theoría* rinvia di per sé ad una concezione del mondo, a una *Weltanschauung* dell'interprete; interprete che però è sempre, originariamente, posto in relazione inesauribile a quella verità cui pure il circolo idea-concetto-parola perennemente allude senza poterne tuttavia dissipare la portata rivelativa. Ma *theoría*, originariamente, è pur anche il riferimento di senso dell'intera opera del filosofo: quel legare idee, concetti e parole (quell'interpretare l'inesauribile, appunto) per farne – insieme – visione. E che la visione del mondo sia legata, a filo doppio, tanto alla peculiarità di colui che guarda il mondo dalla propria irrinunciabile prospettiva, quanto alla stabilità di un mondo che comunque c'è e persiste – al di là d'ogni nichilismo consolatorio – è un fatto su cui ogni filosofia che s'è districata dall'iperbole del dubbio cartesiano è costretta a convenire. Che poi questo convenire non sia punto pacifico – né tanto meno pacificabile in un pensiero unico della totalità che escluda la libertà del singolo nel tentativo di partorire una libertà più generale e più stabile di quella transeunte – è la vera forza di quel filosofare che, non arrendendosi alla contraddizione, ne ha piuttosto fatto un nodo gravido di ulteriori domande.

Non meno *visionario* – in questo senso profondamente ermeneutico – appare, a ben guardare, il *modus operandi* del cinema (almeno – è sempre meglio ricordarlo – di quel cinema che ha nella narrazione per immagini e nella destrutturazione del tempo la sua officina e non certamente di quello che, facendosi *fiction*, si riduce a imitare maldestramente la realtà – o, peggio, ad imbastire un pallido fantasma acritico catalogato per tipi – senza più interrogarne la complessità). La *theoría* di una simile arte, mentre agisce sulla nostra capacità di visione – così come il discorso verbale o scritto agisce sulla nostra capacità di ascolto e di relazione – lega *in uno* i fondamentali tecnici della *ripresa* e le manipolazioni sul tempo operate dal *montaggio*, restituendo all'opera – sotto forma di trama – nient'altro che una sequela di immagini istantanee:

*eventi* in movimento, appunto.

Per quest'ordine di motivi, la teatralità di stampo classico propria del cinema – che, a prima vista, potrebbe sembrare la componente maggiormente letteraria, e quindi maggiormente comparabile alla scrittura della filosofia – è sussunta dal film sulla base di una diversa piattaforma espositiva. Tale decentramento della testualità – poiché nel modo del cinema il testo letterario può essere spesso messo a fuoco come pretesto – non deve però far gridare allo scandalo; poiché, invece, una filosofia dell'immagine può essere assunta a mo' di ermeneutica privilegiata nell'esposizione di figure come il paradosso o la contraddizione.

Quasi in un continuo di senso che va dal mondo greco fino alle moderne teorie del cinema, infatti, "l'immagine-tempo" e "l'immagine-movimento" sono state indicate, per un verso, come oltrepassamenti, per altro verso, come contraltari dei principi di ragione (Deleuze). I riferimenti storiografici d'obbligo sono Platone – che pone la "visione" (*nóesis*) come *akmé* della dialettica sinottica – e Plotino, che individua nella visione estatica il superamento del contraddittorio. Su un altro fronte, è Aristotele stesso – nella *Metafisica* – ad individuare nella "vista" il senso maggiormente filosofico poiché meglio d'ogni altro permette di cogliere la differenza tra le cose.

### **La non-contraddizione nel paradigma verbale e il paradosso della visione**

Tuttavia, proprio in relazione alla sua componente testuale – la cosiddetta sceneggiatura –, se è vero che il cinema si basa, in larga parte, sull'esperienza della drammaturgia teatrale classica, è pur vero che – nella *mise en cinéma* – essa è parte di un contesto più vasto – solitamente indicato come *multiprospettivismo* – cui l'estetica filmica sovente preferisce, e non a torto, far riferimento. Il *multiprospettivismo* è "la capacità che ha il cinema di saltare continuamente dalla prima persona (ciò che sente o vede il personaggio) alla terza (ciò che vede la cinepresa), per non parlare di altre persone o semipersona che il cinema è capace di costruire, arrivando al limite estremo della profondità soggettiva"<sup>1</sup>.

In effetti, se da un lato può sembrare assolutamente normale *ascoltare* un radiodramma, un'opera lirica, o un *musical*, parimenti parrebbe assurdo prestarsi all'ascolto di un film; in ciò, infatti, la cinematica sarebbe privata del suo tratto distintivo: l'immagine. E l'immagine, appunto, nel suo evento, instaurando un doppio legame con il tempo e con il movimento, chiama in causa la vista, sia come contraltare del concetto, sia come oltrepassamento della sua intrinseca determinazione dialettica.

Nell'espressione concettuale inequivoca, nell'affermare A, io determino il suo senso, proprio in riferimento a ciò che non è A. La dialetticità del pensiero concettuale, e della sua forma d'espressione e veicolazione, il linguaggio, risie-

<sup>1</sup> J. Cabrera, *Da Aristotele a Spielberg. Capire la filosofia attraverso i film*, tr. it. e cura di M. Di Sario, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 17.

de appunto in questa costante richiesta di definizione. A garanzia della precisione d'ogni determinazione del concetto, il *principio di non contraddizione* protegge dall'equivoco la sua espressione orale o scritta. Non a caso, la difesa del principio – secondo Aristotele – è un atto verbale che segue a una sua verbale contestazione. La dimostrazione indiretta, per via di confutazione, appare quindi come una tutela dell'enunciabilità del principio: essa non ha ragion d'essere nel silenzio in cui il principio opera, agisce; allo stesso modo, essa è inefficace laddove il principio venisse contestato – o, piuttosto, aggirato – per vie non verbali, ad esempio tramite un'immagine che incarni la fattualità del contraddittorio il quale, in parola, non può contemporaneamente predicare entrambi i corni dell'alternativa.

È il caso di alcune immagini tipiche dell'immaginario religioso: le scegliamo perché meglio di altre evidenziano l'attualità della contraddizione e il limite del linguaggio-parola nell'esprimere gli orizzonti impossibili con cui il sacro irrompe nel mondo d'ordine e di ragione. Ed esempio, è il caso di Abramo il quale ha avuto da Dio il figlio Isacco come testimonianza del nuovo patto intercorso tra cielo e terra, come nuovo *arco* post-diluviano che dalle nubi si stenda sino al suolo. La fedeltà di Dio è quindi incarnata da Isacco, che non è semplicemente *un* figlio di Abramo, ma *il* figlio per eccellenza, il figlio che Dio gli ha dato come segno di nuova alleanza. Per questi motivi la richiesta del sacrificio inchioda Abramo alla contraddizione. Egli ama con egual forza Dio che gli chiede Isacco, e Isacco che gli ricorda – semplicemente esistendo – il patto con Dio. Qui la contraddizione non risiede nell'enunciazione temporale scandita dalla “prova”, ma nella vita stessa di Abramo, e nella sua azione “sacrificale”, poiché a lui è chiesto, nell'istante, di scegliere proprio laddove non c'è scelta: Dio e Isacco, infatti, non possono mai essere considerati come due corni d'una alternativa, come due termini d'una scelta. Isacco è propriamente il segno per eccellenza della vicinanza di Dio ad Abramo; così come Dio si è fatto prossimo ad Abramo donandogli Isacco. A ben vedere, neanche la lettura kierkegaardiana della prova quale luogo di scandalo, di urto della ragione, e di *ripresa* nella fede, rende appieno giustizia all'immagine di Abramo, poiché gli prospetta di fronte due scenari che, a ben guardare, “il cavaliere della fede”, inserito storicamente nel contesto giudaico, non può né vedere né percepire: l'etica e la fede<sup>2</sup>. Nell'ebraismo biblico, infatti, non *due* sono i termini tra i quali s'instaura, a mo' di terzo, il conflitto, ma *uno* solo, che è, di per se stesso, contraddittorio: *Mitzwah* (comandamento/legge) è, infatti, a un tempo, il comando trascendente di Dio e la tacita richiesta etica proveniente dal volto di Isacco. Anzi, come il pensiero ebraico ha chiarito a più riprese, la corresponsione umana all'amore divino può passare soltanto attraverso l'etica del prossimo. In questo, l'immagine di Abramo, in quanto legata all'istante, è sommamente contraddittoria, poiché egli è impegnato nella scelta impossibile custodita in *un* solo termine, e non scandita dalla diaforicità che la parola – per suo costrutto – sembra prospettare. Abramo, insomma, non deve e non

<sup>2</sup> Cfr. S.A. Kierkegaard, *Timore e tremore*, tr. it. e cura di C. Fabro, in *Tutte le Opere*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 39-100.

può scegliere tra Dio e Isacco, poiché, in fondo, non ci sarebbe alcun Isacco senza quel Dio che lo ha donato, e non ci sarebbe alcun Dio meritevole di fedele abbandono senza quell'Isacco nel cui volto risiede, al contempo, il precetto della Legge e l'icona stessa della fiducia. La scelta è quindi eminentemente linguistica, anzi, in vero, figlia della diaforicità del linguaggio.

Proprio a partire da scenari così estremi come quelli del sacro, immagine e concetto – così come i loro correlati: l'icona e la parola – attingono entrambi alla fonte ideale del *theorein*, alla chiara semplicità di quel *vedere originario* che chiama in causa la verità stessa e il rapporto che l'uomo stabilisce con essa. L'immagine attinge alla *theoría* della verità tramite l'icona e il movimento; il concetto, invece, vi attinge tramite la parola e l'enunciazione. Mentre la parola, nel suo essere detta o scritta, è per sua stessa natura *dialettica* – ovvero afferma qualcosa nella sua differenza rispetto ad altro – e *diaforica* – non può predicare la contemporaneità dei contraddittori, né il paradosso della rivelazione, se non risolvendone l'attrito in una radicale alternativa, in una sostanziale conciliazione, o in una scansione diacronica – *l'immagine-tempo*, che riguarda l'inverarsi dell'evento nell'istante, e *l'immagine-movimento*, che riguarda la sua intrinseca fluidità, possono mostrare vividamente le antinomie come *fuor di parola* (distanti, cioè, dalla giurisdizione della non-contraddizione posta a principio dell'enunciazione) ed esporle fattualmente. Ecco perché il cinema può aiutare a 'dire' quel pensiero per immagini che la parola non sa, incontraddittoriamente, dire.

### Tra cinema e teatro

Per potersi avvicinare alla *visione* tipica del cinema, non sembreranno fuori luogo talune precisazioni volte a decodificare la *theoría* filmica e teatrale. Il teatro tradizionale, infatti, è la forma d'arte che maggiormente viene considerata come la più vicina alle dinamiche del cinema, pur rappresentando, al tempo stesso, una sorta di apoteosi della parola. Tale decodifica ha il fine di mostrare quanto la fruizione della cosiddetta "sceneggiatura" (l'aspetto apparentemente più teatrale del cinema, composto com'è da dialoghi e battute) non sia, invece, giocoforza l'elemento portante di un'ermeneutica filosofica.

Per capire, quindi, quanto la parola sia marginale (un vero e proprio pretesto come abbiamo notato) nell'opera cinematografica, tenteremo una ricognizione di alcuni luoghi-chiave del cinema e del teatro. In ciò, proprio eleggendo la classica drammaturgia del teatro – la drammaturgia della parola – a contraltare dialettico di quella filmica – drammaturgia della visione –, si cercherà di mostrare come nella differenza tra ascolto e visione, tra temporalità della *presenza* e temporalità dell'*evento*, riposino quei diversi luoghi della *theoría* cui all'inizio alludevamo.

Nel teatro classico, il regista ha a che fare con una sostanziale unità di tempo, di luogo e azione; egli (com'è accaduto alla metà del Novecento, all'interno del cosiddetto "teatro di regia") può certamente rompere l'unità temporale della vicenda, operare delle fratture, ma per fare questo deve necessariamente

compiere un'azione violenta: egli deve irrompere nella "visione" stabilizzata e contestualizzata della scena con degli strumenti estrinseci alla stessa narrazione verbale. Inoltre, la cosiddetta "quarta parete" (il velo immaginario che chiude il boccascena all'altezza dell'arco di proscenio), che isola l'azione scenica in un luogo spazialmente e temporalmente certo – e dunque convenzionalmente *vero* per il pubblico che siede di là da essa –, appare violabile in una sola direzione, quella dello spettatore, ovvero della contemporaneità, e mai, ad esempio, nella direzione del passato. Il teatro classico, infatti, possiede sì la tecnica del flash-back, ma anch'essa è strutturata in maniera verbale. Il salto all'indietro – ad esempio, nel ricordo – può essere narrato esclusivamente da alterazioni significative della verbalità, ma non può certamente essere visto, o fattualmente realizzato.

Il tempo proprio del dramma classico, poi, vive di una particolarissima sincronia. Esso si svolge simulando quella coerenza di luce che riprende l'alternanza delle fasi. Nel teatro classico, lo spettatore è, quindi, coevo rispetto ad un'azione sincronica (qualunque sia il tempo rappresentato, egli è certo che si tratta di un tempo razionale, lineare, identico per essenza a quello che egli vive nella sua poltrona). Egli sa che ogni salto della sincronia temporale dovrà essere recuperato, narrato, esplicitato, dichiarato; tale, ad esempio, è il ruolo attribuito nell'antichità classica al coro – anch'esso ridotto all'unitarietà di *dramatis persona* (e non a caso al "coro" il protagonista della tragedia, il deuteragonista e l'antagonista danno sempre del "tu") – cui è demandato il compito di raccordare i fatti passati a quelli presenti, tramite un'accorta narrazione dell'antefatto o dell'interfatto.

Inoltre, poiché compito del dramma classico – secondo Aristotele – è quello di imitare, e la *mimesis* deve dirigersi principalmente alle azioni – quelle nobili affinché assurgano a modelli, quelle turpi affinché possa realizzarsi la catarsi –, un'opera teatrale riproduce sostanzialmente un'unità strutturata. Il tempo, quindi, non può essere in alcun modo eluso o falsato. Anzi, ogni tentativo di renderne diacronica la struttura – rispetto alla sincronia di spettatore e opera – è contrario al principio di unità dell'azione, fine ultimo dell'opera. Si ricordi, infatti, che abdicare all'unità – almeno nella poetica classica che si rifà ad Aristotele – significa essenzialmente perdere di vista il *télos* del dramma classico, e quindi fallire l'obiettivo catartico.

Già la nuova drammaturgia che abbiamo cercato di delineare all'inizio, e il prototipo di *fabbrica* che in esso si iscrive, erompono al di là dello steccato verbale della classicità. Il cinema, in più, ha a che fare col tempo, col luogo e con l'azione in modo ancor più creativo, genetico. Mentre la figura della classicità tende all'unità perché sua protagonista è pur sempre la parola (protagonista è, per definizione, *chi porta avanti l'azione*, ma quest'ultima, nel teatro classico, non può che essere condotta-avanti tramite la parola), il cinema può utilizzare un concetto di tempo diverso perché ha a che fare con l'istante, con l'evento, e quindi direttamente con la manipolazione dell'immagine e con la genesi del movimento. L'azione cinematografica è data, infatti, più che dal ritmo della parola *tout court*, dal rullo delle immagini (è il caso del cinema muto, dove il parlato è addirittura escluso dalla narrazione, o del cinema di

pura azione nel quale spesso i dialoghi sono del tutto inconsistenti). Il cinema, quindi, tende a *figurare* il discorso, rendendolo vivido al pari di un'iconica in movimento. Esso, per questo, presiede massimamente al ruolo di narrazione creativa della realtà, e alla sua ricreazione.

Il protagonista di un film, infatti, conduce davvero e genuinamente un'azione, solo a patto che quest'ultima sia il frutto di un'accurata mediazione. Il regista cinematografico manipola fisicamente il tempo, agisce su di esso tramite il *montaggio*. La diacronia temporale, il *flash-back*, la contemporaneità di vite parallele, l'iconica dell'impossibile, sono per il cinema oggetti 'visibili', così come è visibile, per evocazione, la stessa figura paradossale della contraddizione che – in termini aristotelici – il retto discorso può solo bandire.

### La pianta di Aristotele

Secondo l'Aristotele della *Metafisica*,

non è possibile che i contrari sussistano insieme in un identico soggetto [...] e se un'opinione che è in contraddizione con un'altra è il contrario di questa, è evidente che è impossibile, ad un tempo, che la stessa persona ammetta veramente che una stessa cosa esista e, anche, che non esista: infatti, chi si ingannasse su questo punto, avrebbe ad un tempo opinioni contraddittorie<sup>3</sup>.

Lo stesso Aristotele, però, a ben vedere, ha indicato – certo, in una ipotetica *pars destruens* del suo enunciato – nella sostituzione del silenzio alla parola, e della vita vissuta (la vita di una pianta che tuttavia è anche se non parla) al discorso, gli unici *escamotages* in grado di fuoriuscire dai ceppi della non-contraddizione:

tuttavia, anche di questo principio, si può dimostrare l'impossibilità in parola, per via di confutazione: a patto, però, che l'avversario dica qualcosa. Se invece l'avversario non dice nulla, allora è ridicolo cercare una argomentazione da opporre contro chi non dice nulla, in quanto, appunto, non dice nulla: costui, in quanto tale, sarebbe simile a una pianta<sup>4</sup>.

Inoltre, quando, nell'*Etica Nicomachea*, Aristotele ridefinisce lo statuto epistemologico dei principi posti a salvaguardia degli oggetti delle varie scienze, così fa suonare la sua densa affermazione:

Non bisogna ricercare la causa in tutte le cose in modo uguale, ma in alcune è sufficiente che venga messo adeguatamente in luce il fatto [*to hōti*], come, per esempio, anche nel caso dei principi: *il dato di fatto è un che di originario, cioè un principio*. Alcuni principi si giunge a vederli per induzione, altri per sensazione, altri mediante una specie di abitudine, altri ancora diversamente<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Aristotele, *Metafisica*, libro Γ, 1005 b, 26 SS., tr. it. di G. Reale, Milano, Rusconi, 1993, p. 145.

<sup>4</sup> Ivi, libro Γ, 1006, 11-15, p. 147..

<sup>5</sup> Aristotele, *Etica Nicomachea*, libro A, 1098 b, 1-5, tr. it. di C. Mazzarelli, Milano, Rusconi, 1993, p. 67 (corsivo mio).

Dunque, nella strutturazione dell'etica come *méthodos politiké*, nella quale, in vero, si raggiungono e concretizzano compiutamente dei fini tramite una serie di azioni e di scelte, il principio (*arché*) risulta essere esclusivamente il fatto (*to hóti*) e non già la contraddizione. Laddove non si tratta di preservare il livello linguistico dell'*epistéme* ma di costruire singoli concreti, cose, città e persino le felicità degli uomini, bisogna accedere alle logiche degli eventi che ricreano temporalità. L'etica abbisogna di tempo e di alterità per concretarsi, per farsi ciò che è: *cum* presente contraddizione d'esistere.

Per narrare questa contraddizione che l'esistenza è, bisogna recuperare il fulcro della nuova drammaturgia: la temporalità (e perciò l'etica) del corpo e il *bíos* assoluto dell'immagine in movimento la quale vive proprio della sua interna contraddittorietà. Per questo, proprio il cinema può davvero – e fuor di retorica – far tacere e, insieme, vivere, la pianta aristotelica, ovvero la realtà stessa, come *fuor di principio*, ovvero in *theoría*. La cinematica, intervenendo direttamente sulla genitura delle immagini, in certo modo le produce, le inventa, le crea già come *theoría*, ovvero come punto di vista ermeneutico. Tutto quello che vediamo sullo schermo è, in fondo, il risultato di un attento e laborioso processo di falsificazione del principio di non-contraddizione: un dar luce alla realtà di una *pianta* il cui unico verbo è il *facere*. Dalla luce ovattata o tagliente, alla rarefazione o consistenza dei luoghi, tutto è impresso sulla pellicola tramite la luce, e la luce crea l'immagine che il regista vuol farci vedere. Oltre al ruolo determinante giocato dalla luce, è la prospettiva della camera da presa – che fa letteralmente entrare o uscire il nostro *punto di vista* dal punto di vista del regista, che fa permanere o tralasciare il nostro tempo visivo – a consentire la sovrapposizione di tre diverse interpretazioni: quella *voluta* del regista, quella *presente di per sé* nell'immagine e quella *trovata* dallo spettatore. Ma al di là di questi aspetti fondamentali inerenti la fase di costruzione del film, un altro segreto del cinema risiede altresì nella sua immensa possibilità di rappresentazione.

La riproducibilità è quindi legata alla possibilità di alterare il rapporto tra il tempo di fruizione e quello di produzione. Il cinema, infatti, espande e manipola proprio quello che Kant chiama *sensu interno*, ovvero la percezione trascendentale che il soggetto ha del tempo. Guardare, quindi, ai paradossi prodotti della “Settima arte” come a qualcosa di totalmente estraneo al lavoro del *theorein*, ovvero all'opera stessa del pensiero, significa – certamente – fallire, almeno in parte, il senso originario della stessa filosofia. Che poi nel *vedere* del filosofo, originariamente, c'entri o meno l'imbarazzo di quel *theós* posto a radice della verbalità di *oráo*, non può che accrescere l'interesse speculativo per quella parte di verità che si cela all'eloquio del concetto, mentre si *ri-vela* – anche se talvolta equivocamente – nella potenza immediata dell'immagine. Se, infatti, l'immagine restituisce all'inesprimibile tutto il suo pudore originario – il pudore originario del palesarsi oltre ogni *de-finizione*, del *ri-velarsi* oltre ogni *de-terminazione* che il concetto, per sua stessa natura, dialetticamente opera – essa lascia pure all'interprete il rischio che ogni visione – in quanto legata alla temporalità dell'istante e alla dinamica del movimento, piuttosto che a quella della memoria – di per sé consegna.

Da questo cinema, e dalla sua teoresi, la drammaturgia può sicuramente attingere suggestioni e principi: lasciandosi alle spalle la classicità del teatro, ormai ridotta a prassi riproduttiva, e il presente sconcertante della *fiction*, che del cinema ha devastato la capacità di *temporealizzazione*, essa cerca di unire la potenza sorprendente dell'immagine alla eticità del corpo. Tale pretesa è appunto una sfida, non già un attestato di riuscita. Essa attesta semmai una inesausta prova di fede nel nulla: ovvero la sua narrazione, così come esso si dà – si scrive, si riscrive e s'inventa – nello spazio-tempo del montaggio.

### Forme cave del non: ancora sulla (non)contraddizione

“Poi è venuto il cinema e con la dinamite dei decimi di secondo ha fatto saltare questo mondo simile a un carcere, così noi siamo in grado di intraprendere viaggi tra sparse rovine”<sup>6</sup>. Proprio la capacità che l'immagine del cinema ha – l'immagine nel suo legame con il tempo e con il movimento, e non quella giocoforza astratta evocata dal nostro discorso, né quella statica di una riproduzione iconica – di tradurre l'asimmetrico *farsi* del reale e, pertanto, di raccontare paradossi, “forme cave del non” come l'amore, la morte, l'infinito, il miracolo, la fede, e lo stesso volto di Dio, rendendoli visibili non come una raffigurazione che ne definisca i contorni una volta per tutte, ma – grazie all'incidenza del tempo sull'essere data dalla potenza *sovversiva* del montaggio – come una sorta di indicibile e aperto flusso; è proprio questa capacità, dicevamo, che fa dell'*immagine-tempo* e dell'*immagine-movimento* del cinema un linguaggio-altro, e non solo un simbolo da tradurre sempre e comunque con il nostro linguaggio logico, che purtroppo la nostra parola può solo commentare, finendo per perderne ogni *sovversione*.

Potremmo dilungarci – a conforto di quanto detto – ricordando al lettore la visione di una serie di eventi: dall'utilizzo del primo piano nel cinema di Carl Theodor Dreyer (pensiamo soprattutto ad *Ordet*, capolavoro di matrice kierkegaardiana) che testimonia del cangiante del volto di fronte allo scandalo del miracolo, alla visione della morte giocatrice di scacchi nel *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman; dalla volontà di incarnazione vista con gli occhi di un angelo in *Wings of Desire* di Wim Wenders, alle campane che non ci sono sul radar ma che pure spandono il loro suono annunciante il miracolo, nel discusso finale di *Breaking the Waves* di Lars von Trier; dal nulla che attende, in cima a scale infinite, l'ebreo *naziskin* (pur condizionato da stilemi weiningheriani, se non proprio lessinghiani) protagonista di *The Believer* di Henry Bean, al Cristo tentato dal desiderio di una vita umana in *The Last Temptation of Christ* di Martin Scorsese.

Certo, intendiamo bene come il *dire* sia confinato a quest'opera di citazione, di rilettura, che è pur sempre un tentativo di comprensione, di definizione e rischia di precipitare il *come* della cinematica nel *che*, pur pregevole, di taluni manufatti dell'industria cinematografica; e come – pur sfiorando i vertici

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Saggi sul cinema*, in *Tutte le opere*, Torino, Einaudi, 1985, p. 231.

dell'abisso e dell'allusione nella poesia – la parola non possa, alla fine, essere davvero, per sé stessa, *sincronica* e *aforistica* al pari dell'immagine cinematografica.

Quello che abbiamo cercato di far emergere, nel disegnare anche questo affluente della drammaturgia, è il fatto che l'immagine prodotta dal cinema, eludendo – se non falsificando – il principio di non-contraddizione (cui il discorso – in quanto enunciazione definita – è vincolato, anche quando vuole essere assurdo o paradossale) sia in grado di rappresentare, fuor di parola, fuori cioè dalla giurisdizione di un principio *noetico* del pensiero logico occidentale, ciò che il pensiero ebraico, ad esempio, fuori dall'immagine come rappresentazione, e quindi con una struttura *linguistica* diversa, dice *essere* il nulla senza fine.

Entrambi, quindi, *come* del cinema e *come* del pensiero ebraico, abitano quei margini, quelle “forme cave del non”, senza voler cadere, almeno in linea di principio, in concetti negativi. Come scrive Rilke:

Ho già tentato una volta, anni fa, di scrivere [...] come io medesimo talora sentissi quasi una forma cava, una negativa, di cui tutte le rientranze e profondità siano dolore, sconforto e angosciosissima visione; ma il getto, se mai si potesse trarre (come in un bronzo la figura positiva che se ne ricava) sarebbe forse felicità, consenso; perfetta e certissima beatitudine. Chi sa, io mi chiedo, se noi non emergiamo sempre per così dire alle spalle degli dèi, e nulla ci separi dal loro volto raggianti se non loro stessi, vicinissimi noi all'espressione agognata, solo trattenuti appunto dietro di essa; ma che altro vuol questo significare se non che il nostro volto e il viso divino guardano nella medesima direzione, concordi; e come dovremmo quindi, dallo spazio che Iddio ha innanzi a sé, muovergli noi incontro?<sup>7</sup>

Infatti, quello che la parola occidentale – imbevuta delle *regulae ad directionem ingenii* del *logos* ellenico – non può dire in modo positivo (in modo cioè non confinato agli schemi propri del pensiero negativo, scienza che surroga il nostro non poter dire oltre la contraddizione, dicendo, appunto, ciò che quella contraddizione non-è), ovvero la parola-altra e il pensiero-altra di culture vissute ed elaboratesi nel deserto come quella semita (in schemi cognitivi differenti, contrastanti e, tuttavia, non comparabili a quelli del *logos*), il cinema *rende visibile* in un modo che non s'adatta alla scansione del concetto, ma – quasi naturalmente – alla declinazione temporale dell'immagine in movimento.

Vero è che anche la parola ha più volte cercato di dire l'indicibile. Ma essa, rispetto all'immagine e forse anche alla musica, è un significante troppo legato al significato di cui è portatore. Ciò che il poeta *dice* con la diafonicità e diacronicità del segno linguistico, sfidando per così dire *alle spalle* la non-contraddizione – ad esempio: “odi et amo” – il cinema, infatti, *esprime*, senza doversi piegare alla *diaforá* e alla diacronia. In vero, infatti, è lecito credere che il poeta voglia poter *esprimere*, appunto, che egli “ama” e “odia” nello stesso

<sup>7</sup> R.M. Rilke, *Su Dio*, in *Poesie e prose*, Firenze, Le Lettere, 1992, p. 406.

tempo e nel medesimo rispetto; ma la parola non gli consente di *dire* insieme, ciò che egli pur tuttavia prova indistintamente nell'anima e nel desiderio (nell'*intentio animi*, insomma) e distintamente soltanto tramite il linguaggio rigido dell'*episteme*. La parola logico-concettuale (che è parola occidentale per eccellenza) *dice* differendo nel tempo la pronuncia degli enunciati, per cui il poeta è condannato a dire *prima* che ama e soltanto *poi* che odia, separando con una congiunzione, che a tutti gli effetti disgiunge e differisce, la contemporaneità contraddittoria del suo sentimento; ma la parola logico-concettuale dice, anche, differendo nello spazio i segni linguistici utilizzati. Non c'è alcun dubbio che scrivendo prima *odio* e poi *amo*, nello spazio del verso, il poeta è stato costretto finanche a localizzare una priorità, quella dell'"odi" sull'"amo" che, nella *sincronia* del sentimento, egli non è in grado di discernere: ché, se avesse distinto l'uno dall'altro, la drammaticità del verso sarebbe stemperata in una connotazione solamente estetizzante. Quale tormento vi potrebbe essere, infatti, in un amore che comincia proprio là dove l'odio è cessato?

Inoltre: l'odio di cui il poeta dice, è un concetto identico a se stesso; l'amore, allo stesso modo, è un concetto identitario. Secondo la logica del principio aristotelico – che abbiamo citato – non c'è alcuna contraddizione nemmeno nell'amare, che è una cosa ben definita, e, *contemporaneamente*, odiare, altra cosa ben definita. Ciò, infatti, pur avvenendo nello stesso tempo, non avverrebbe nel Soggetto secondo il medesimo rispetto; *per un verso* io amo, e *per un altro verso* io odio. Questa, in esempio, la concezione logica occidentale.

Ma chi dà i *versi* a chi? Chi stabilisce i *rispetti*? Solo, evidentemente, l'enunciazione logica di una affermazione e un soggetto esterno che la comprenda. Se mancassero entrambi questi prerequisiti della comunicazione, ovvero, se l'affermazione non fosse enunciata diacronicamente né tantomeno diaforicamente, e se essa non si dirigesse affatto ad un terzo, non essendo affatto un'affermazione che si basa sull'identità della cosa con se stessa, ci troveremmo di fronte ad un assurdo logico *visibile*. È il caso, ad esempio, delle pur *ferme* immagini egizie incise in una prospettiva, per noi, *impossibile* (con i piedi simmetrici e, tuttavia, con entrambi gli alluci a vista) e spesso tacciate di arcaismo prospettico. Basterà una rapida analisi delle conoscenze geometriche e prospettiche degli Egiziani nella coeva costruzione delle piramidi per mostrare come quelle raffigurazioni, lungi dal mancare di prospettiva, sono, più semplicemente, *non* concepite per un terzo, per un soggetto che ne inquadri spazio-temporalmente le dinamiche. Esse mancano sì di una prospettiva; di quella che prevede un soggetto connesso al punto di fuga dell'immagine. In altre parole, della prospettiva antropocentrica occidentale<sup>8</sup>.

Come dire, allora, *insieme*, cose che si provano *insieme* e che non si possono dire *insieme*? È proprio questo "non" che l'immagine del cinema riesce ad inventare; non tanto il suo *parlato*, anch'esso condizionato dal linguaggio e quindi impossibilitato, come il teatro della rappresentazione recitata e come

<sup>8</sup> Devo questa riflessione all'incontro con D. Conci, teoreta anomalo, che indaga il *logos* a partire dall'antropologia: ovvero dalla forza culturale con cui le epoche storiche hanno espresso diverse e divergenti idee di ragione. Tra i vari scritti, cfr. D. Conci, *Tempi sacri e tempi profani di culture a fondamento rivelativo. Analisi fenomenologiche*, "Annuario Filosofico", n. 17, 2001.

la poesia, a dire oltre il detto. E diciamo 'inventare', consapevoli che il processo di creazione ed elaborazione filmica rappresenti, di certo, un'invenzione, una scrittura nuova, un segno non vincolato alla *diacronia* e alla *diaforicità*. Bisognerebbe soltanto riprendere a fare "cinema" e dimenticare per un po' le tragicomiche smorfie televisive che ne hanno anestetizzato le proteiformi valenze sovversive.

Roberto Braga

## LO SPAZIO DELL'IMMAGINE

### L'esperienza di Studio Azzurro tra cinema, teatro e museologia

Difficile delineare con precisione ed esaustività il lavoro vasto e articolato di Studio Azzurro, la bottega d'arte contemporanea nata sulla scia delle avanguardie artistiche degli anni Ottanta che meglio ha saputo interpretare, riproporre e riscrivere a livello italiano e internazionale, i linguaggi, gli stilemi e le sperimentazioni della videoarte. Le radici del gruppo artistico si possono dissodare nell'esperienza delle avanguardie degli anni Settanta, in particolare nel progetto Laboratorio di Comunicazione Militante, al quale partecipò uno degli storici elementi del gruppo, Paolo Rosa. La consapevolezza e la necessità di un'arte che sapesse reimmaginare creativamente, ma soprattutto politicamente e ideologicamente, i sistemi mediatici e comunicativi, portò ad un naturale confronto tra i linguaggi delle pratiche di ricerca e quelli *mainstream*. Il risultato fu, fin da subito, una radicale trasversalità dei progetti che tuttora accompagna le ricerche artistiche e museali del gruppo<sup>1</sup>. Al sostanziale rigetto della proposta della videoarte della quale bocciavano l'"uso diffuso e spesso immotivato di nuove tecnologie ridotte a puri strumenti espressivi, senza alcuna consapevolezza del mondo mediatico che rappresentano"<sup>2</sup>, gli affiliati al collettivo artistico risposero alla ricerca ornamentale sulla forma con un'attenzione precisa sul video, inteso come sistema simbolico in grado di rendere conto delle mutazioni socio-culturali che agitano un preciso periodo storico e sociale. La posizione di Studio Azzurro rispetto alla ricerca video coeva può essere correttamente collocata solo in uno scenario in cui presupposti e obiettivi sono specificatamente differenti rispetto agli esploratori della videoarte<sup>3</sup>. Un ulteriore punto formativo forte, infatti, va individuato in un'altra esperienza del gruppo artistico che non può essere ignorata:

La frequenza attiva con le forme avanzate di un cinema sperimentale e innovativo che esalta più che i valori di narrazione le complessioni stranianti di una visione lucida e nello stesso tempo allarmata. Studio Azzurro non produce tapes sperimentali, se non raramente e di corta durata; usa il video piuttosto nella direzione di una possibilità di contagio tra ambiente e liquidità della nuova immagine elettronica<sup>4</sup>.

Il costante lavoro di ripensamento dei nuovi media ha permesso di espan-

<sup>1</sup> Per ripercorrere e analizzare l'intera storia artistica del collettivo milanese, si ricorda il doppio Dvd pubblicato nel 2007 nella collana "Real Video" da Feltrinelli, *Studio Azzurro: videoambienti sensibili e altre esperienze tra arte, cinema, teatro e musica*.

<sup>2</sup> A. Madiesani, *Le icone fluttuanti. Storia del cinema d'artista e della videoarte in Italia*, Milano, Mondadori, 2002, p. 213.

<sup>3</sup> Cfr. V. Fagone, *Segnali lucenti. Tracciati della ricerca multimediale di Studio Azzurro*, in *La camera astratta. Tre spettacoli tra teatro e video*, a cura di V. Valentini, Milano, Ubaldini, 1988, pp. 145-150.

<sup>4</sup> Ivi, p. 146.

dere la pratica realizzativa del laboratorio dall'ambito teatrale a quello cinematografico e più recentemente agli spazi museali senza soluzione di continuità. Anzi, se volessimo individuare solo alcune parole chiave in grado di suggerire il percorso di ricerca e sperimentazione intrapreso da Fabio Cirifino, Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi e Stefano Roveda, i principali promotori del laboratorio che negli anni ne hanno animato la ricerca, dovremmo ricorrere ad espressioni come "commistione", "contatto", "mutazione", correndo però il rischio di riproporre un'immagine vaga e sfuggente di un percorso artistico tutt'altro che disomogeneo, ma piuttosto animato da alcune ricorrenze e da precise esigenze di ordine creativo e teorico. Il lavoro di Studio Azzurro si è consolidato intorno al processo d'ininterrotta riscrittura delle relazioni tra linguaggi e forme espressive differenti: in particolare le correlazioni e i cortocircuiti che si instaurano tra scena e schermo sembrano essere uno dei caratteri cardine che, sin dalle prime opere, caratterizza la ricerca della bottega artistica milanese.

Nel 1982 la prima opera di Studio Azzurro già lavorava sulla labilità dei confini tra reale e virtuale, tra campo e fuori campo, tra rappresentazione e oggetto reale. *Luci di inganni* è una videoinstallazione – ma forse sarebbe meglio definirla con le parole degli stessi autori, videoambientazione – ideata per la presentazione della collezione *Memphis* di Ettore Sottsass. Sin dal titolo, il progetto cerca di spogliare la logica del coinvolgimento emotivo che un'immagine può suscitare soprattutto quando si tratta di oggetti di design che grazie alla celebrazione dai monitor assumono una loro presenza emozionale. Ogni oggetto, una teiera piuttosto che una scarpa o un ulteriore articolo di design è associato a un monitor che ne riproduce il suo stesso simulacro, ma aumentato della rappresentazione funzionale dello stesso arnese: il piede nel monitor calza la scarpa, il vapore sale dalla teiera e un bicchiere sospeso sembra far gocciolare l'acqua in un video ribaltato. L'oggetto reale è immobile, la sua riproduzione si anima seguendo un processo di strappo degli spazi espositivi: quella volatile, ma sempre presente, relazione tra virtuale e realizzato che evidenzia le dinamiche tra campo e fuori campo si espande violando i limiti reali del monitor: lo spazio interno dialoga con quello esterno. L'allestimento scenografico e architettonico comunica con lo schermo del monitor creando un cortocircuito magico.

Il processo si complica e si arricchisce di altri corollari con *Due piramidi* opera del 1984 allestita nel cortile del Palazzo del Senato di Milano. Una struttura a piramide rovesciata composta da ventuno monitor lascia intravedere la danza scomposta di tre ballerine dai sapori botticelliani. Il loro danzare sinuoso e arboreo è smontato in ogni singolo monitor. Il ciclo di vita della videoinstallazione è regolato dal passaggio di un'arancia che dalla base della piramide posta in alto viene colta e passata di mano in mano, fino al vertice della piramide in corrispondenza del suolo. La piramide-mosaico, violando ancora una volta la rigidità degli spazi, contrappone alla resistenza del monitor l'impalpabilità e la liquidità dell'immagine, suggerita anche dal gesto sinuoso della danza. "Il nostro scopo dichiarato era lo spettacolo della ricerca e

non la ricerca dello spettacolo”<sup>5</sup> e infatti la valorizzazione estetica della ricerca sull’immagine e sugli allestimenti scenografici continua con *Il nuotatore va troppo spesso ad Heidelberg*, realizzata nel 1984 per il Centro Video di Palazzo Fortuny a Venezia. Si tratta di un’opera costituita da dodici monitor accostati orizzontalmente in uno spazio che ricorda la vasca di una piscina. I monitor vengono percorsi nella loro lunghezza complessiva dal movimento sincronizzato di un nuotatore il cui lento spostarsi rompe la resistenza, la fisicità del monitor e si propaga da un televisore all’altro. Ma, se da un lato il percorso del nuotatore annulla i confini e l’inflessibilità dei contorni dei monitor, dall’altro la fissità è confermata da micro-narrazioni che si svolgono puntualmente all’interno dello spazio di un singolo monitor. Lo spettatore è quindi invitato a rinvenire questi episodi e ricostruire la micro-storia.

Questa tipologia di dialogismo tra dentro e fuori, tra spazio della rappresentazione e spazio rappresentato, tra scena e schermo, continua in tutti i lavori di Studio Azzurro: la ridefinizione degli spazi espositivi si amplifica con *Vedute – quel tale non sta mai fermo* del 1985, in cui dodici monitor disposti a emiciclo sono collegati a videocamere di sorveglianza esterna. La bidimensionalità dello spazio esterno inquadrato dalle videocamere è poi squarciato dai movimenti di attori in *chroma key* che con i loro spostamenti rompono – nuovamente – i limiti degli schermi.

In modo differente, le opposizioni e i dualismi spaziali vengono cortocircuitati in *Primo scavo* (1989), video installazione dai forti connotati di performance teatrale in cui, grazie al sofisticato dialogo tra monitor, punti di vista e padronanza del corpo attoriale, i performer sembrano fondere i loro gesti con la struttura modulare di televisori.

In questo stesso periodo Studio Azzurro avvia una preziosa collaborazione con Giorgio Barberio Corsetti con il quale realizza, tra gli altri, *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985), preparazione all’opera che l’anno seguente approda nuovamente alla Biennale, *Correva come un lungo segno bianco* (1986), e *La camera astratta*, realizzata nel 1987 per Documenta 8 e premiata con il riconoscimento Ubu per il video-teatro:

Labirintico percorso dell’immaginazione, *La camera astratta* affida all’assenza di gravità che la pervade una possibilità di liberazione dai vincoli del corpo al gesto, ma rivolta contro il tempo chiuso all’iterazione del movimento, un senso ai rispecchiamenti obliqui tra le cose, i corpi e le immagini<sup>6</sup>.

Se quindi la deflagrazione delle tensioni tra gli spazi dell’immagine e quelli della scena sono un elemento fulcro per il lavoro di Studio Azzurro, questo processo di riformulazione degli interstizi tra dentro e fuori non poteva che assurgere a un momento di ulteriore svolta creativa e di ricerca che può grossomodo coincidere con il 1995, anno in cui al gruppo storico si unisce Stefano Roveda esperto di sistemi interattivi. La novità della nuova fase artistica sta

<sup>5</sup> Studio Azzurro. *Percorsi tra video, cinema e teatro*, a cura di V. Valentini, Milano, Electa, 1995, p. 20.

<sup>6</sup> V. Fagone, *Segnali lucenti*, cit., p. 150.

proprio nel portare all'estremo alcune linee di indagine già intraprese: Studio Azzurro abbandona le videoambientazioni in favore degli ambienti sensibili, termine seducente ed esoterico, che ben descrive la necessità di distribuire l'esperienza estetica della fruizione in uno spazio vivo, in grado di rispondere alle sollecitazioni degli spettatori.

Dal 1995, infatti, dopo circa un anno e mezzo di sosta produttiva (utile esperienza per ragionare sulle necessità di un cambiamento), abbiamo iniziato a occuparci di opere che utilizzano sistemi interattivi. Abbiamo cominciato con la volontà che questa svolta, pur segnando una rottura, non perdesse la continuità con il senso dei nostri precedenti percorsi: la ricerca di videoambientazioni, l'interesse per il teatro e quello per il cinema. Ci siamo arrivati con due punti chiari in testa: creare spazi di "fruizione collettiva" e utilizzare "interfacce naturali". Entrambe questi elementi dovevano concorrere a formulare un'"ipotesi di narrazione" che non fosse una semplice esibizione del dispositivo. Non la macchina che racconta se stessa, ma la macchina che racconta<sup>7</sup>.

La sterzata non è semplicemente di ordine creativo e tecnologico, ma anche di natura teorica. L'utilizzo di raffinate tecnologie comporta il ripensamento profondo del ruolo dello spettatore: se le prime opere rimanevano ancora debitrice della ricerca della videoarte, nonostante le dichiarazioni di intenti contrarie, in cui si riproponeva un tipo di fruizione ancora sostanzialmente legato a un'esperienza di fruizione di tipo passivo, contemplativo, il nuovo paradigma messo in campo ridefinisce i rapporti. Il cardine dei successivi lavori di Studio Azzurro è proprio lo spettatore, che diventa il motore narrativo degli ambienti che il laboratorio allestisce. Se nelle prime opere del laboratorio si riscontra l'adozione del mezzo tecnologico al fine di creare un rapporto straniante con lo spettatore, un distacco di ordine cognitivo che evidenzia le retoriche comunicative, i successivi lavori di Studio Azzurro sembrano voler andare oltre, proponendosi come ambienti immersivi, sensibili ed esperienziali. Ancora, intervenendo sullo spazio scenico-espositivo, attraverso l'elisione dei limiti dello schermo, si mette in discussione la posizione passiva e controllata dello spettatore, conferendo a questo cambio di prospettiva un surplus emozionale indotto dalla possibilità di esplorazione sensibile degli spazi e della narrazione.

L'aspetto di socializzazione dell'esperienza ci sembrava un punto debole di questa relazione con le nuove tecnologie. Abbiamo pensato quindi di creare ambienti dove le scelte fossero frutto della presenza di più persone, il racconto procedesse per causa di più decisioni, dove accanto alla relazione uomo dispositivo, rimanesse presente quella – per noi essenziale – tra uomo e uomo. Questo è il senso di ciò che noi abbiamo denominato "ambienti sensibili"<sup>8</sup>.

Emerge quindi un altro tratto distintivo del lavoro di Studio Azzurro che

<sup>7</sup> *Studio Azzurro: ambienti sensibili. Esperienza tra interattività e narrazione*, testi di F. Cirifino-P. Rosa-S. Riveda-L. Sangiorgi, Milano, Electa, 1999, pp. 7-8.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 8.

è rintracciabile proprio nella centralità del fruitore inserito in un percorso di narrazione che procede secondo una progressione drammatica evocata e suggerita dall'interazione con l'opera. Il monitor è letteralmente infranto: scompaiono le strutture modulari di televisori che delimitavano spazi di azione e di visione. Le immagini si fanno sfuggenti per proliferare ovunque, proiettate sulle pareti, sui soffitti e i pavimenti, su oggetti ed elementi scenici. L'intervento video si fonde con l'architettura dello spazio che lo ospita. Il carattere ambientale, pervasivo, instabile e avvolgente dell'opera, trasforma la fruizione in una vera e propria *occasione estetica* che grazie alle tecnologie di interazione ripropone la *logica dell'irripetibilità* dello spettacolo teatrale alle videoambientazioni. Ogni fruizione è il frutto della relazione che l'opera instaura con il proprio utente-spettatore il quale con il suo agire performante attiva l'opera rendendo l'esperienza unica.

Il ruolo centrale dello spettatore-utente-visitatore viene enfatizzato, grazie alle risorse delle interfacce naturali, cioè dispositivi interattivi che reagiscono agli input degli utenti senza la presenza di protesi tecnologiche (mouse, tastiere, monitor, *dataglove*, etc.), ma piuttosto tramite modalità comunicative largamente radicate nei gesti della quotidianità e quindi dotate di un'innata naturalezza. Toccare, parlare, muoversi, camminare diventano i gesti di interazione con dispositivi tecnologici. È così che i tavoli rispondono grazie al tatto, le vele si gonfiano di immagini grazie alla presenza, il pavimento reagisce alle camminate; "l'interattività rappresenta una chance straordinaria per riaprire un dialogo con un pubblico che è parso sempre più estraneo alla ricerca artistica di questa epoca recente"<sup>9</sup>. Questo tipo di interattività non mediata da protesi *hardware* suggerisce un avvicinamento più spontaneo, non solo con le opere, ma anche tra i fruitori, atteggiamento sollecitato anche dall'immersività sensoriale di questa tipologia di allestimento.

*Tavoli. Perché queste mani mi toccano* inaugura il nuovo ciclo artistico di Studio Azzurro. L'opera del 1995 è costituita da una serie di tavoli immersi in un ambiente scarsamente illuminato: su ogni tavolo sono proiettate diverse immagini. Questi video denunciano la loro natura pervasiva proprio grazie all'assenza del fuori campo. Non è infatti possibile distinguere il *frame* dell'inquadratura dall'ambiente circostante. Tutte le immagini rimangono inerti, silenziose, ma misteriose: la loro natura si rivela solo grazie all'intervento dello spettatore che spostandosi tra i tavoli e sfiorando la superficie delle immagini ne attiva le micro-narrazioni. Le immagini sui tavoli mettendosi in azione rivelano una piccola porzione di storia che si sviluppa nell'ambiente espositivo grazie all'intervento del pubblico.

Nel suo piccolo quest'opera, che partiva da altri presupposti, potrebbe rappresentare uno scenario simile a quello che ci troveremo di fronte fra breve, su una scala decisamente più grande e significativa socialmente, quando cioè si congiungeranno gli elementi espressivi, esaltati dalla diffusione delle tecnologie interattive [...] con le scienze della statistica [...]. In tempo reale si potrebbero avere reazioni, temperature, atmosfere di un intero popolo. Istantaneamente lo

<sup>9</sup> Ivi, p. 70.

si potrebbe soddisfare, compiacere, illudere<sup>10</sup>.

Lontane da una visione apocalittica e orwelliana delle nuove tecnologie, le opere di Studio Azzurro lavorano piuttosto sulla necessità di creare esperienze in grado di disattivare il sentire del visitatore, la sfera affettiva e cognitiva dalle routine consolidate. In questa direzione le tecnologie dell'interazione vengono utilizzate al fine di scardinare l'uso personale di cui siamo quotidianamente testimoni, in direzione di interazione collettiva, sociale. Le tecnologie si fanno invisibili, impercettibili alla presenza del visitatore ma presenti come apparato indispensabile per i meccanismi narrativi.

Con *Coro* del 1995 lo spettatore è invitato a misurare l'effetto del suo passaggio su di un tappeto luminoso sul quale sono proiettati i corpi accovacciati di alcuni attori. Il movimento dei visitatori scuote il dormiveglia delle figure innescando un susseguirsi di voci e storie.

L'opera alludeva al coro come un insieme, come una popolazione, come un territorio calpestato e di esempi di questi cori ce ne sono moltissimi, basta guardarsi intorno e sentire voci strazianti di popoli calpestati nei loro diritti, nella loro territorialità, nelle loro tradizioni, nella loro cultura. [...] L'interazione ha di per sé una componente giocosa anche quando cominci a "pasticciare" con qualcosa di materico subito c'è un aspetto di divertimento [...]. La potente drammaticità del gesto e della raffigurazione era quindi contrapposta da questa dimensione ludica e giocosa molto forte, però tra questi estremi si doveva creare una sensazione intermedia, cioè la riflessione sul gesto<sup>11</sup>.

L'abolizione della fisicità dei monitor in favore dell'annullamento dell'apparato tecnologico che diventa trasparente, invisibile, inconsistente suggerisce percorsi conoscitivi in cui si insiste sulla profonda ambiguità interpretativa esplorando allo stesso modo nuove possibilità di interazione tra uomo e macchina, ma anche tra spettatore e spettacolo, motivando il fruitore attraverso la dimensione polisensoriale. Gli ambienti sensibili di Studio Azzurro sono luoghi in cui "lo spettatore deve percepire il peso del suo corpo, la scelta dei suoi movimenti e delle sue decisioni"<sup>12</sup>, come afferma Paolo Rosa, attaccando una presunta tipologia di comunicazione mediale – principalmente quella televisiva – in cui il modello della contemplazione passiva sembrerebbe annullare lo spettatore ad un accumulo di dati.

La consapevolezza della propria presenza spettatoriale è indagata in *Il soffio sull'angelo (primo naufragio del pensiero)* (1997): tre paracaduti rovesciati rimangono sospesi al soffitto in un grande edificio universitario. I paracadute sono animati da proiezioni di corpi fluttuanti, alla deriva: dei naufraghi che in modo quasi indistinguibile cercano di aggrapparsi ad alcuni oggetti, ma la presenza dei visitatori, all'inizio ignari ma successivamente sempre più con-

<sup>10</sup> *Mutazioni Elettroniche. Le immagini di Studio Azzurro*, a cura di D. De Gaetano, Torino, Lindau, 1995.

<sup>11</sup> *Studio Azzurro: ambienti sensibili*, cit., p. 39.

<sup>12</sup> L. Scacco, *Estetica mediale: da Jean Baudrillard a Derrick de Kerckhove*, Milano, Guerini, 2004, p. 103.

sapevoli della responsabilità dei loro movimenti, determina la deriva di questi esseri. Lo spunto di una riflessione sulla complessità e sul caso permette di legare l'astrazione ad un atto spettatoriale.

La tecnologia la voglio fortemente agganciare a una dimensione fisica piuttosto che a un'astrazione, perché relazionarla con la materia o con un altro oggetto significa creare subito un'oscillazione tra due percezioni. Credo proprio che nelle oscillazioni, nelle vibrazioni, nei contatti che fanno scaturire le scintille escano quei segmenti di visione che possono rappresentare il nostro vivere futuro. Che certamente avrà moltissimo a che fare con questi mondi, con questa interazione dove a una materia risponderà un dato virtuale e viceversa a una cosa virtuale corrisponderà una reazione materiale<sup>13</sup>.

Il lavoro di commistione e di circuitazione dei linguaggi e dell'esperienza spettatoriale che Studio Azzurro ha portato avanti fino ad ora e di cui abbiamo voluto ripercorrere solo alcune fasi, consci della parzialità di questo excursus che mirava ad una breve ricognizione di alcune delle linee di ricerca del laboratorio artistico, ha recentemente assunto un'ulteriore svolta creativa che come al solito comporta un ripensamento anche teorico del lavoro di Studio Azzurro.

La recente esplorazione delle possibilità offerte dalle interfacce naturali in ambito museale ha avvicinato le ricerche estetiche e artistiche alle problematiche di conservazione, di riutilizzo e interrogazione dei contenuti museali. Il primo approccio di Studio Azzurro all'applicazione delle conoscenze legate agli ambienti sensibili ai musei risale al 1999, con l'allestimento del museo virtuale della città di Lucca. Ulteriore approdo è stata la realizzazione del Museo Audiovisivo della Resistenza di Fosdinovo nel 2000 e l'allestimento del 2007 per la mostra *Vivere il Medioevo* dedicata al nono centenario della Cattedrale di Parma. I meccanismi di rimediazione<sup>14</sup>, scaturiti dalla frizione tra nuovi dispositivi mediatici e fonti storiche, permettono di dare nuova luce a materiali sepolti in archivio e dimenticati dai museografi per le ragioni più disparate<sup>15</sup> mantenendo questi progetti in bilico tra ricostruzione filologica ed esperienza artistica. Materiali d'archivio, oggetti d'epoca, fragili reperti difficilmente consultabili possono essere toccati, sfogliati, consultati grazie al loro passaggio in digitale. Ma non si tratta di allestire dei semplici archivi, delle banche dati digitali. Piuttosto la scommessa, pienamente riuscita, di questi progetti sta nel riutilizzo consapevole delle tecniche di allestimento scenografico e dei linguaggi audiovisivi al fine di creare un'esperienza estetica anche per le visite museali. Se già Studio Azzurro aveva lavorato nella direzione della ridefinizione dello spazio scenico e dell'annullamento del quadro, nei recenti lavori

<sup>13</sup> Ivi, p. 101.

<sup>14</sup> In merito alle modalità di reciproco scambio tra sistemi mediali diversi, si rinvia a J.D. Bolter-R. Grusin, *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002.

<sup>15</sup> Per una prima indagine sulle possibilità e le problematiche legate all'applicazione delle nuove tecnologie – quelle virtuali in particolare – nell'ambito della museologia, si veda F. Antinucci, *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

museali continua questa ricerca applicando le concezioni di spazializzazione dell'immagine al museo: ancora una volta si crea un cortocircuito che in questo caso riformula l'idea di museo come spazio statico e monolitico in cui l'unico senso a disposizione della conoscenza è la vista. Al contrario le installazioni museali di Studio Azzurro permettono di sfogliare le immagini di libri antichi come se fossimo in un polveroso archivio, di mescolarsi con la folla di una piazza festante del 1460, permettono di dare vita ed emozione – quanto meno per un visitatore non specialista – alla freddezza della filologia. Il visitatore di un museo avrà a disposizione fonti storiche digitalizzate, magari organizzate in un database complesso, valicato da storici e filologi, ma consultabile in maniera emozionale. La prospettiva messa in luce dagli allestimenti di Studio Azzurro è quella di una riformulazione dell'idea di museo in cui le dinamiche di interazione, le dialettiche della messa in scena teatrale e cinematografica interagiscono al fine di creare un'esperienza di conoscenza esperienziale.

Piero Di Domenico

## IL MISTERO DEI DVD PERDUTI

È vero, di recente c'è stato il prevedibile successo di vendita delle letture dantesche da parte di Roberto Benigni, pubblicato in Dvd singoli e in uno speciale cofanetto con cinque volumi dal gruppo Cecchi Gori Home Video. Ma è davvero un caso isolato, perché di spettacoli teatrali presenti nelle classifiche dei Dvd più venduti, in Italia sinora non se ne erano ancora visti. Forse perché difficilmente un Dvd legato al teatro entra nel catalogo di una grande distribuzione. Eppure basterebbe guardare oltralpe per accorgersi che le classifiche dell'*home video* non debbono necessariamente essere monopolizzate da Moccia o dal *Mistero delle pagine perdute*, se solo si pensa al riscontro dell'appassionato documentario con cui l'attore e scenografo fiorentino Duccio Bellugi Vannuccini, da ormai una ventina d'anni di stanza a Parigi, insieme a Philippe Chevallier e Sergio Canto Sabido, ha seguito nel 2005 Ariane Mnouchkine e le tre settimane di lavoro del Théâtre du Soleil, chiamato a Kabul da un'associazione umanitaria. *Un soleil a Kabul ou plutôt deux (Un raggio di sole a Kabul, o magari due)*, dopo essere divenuto un piccolo caso editoriale in Francia due anni fa, è uscito in primavera anche in Italia, seppur in un circuito distributivo ancora limitato come quello legato al gruppo Fnac, non a caso di proprietà francese. Nel nostro Paese il versante teatrale, almeno per il momento, non è apparso in grado di seguire il modello virtuoso del settore musicale, che ha goduto di una notevole rifioritura proprio grazie al supporto Dvd, anche se ancora non in grado di compensare il vertiginoso calo di vendite di Cd e supporti off-line degli ultimi anni. Anche in Italia, come in tutto il mondo, si è infatti registrata la notevole crescita del Dvd musicale, che ha mostrato un incremento di oltre il 200% in appena due anni. Il mercato discografico mondiale è sceso del 7% in valore l'anno passato, soprattutto a causa della massiccia diffusione della pirateria su internet, in particolare dovuta al *file sharing* e al proliferare della masterizzazione illegale di Cd. Le vendite discografiche in tutto il mondo sono scese complessivamente a 32 miliardi di dollari, e l'unico segnale in controtendenza è proprio lo sviluppo nelle vendite dei video musicali, che sono cresciute del 12% ad unità, una crescita a livello mondiale che ha visto la pubblicazione da parte delle aziende discografiche di oltre 1300 nuovi titoli nell'anno passato. La classifica dei Dvd musicali conferma una volta di più la crescita di un segmento di mercato in grande evoluzione. Il Dvd musicale, in un panorama di generale difficoltà del settore discografico, offre segnali di sviluppo grazie a contenuti aggiuntivi e alla possibilità di combinare l'alta qualità video a quella sonora, elemento che ha portato più in generale il supporto Dvd a sfondare nel settore dell'*home theatre* – ad esempio, nel 2004 i lettori Dvd avevano raggiunto una penetrazione del 65%; al confronto i lettori di Cd, dopo sei anni dalla loro introduzione nel mercato, nel 1983, avevano raggiunto una percentuale di penetrazione di poco più del 12%. Il parallelo con la musica non sembra pretestuoso, perché in

realtà proprio quella dimensione live, il “qui e ora” della *mise en scène* dal vivo, che costituisce la peculiarità della rappresentazione teatrale, non ha impedito d’altro canto alla musica, come già sottolineato, di ritagliarsi margini significativi nel mercato *home video*, proprio puntando sulla restituzione in Dvd della documentazione di esperienze a cui potenziali acquirenti magari non avevano partecipato, pur desiderandolo, o che al contrario li avevano visti presenti con indubbia soddisfazione. Il mondo del teatro, che pure ha sempre dimostrato nel corso della sua lunga storia, di sapersi relazionare alle tecnologie delle varie epoche, ridefinendosi insieme ad esse e lavorando costantemente sulla propria memoria con strumenti sempre diversi – pensiamo ai tanti progetti che hanno esaltato il rapporto tra teatro, multimedialità e interattività – non è invece riuscito a trovare dei percorsi realmente utili in una distribuzione che in Italia si va concentrando da un paio d’anni sulla Grande Distribuzione (GDO: ipermercati, grandi centri commerciali etc.) e sulle edicole. Eppure i dati parlano chiaro al riguardo: nel 2008 sono stati venduti 19.200.000 Dvd, con una media di 100 mila lettori venduti ogni mese dall’inizio dell’anno, mentre i dischi Dvd hanno realizzato una crescita del 137% rispetto al 2005. Nel settore vendite (Sell Thru), escludendo le edicole, il Dvd è cresciuto del 136%, superando i tre milioni e mezzo di dischi venduti, e canali ‘decollati’ nell’*home video* grazie al Dvd, quali l’elettronica di consumo e i centri multimediali, continuano a realizzare performance eccellenti, per non parlare del Dvd in edicola: fino all’autunno 2003 si prevedeva che il tasso di crescita dei Dvd player nelle famiglie italiane non avrebbe permesso l’ingresso nel canale edicola prima della fine del 2004, previsione rivelatasi col senno di poi clamorosamente sballata nei tempi. Tuttavia oggi non mancano tensioni generate dal repentino abbassarsi del prezzo del nuovo supporto: da un lato, i risultati ottenuti indicano che l’edicola allarga la domanda a nuovi consumatori, e addirittura, crea acquirenti di software all’interno delle famiglie che ancora non possiedono il lettore Dvd, ma pensano di acquisirlo in un prossimo futuro, fungendo quindi da catalizzatore dello sviluppo del parco consumatori.

D’altro canto gli editori audiovisivi ritengono che lo sfioramento verso il basso della soglia dei 9,90 euro, pur per un prodotto di catalogo e in confezione *light*, crei difficoltà alla vendita nei canali tradizionali, senza aumentare gli atti d’acquisto. Appare quindi sempre più rilevante, per la tutela dei prodotti culturali di qualità, la differenziazione del prodotto *nice price*, cestone o edicola che sia, non solo dalle novità, ma anche da un catalogo selezionato e riproposto con qualità audio-video e materiale aggiuntivo che soddisfano l’esigenza dei collezionisti. Al riguardo un fattore di preoccupazione ulteriore proviene dai mercati esteri: in Spagna, nel 2008, il Dvd è stato allegato in edicola anche a 3-4 euro a fronte di un prezzo di noleggino medio di 3 euro e di vendita intorno ai 18. Poiché questo Paese ha già sperimentato in passato iniziative di marketing seguite dopo poco anche in Italia, i detentori dei diritti *home video* nel nostro Paese, di qualunque genere si tratti, hanno attualmente sviluppato una politica di parsimonia nella cessione dei titoli in Dvd alle grandi testate editoriali.

L’inizio del 2009 ha anche registrato un aumento dei noleggi di Dvd del

150%, mentre la vendita di lettori ha visto aumenti rilevanti in tutta Europa: +20% Italia (entro la fine del 2010 i lettori venduti saranno oltre un milione e mezzo, per un fatturato complessivo che raggiungerà gli 800 milioni di Euro), +50% Francia, +46% Spagna, +40% Germania. Il ruolo di nuovo centro multimediale per l'entertainment domestico è quindi ormai affidato al lettore Dvd, con il quale è possibile ascoltare la musica con audio multicanale, guardare un film su maxi schermo come al cinema o giocare ad un videogame con un effetto realtà davvero impressionante. Da una recente analisi di mercato effettuata dal Dvd Group, emerge che più dei 3/4 della popolazione italiana (78%) conosce il Dvd. Il settore *home video* vede 20.000 persone lavorare attorno al segmento produttivo, un numero ragguardevole tenendo conto che non si tratta di lavoratori temporanei o stagionali, ma di lavoratori assunti a tempo indeterminato. Altri dati legati alla situazione italiana: ogni anno in Dvd escono più di 3.000 titoli, compresi i prodotti che non vanno neppure in sala, dai cartoni animati che escono direttamente in video (dalla Walt Disney alla più piccola società che produce cartoni animati), a tutto il genere documentaristico. Ma quanti di questi titoli riguardano opere teatrali, nonostante il successo di iniziative editoriali legate alla pubblicazione di serie anche molto lunghe, dai lavori di Eduardo alle commedie musicali di Garinei e Giovannini?

L'editoria elettronica off-line è il nuovo ramo dell'industria culturale che nasce dall'incontro dei contenuti – informazioni, parole, voci e immagini – con il mondo dell'informatica digitale. Essa consiste infatti nella pubblicazione, e successiva distribuzione, di materiali su supporti digitalizzati quali i Dvd. Questa nuova veicolazione dei contenuti è stata fino a oggi contrapposta all'editoria on-line, che invece pubblica e distribuisce materiali e informazioni sulla rete. Off-line e on-line hanno così costituito due mercati ben distinti per tecnologia, segmenti di utenza, modalità di fruizione, diffusione e maturità. Oggi, però, di fronte alla continua crescita quantitativa e qualitativa dell'offerta di servizi e dell'informazione on-line, la scommessa sul futuro dell'editoria off-line sembra davvero tutta aperta. Una recente indagine di settore ha rilevato come la scarsità dell'offerta sia ancora oggi avvertita dal 20% degli operatori del settore come uno dei punti deboli del mercato italiano. Nonostante ciò, il grande patrimonio artistico e culturale che vanta il nostro Paese potrebbe rappresentare un elemento caratterizzante della produzione italiana, e gli stessi beni culturali, compresa l'ingente produzione teatrale, potrebbero così essere rivitalizzati attraverso i nuovi strumenti disponibili. Per quanto riguarda la distribuzione, le valutazioni degli operatori sono piuttosto 'conservatrici'. Per il 50% del campione l'edicola, vera peculiarità italiana, resterà il canale leader del mercato, mentre per il 65,2% del campione la libreria, da sempre considerata la "terra promessa" dei distributori italiani, rimarrà bloccata; destinate a crescere invece le catene di librerie e la Grande Distribuzione Organizzata. Se da un lato resta la necessità innata dell'uomo, quella di confrontarsi con opere "limitate", che diano cioè la sensazione di completezza di quello che si sta comprando o fruendo, d'altro canto ci sono interi settori del comparto culturale – e il teatro ne è un esempio eclatante – che nel settore *home video* sono a dir poco sottorappresentati nell'attuale fase. Non è certo un caso che

l'oligopolio nella distribuzione sia enfatizzato dal fatto che le realtà distributive significative in Italia siano non più di una decina, per la maggior parte figlie dei grandi colossi della produzione cinematografica e televisiva, sia italiana che americana, e possa essere limitato solo da progetti capaci di portare avanti innovazione reale e qualità di proposte. E allora, se i titoli di teatro in catalogo nei maggiori siti italiani di vendita di Dvd on-line non superano i 200, è invece da segnalare con favore un esempio come quello di Teatrinvideo, il primo sito italiano ([www.teatrinvideo.com](http://www.teatrinvideo.com)) dedicato esclusivamente ed interamente alla distribuzione in Dvd di spettacoli teatrali. Nato nel gennaio del 2007 grazie alla società Neraonda, con il supporto dell'IMAIE, l'istituto preposto alla tutela dei diritti degli artisti, interpreti ed esecutori di opere musicali, cinematografiche, audiovisive e di spettacolo, si tratta di un archivio facilmente accessibile per il pubblico, che dalle prime proposte, *Amleto Moleskine* e *Genesi-I ribelli* di Ugo Chiti, alla collana "Teatro InCivile" prodotta dall'Unità con spettacoli di Armando Punzo, Ascanio Celestini, Emma Dante, Giuliana Musso, Mario Perrotta, Davide Enia, dalla *Lighea* di Ruggero Cappuccio alla *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio, è riuscito a costituire una *library* significativa, anche se decisamente da espandere, visto che al momento è ancora limitata a una cinquantina di prodotti. Il successo raggiunto dalle serie televisive pubblicate in Dvd, capaci di soppiantare persino i più conclamati blockbuster cinematografici, sta forse a dimostrare, nonostante la distanza esistente tra le due tipologie – il teatro è stato da tempo quasi del tutto estromesso dai palinsesti televisivi – che questo esperimento pionieristico necessita assolutamente di avere un seguito, anche cercando formule editoriali nuove, come dimostra l'esempio inglese, dove i Dvd di contenuto teatrale spesso presentano contenuti ulteriori che non hanno nulla da invidiare ai Dvd cinematografici, dai *making of* degli spettacoli alle interviste approfondite con registi e attori, proprio per non lasciare il teatro come ultima cenerentola dell'*home video*, se si fa eccezione per qualche Dvd che propone spettacoli di cabaret di attori già affermatosi in televisione, mentre già si affacciano alla ribalta nuove modalità distributive on line e nuovi supporti come il formato Blu-Ray, digitale ad alta definizione destinato a soppiantare nel giro di poco tempo l'attuale Dvd, giunto ormai alla fase finale di una vita durata una decina d'anni, esattamente la metà del suo predecessore, il formato analogico Vhs.

## Franco La Polla

### “ROBA DA CIRCO”: IL MITO CLASSICO E IL CINEMA<sup>1</sup>

Il rapporto fra cinematografo e mitologia classica è vecchio quasi quanto la nascita del mezzo. Secondo Jon Solomon<sup>2</sup> due sono i periodi aurei di questo rapporto: dal 1897 al 1918 e dal 1953 al 1981. In quegli anni la produzione mondiale di film ispirati alla mitologia greca e romana toccò il suo apice (tenetemo più avanti di capire perché).

A puro titolo di esempio, nella prima *tranche* si contano *La Sibilla Cumana* (1898), *Il tuono di Giove* (1903), *L'isola di Calypso* (1905), tutti di Georges Méliès, il padre francese del cinema fantastico ed effettistico, il film d'animazione *Le dodici fatiche di Ercole* (1910) di Émile Cohl, *Dea del mare* (1909) di Le Lion, e non pochi altri.

In America, poi, a differenza dell'Italia, terra onusta di storia antica, il cinema dei primi anni si rivolse preferibilmente alla mitologia. I titoli parlano da soli: *Cupido e Psyche* (1897), balletto filmato di Edison, *Nel regno di Cupido* (1908), *Il Minotauro* (1910), *La Figlia di Nettuno* (1912) – niente a che vedere con l'omonimo film MGM di Edward Buzzell interpretato meno di quarant'anni dopo da Esther Williams – *La storia di Venere* (1914), il cartone animato *I Centauri* (1916) – di cui forse si sarebbe ricordato nel 1940 il Disney di *Fantasia – Il vello d'oro* (1918), *Il trionfo di Venere* (1918).

Anche se, come dicevamo, l'Italia si distinse subito per i suoi film ispirati alla storia antica (a questo punto è d'obbligo citare *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1908, di Luigi Maggi – seguito dalla versione 1913 di Mario Caserini – e *Cabiria*, 1914, di Giovanni Pastrone), è del 1911 la prima versione nazionale di uno dei grandissimi miti dell'antichità, *La caduta di Troia* di Giovanni Pastrone, che peraltro sacrificava non poco della fedeltà mitologica al *côté* romantico-sentimentale del tema, coeva a *L'Odissea* (1911) di Giuseppe De Liguoro. E nell'anno precedente era uscito *Ero e Leandro* (1910) di Arturo Ambrosio.

Possiamo fermarci qui. Quanto sopra basta e avanza come testimonianza dell'enorme interesse del cinema protonovecentesco nei confronti del nostro tema.

È evidente: il cinema muto predilesse quest'ambito narrativo per l'enorme potenziale spettacolare che permetteva. La gestualità grandiosa e retorica che caratterizza l'interpretazione nel muto trova terreno adattissimo nel patrimonio mitologico antico, la trasposizione delle cui avvincenti storie richiede un *decorum* che in una qualunque storia di ambiente contemporaneo sarebbe risultato eccessivo. In certo senso, in quel primo periodo di fasti mitologici sugli schermi del nuovo mezzo l'Occidente stava celebrando – magari in modo ingenuo, inesatto, improprio – modelli radicati e gloriosi della sua cultura.

<sup>1</sup> Il testo è stato edito col medesimo titolo sulla rivista “Dioniso”, n. 3, 2004, pp. 192-199 [n.d.r.].

<sup>2</sup> Jon Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven and London, Yale University Press, 2001, p. 102.

E questo in un momento, è bene sottolineare, in cui un'altra cultura stava tentando di sostituirla con violenta veemenza e mitologizzazione (si pensi ai *Nibelunghi* langhiani datati fra il 1923 e il 1924, certamente non compromessi, nella volontà dell'autore, col nazismo in ascesa, ma pur sempre funzionali al suo disegno).

È ora giunto il momento per un chiarimento. Il tema cinema e mitologia classica si presta a discorsi diversi. Come forse già si intuisce dalle righe precedenti, queste brevi pagine si offrono come un'indagine su *uno* dei possibili rapporti fra i due termini del titolo, in altre parole, mi interessa qui considerare ed esaminare un *corpus* di opere che ben poco ha a che fare con quello cui finora la nostra critica ha riservato attenzione e rispetto. Mi interessa, insomma, il mito, sì, ma nei suoi rapporti col cinema popolare, non con quello autoriale. Mi interessa osservare come non l'Arte ma lo spettacolo ha intrattenuto rapporti col mito classico. Senza togliere alcunché all'importanza di un Pasolini, un Cocteau, un Fellini e via dicendo, e ammettendo certamente che la *loro* versione di questo o quel mito non può non presentarsi come una importante riflessione intellettuale che merita ogni rispetto e spesso ammirazione, è però nel cinema popolare che, mi sembra, il mito (ripeto, stravolto quanto si vuole) trova le sue radici più vere e dirette. Il mito non è (o meglio, non era) un fenomeno elitario, l'elaborazione culturale di una classe di intellettuali. Ne abbiamo naturalmente versioni da parte di grandi artisti, da Omero a Virgilio a Ovidio, ma non sono quelle che il popolo conosce e ama, bensì i modelli tramandati in feste e celebrazioni, siano esse le tragedie messe in scena in Attica – in straordinari momenti di aggregazione popolare – o ricorrenze magari meno emblematiche dello spirito della *polis*, ma vissute comunque con un senso di piacere comune, non poi tanto diversamente, da questo punto di vista, da come ai tempi nostri fruiamo di una messa in scena teatrale o di una visione cinematografica.

Il rilancio del film mitologico all'esordio degli anni Cinquanta è anch'esso un fenomeno internazionale, ma è pur vero che in Italia rintracciamo le prime prove in questo senso. E non trascurabili.

Nel 1955 esce l'*Ulisse* di Mario Camerini, una coproduzione di notevole interesse che, a differenza degli esempi sopra citati di cinema muto – tutti estremamente liberi, inventivi e francamente fantasiosi rispetto agli originali modelli classici – pone un tipico problema relativo ai rapporti fra cinema e letteratura: quello dell'adattamento filmico, della traduzione da un mezzo di comunicazione all'altro. È cosa nota quanto si sia dibattuto tale problema in rapporto al romanzo. Figurarsi con un genere narrativamente ancor più convenzionale come la poesia epica (cioè a dire, il poema epico da cui il film di Camerini è tratto).

Come si usa dire in questi casi, quel che conta è che lo spirito originario del testo venga rispettato. Ma questo che cosa significa?

Vediamo.

L'inizio del film rispecchia la struttura originaria del poema: esso incomincia a Itaca e prende lo spunto dal canto di un aedo cieco in quella corte per portarci con un flashback in piena Troia in fiamme e, dopo una dissolvenza

incrociata, sulla spiaggia dei Feaci dove Ulisse giace spossato e senza memoria. Presso la corte di Alcinoò all'eroe questa ritorna: un nuovo flashback – questa volta soggettivo – ci fa rivivere con Ulisse le sue avventure nella grotta di Polifemo, l'incontro con le sirene, la sosta presso Circe ed anche la discesa nell'Ade.

E qui è bene fermarsi. L'episodio delle sirene è risolto in modo brillante dalla sceneggiatura: infatti, il loro canto evita immediatamente di porsi come la solita e prevedibile selezione di note celestiali cui nessun orecchio umano potrebbe resistere. Se lo spettatore lo sente e resiste, evidentemente quel canto non deve poi essere tanto eccezionale. Si tratta del grande problema jamesiano: come mostrare (o comunque esprimere) qualcosa di inesprimibile, qualcosa la cui intensità è insostenibile ed è comunque segno di un *non plus ultra* nell'ambito di competenza? Per Henry James si trattava della descrizione letteraria dell'orrore e del male, per questo film di qualcosa che sotto qualunque forma venga presentato sarà comunque al di sotto di ciò che vuole esprimere.

La trovata brillante è presto detta: alle orecchie di Ulisse il canto delle sirene coincide con le voci di Penelope e di Telemaco. L'irresistibilità delle perverse maliarde si capovolge in quella della struggente dolcezza della casa, della nostalgia degli affetti familiari. Camerini è riuscito quindi a rendere l'estrema intensità del canto arricchendo di un'ulteriore, importante connotazione il testo, lavorando nella direzione del testo stesso, il quale, dopotutto, è anche e soprattutto una grande celebrazione della nostalgia.

Identica soluzione per la discesa nell'Ade. A fantasiose immagini di grotte fumose e di bagliori rossastri Camerini preferisce un luogo indistinguibile e nebbioso che riunisce le ombre degli amici e dei commilitoni morti, i quali parlano la lingua della verità all'eroe che li interroga. Magnifica idea, quella di far coincidere l'aldilà non con una piaga ma con immagini e voci di persone care sottolineando, ancora una volta, la componente nostalgica dell'idea di morte più che quella di terrore e di mistero.

Ma almeno un'altra idea merita citazione e commento: la fusione di Circe e Calypso in un unico personaggio e l'identità di fattezze fra Circe e Penelope (interpretate dalla stessa attrice, Silvana Mangano). A Circe il testo mette in bocca, ad esempio, l'offerta di immortalità all'eroe e presso Circe Ulisse passa il varco dell'Ade. Una libertà che non pregiudica affatto la sostanza del testo originario e che permette di eliminare parti che probabilmente nella narrazione cinematografica sarebbero sembrate in qualche misura ridondanti. In ambedue il modello è quello di una donna soprannaturale che si invaghisce dell'eroe il quale alla fine la rifiuta. Capisco bene che uno studioso omerico o un serio mitologo possono inorridire davanti a un *editing* del genere, ma dal punto di vista narrativo l'operazione è funzionale e adeguata, ché il senso umano, psicologico ed anche escatologico del testo non ne viene infirmato.

A sua volta, l'idea di scegliere lo stesso volto per la moglie e la tentatrice sfiora la genialità, e si affianca alla soluzione più sopra citata delle sirene. Che le due donne si assomiglino come gocce d'acqua ci dà la misura da un lato di quanto Circe sia per Ulisse desiderabile (bella e attraente come la moglie sempre ricordata e anelata), dall'altro quanto Penelope sia per l'eroe la pietra di

paragone di ogni amore e desiderabilità. In questo modo la rinuncia alla maga si pone in tutta la sua difficoltà, ch  Ulisse non rinuncia semplicemente a una donna che l'affascina, ma a una donna che l'affascina praticamente *come sua moglie*. E dunque, ci  che lo spinge a rifiutare e ad imbarcarsi di nuovo in direzione di Itaca   e non pu  essere altro che l'idea di famiglia e di responsabilit  che l'uomo si porta dietro da sempre. Sono, queste, soluzioni che denunciano una straordinaria economia nella costruzione del racconto e nella risoluzione dei problemi che esso pone, perch  nel momento in cui li superano esse incrementano, intensificano e avvalorano un'altra fondamentale componente del testo.

Non sono certo che, come afferma Solomon<sup>3</sup>, l'Ulisse di Camerini vada preso e apprezzato con la stessa tolleranza e comprensione che dobbiamo impiegare per l'*Orfeo* di Monteverdi o il *Troilo e Cressida* di Shakespeare. Licenze ve ne sono in tutte e tre le opere, certo, ma a mio avviso Camerini non ha confezionato qualcosa che esprime – e straordinariamente – i modi, la sensibilit , la cultura di un'epoca radicalmente diversa da quella messa in scena, ma ha girato un film che, pur condizionato da alcune inevitabili componenti di modernit , pu  vantare una sufficiente aderenza e un sostanziale rispetto per il grande originale da cui   tratto.

Della massa di film che furono girati in questo secondo momento aureo del cinema mitologico alcuni si impongono non certo per aderenza, ma per l'inventivit  e i loro effetti speciali, magnifici garanti degli aspetti fantastici del mito.

Di norma il nome che a questo punto va citato   quello di Ray Harryhausen, il brillante allievo di Willis O'Brien (l'artefice di King Kong), che impose uno stile personalissimo nel classico metodo della *stop-motion*. Nel 1963 Harryhausen licenzia *Giasone e gli Argonauti* per la regia del britannico Don Chaffey (e con l'ottima musica di Bernard Herrmann), che diventa subito un piccolo classico del genere. Le libert  di invenzione sono alquanto pesanti rispetto all'originale di Apollonio Rodio, ma il risultato   straordinario.

La trovata pi  celebrata   quella degli scheletri guerrieri che nascono da sette denti dell'Idra. In Apollonio questi sono uomini, ma qui il tocco macabro, molto caro a Harryhausen, pone la pellicola in una zona non lontana dall'horror. In realt  la variazione ha un precedente: *Il settimo viaggio di Sinbad* (1958) nel quale l'effettista aveva messo il suo eroe a combattere con scheletri guerrieri, e con tale successo di pubblico da spingerlo a riprendere l'idea nel film posteriore. Funzionalmente la trovata non altera il senso del film e della storia, limitandosi semplicemente a fantasticizzare ulteriormente (e, come si diceva, con un tocco di macabro) il loro gi  fantasioso assunto.

Di un certo interesse, poi, il trattamento degli d i, i quali osservano dall'alto le vicende del pugno di eroi, commentando e cercando talvolta di intervenire. Essi infatti vengono dipinti con tutte le debolezze e i difetti umani, sortendo talora effetti persino comici. Vi fu chi critic  questo taglio, dimenticando che anche in Omero e Ovidio non   raro rintracciare una critica dello stesso ge-

<sup>3</sup> Ivi, p. 110.

nere alle divinità superne. A Harryhausen, autore di eccezionali effetti speciali in numerosissimi film, si deve tuttavia in particolare anche un'altra opera, pur essa britannica, *Scontro di Titani* (1981) di Desmond Davis, che è una vera saga di libertà creativa in relazione alla trasposizione dal mito al film (in questo caso quello di Perseo). Basti ricordare che fra i vari mostri che ne popolano la galleria figura il Kraken, mito decisamente nordico che qui minaccia la città di Argo, e quella di Calibos, muto e zoppo, che rimanda in certo senso alla *Tempesta* shakespeariana.

Il clou dell'avventura è tuttavia lo scontro con Medusa. Il trattamento della sua figura merita attenzione. Mentre l'obiettivo evita di mostrarcene pienamente il viso, il suo corpo, che nella tradizione non è diverso da quello di una donna (o al massimo, ci ricorda Solomon, di un cavallo), termina con una lunga coda da serpente. La ragione è relativamente semplice: dal momento che la regia aveva (giustamente) scelto di non mostrare il volto orrifico del mostro (come spiegare che esso rendeva di pietra chi lo vedesse, tranne gli spettatori?), la Medusa doveva però essere tratteggiata in termini particolarmente orrendi, doveva insomma suscitare paura. La coda serpentina fu la risposta al problema: una donna-serpente che osserviamo spesso di spalle o troppo lontana per distinguerne le fattezze, e tuttavia di chiara natura doppia, umana e animale.

Flagrante falsità è anche la presenza di Pegaso nel film prima che Medusa sia abbattuta. Il cavallo alato, come si sa, nasce infatti dalla testa tagliata del mostro, e se è per questo è cavalcato non da Pegaso ma da Bellerofonte. Ovviamente questa variazione si presentava funzionale alla struttura e all'andamento del film, ma vorrei qui citare il solito Solomon, che con buon senso dirime la questione eliminando le possibili obiezioni del purista:

tutti i grandi mitografi dell'antichità – Esiodo, Omero, Pindaro, Euripide, Virgilio e Ovidio fra gli altri – cambiarono i miti secondo ciò che richiedeva il loro messaggio, la loro teologia o il loro stile artistico. Gli antichi miti greci non erano scritti sulla pietra ma erano racconti flessibili, dinamici mutati e adattati da ogni raccontatore di storie, cantore e poeta<sup>4</sup>.

Per questo le pur pesanti variazioni di una pellicola come *Scontro di Titani* non vanno condannate come una delle tante bizzarrie del cinema, ma come un altro modo di raccontare vecchie storie. Un modo, peraltro, che, essendo di carattere fondamentalmente visuale, deve di necessità all'immagine la sua eventuale capacità di impatto nei confronti dello spettatore. L'imprecisione della parola – quella stessa che per John Fowles insieme ad essere il suo maggior difetto è però anche la sua più straordinaria qualità – può permettersi di lasciare al lettore l'incarico di identificare attraverso l'immaginazione personale l'eccezionalità di ciò che viene suggerito; l'immagine invece no, essa non può non farsi carico di rappresentare in qualche modo l'indicibile. E questa, alla stessa maniera, è una qualità ma anche una debolezza.

Se un'accusa può essere fatta al cinema in relazione al nostro argomento,

<sup>4</sup> Ivi, p. 117.

questa è che il nuovo mezzo ha non di rado operato una volgarizzazione del mito senza tener conto della sua natura sia religiosa che letteraria originaria, trasformandolo peraltro in qualcosa che tuttavia di una mitologia partecipa. Prendiamo *Le fatiche di Ercole* (1957) di Pietro Francisci, una delle tante pellicole rappresentative del “rinascimento mitologico” nel cinema popolare italiano fra gli anni Cinquanta e i Sessanta, prodotta dall’astuto americano Joseph E. Levine, la quale, si diceva, funge un po’ da archetipo della voga mitologica di quegli anni. Levine era semplicemente un uomo d’affari il cui interesse per mito, cultura e altro del genere era inesistente. Dopo l’enorme successo del film, approntandosi a produrne un altro, affermò: “Vogliamo ricordare a tutti che questa è roba da circo”. Si racconta che per lanciare in America *Ercole e la regina di Lidia* (1959), ancora di Francisci, Levine dette un party all’aperto a Hollywood nel quale troneggiava una statua dell’eroe fatta di ghiaccio i cui bicipiti erano lampadine colorate. A ciascuno dei settecento invitati donò una statuetta di Ercole di quasi due chili.

Nonostante l'imponente numero di film mitologici – in buona misura italiani o girati in Italia – di quegli anni, quanto sopra è sufficiente per formulare alcune riflessioni. La domanda che primamente si pone è non tanto perché il cinema mitologico in quegli anni, ma perché quel particolare tipo di film mitologico. Pellicole sui forzuti ve ne erano state abbondantemente anche in epoca di muto (e ricordo un bello studio di Monica Dall’Asta sull’argomento<sup>5</sup>), ma non necessariamente collegate a dei modelli forniti dal mito. Ovviamente a metà del XX secolo il forzuto non era più una meraviglia alla stessa stregua di cinquant’anni prima. Proprio il cinema aveva ridotto le distanze mostrando a un’enorme massa di spettatori aspetti della realtà che un tempo erano appannaggio unicamente di fiere, sagre e spettacoli popolari dal vivo (e dunque di non universale frequentazione) ormai divenuti obsoleti. Gli anni Cinquanta, ricordiamolo, sono gli anni del primo boom del culturismo fisico, della cura ipertrofica del corpo propagandata da John Vigna sulle pagine di periodici sia per adulti che per adolescenti. Al culto dell’esteriorità, dell’eleganza, dell’impeccabilità nel vestire, caro soprattutto all’Italia, si era affiancato quello dell’apparenza fisica, della presenza atletica (di un’atletica alquanto pesante, peraltro), della forza muscolare come risposta alla potenziale sopraffazione del mondo e al desiderio estetico. Toccò dunque all’Italia, il paese rappresentativo dell’eredità del mondo antico per eccellenza, fare da culla a questi eroi modernissimi per fisicità e antichissimi per tradizione che continueranno la loro strada nell’immaginario fino a quando la cultura popolare d’oltre Atlantico non tenterà di sostituirli con dei loro omologhi autoctoni proprio nei fumetti e nel cinema (da Superman a Hulk): ciò che peraltro era stato fatto sin dagli anni Trenta, ma che doveva attendere la colonizzazione americana del mondo occidentale perché si arrivasse al suo endemico completamento.

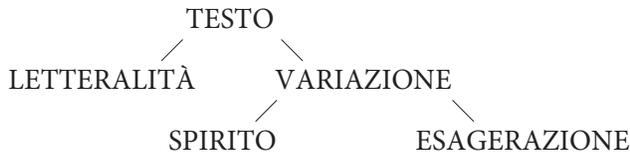
A dire il vero, strane ibridazioni furono tentate già molti anni fa. Nel 1970 uscì un *Ercole a New York* di Arthur Allan Seidelman, interpretato da un cul-

<sup>5</sup> M. Dall’Asta, *Un cinéma musclé. Le superhomme dans le cinéma muet italien*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 1992.

turista di nome Arnold Strong (in realtà un giovanissimo Schwarzenegger), che racconta dell'eroe piombato nel mondo contemporaneo del wrestling e dei gangster metropolitani. E che dire dell'*Ercole* (1997) animato della Disney, dove Filocrate (voce di Danny De Vito) pronuncia l'indimenticabile battuta: "Call me Phil"?

Ma gli anticorpi alla pretenziosità del film mitologico dovevano ancora una volta arrivare, e tempestivi, dall'Italia: Nel 1961 *Arrivano i Titani* di Duccio Tessari sistema una volta per tutte una moda effimera e tutto sommato alquanto superficiale. Tessari, uomo colto e spiritoso, che si sarebbe distinto pochi anni dopo per un'operazione omologa nei confronti del western all'italiana, aveva capito perfettamente che cosa era il mito classico per il cinema commerciale e abbandonò ogni serietà: con un procedimento che proprio in quegli anni Susan Sontag avrebbe definito *camp*, accosta continuamente elementi eterogenei in un potpourri di miti greci fra i più svariati ed estranei, confezionando una pellicola che è una delizia per chi la mitologia la conosce davvero. Naturalmente *Arrivano i Titani* non chiude affatto la serie mitologica: semplicemente, se ne sbarazza con un'operazione intellettuale alquanto divertente. Ma come sempre succede il fenomeno continua il suo percorso ancora per un certo tempo prima di esaurirsi.

Il cinema mitologico pone un'interessante questione: quella della letteralità. Si è spesso rimproverato a questo genere (o sottogenere) di non osservare la più elementare aderenza ai miti originari. Ma si tratta di una falsa accusa: il cinema non può essere letterale, lo spettacolo richiede valori produttivi di un qualche impatto e attenersi ai dati storico-culturali non di rado riduce quei valori. Luogo privilegiato di filologia, il mito ne viene distaccato nel momento in cui appare utilizzato in termini spettacolari. A questo punto un'obiezione è inevitabile: ma il mito è una storia meravigliosa, che cosa più di esso può fregiarsi del titolo di (potenzialmente) spettacolare? È vero: il mito lo è, ma non abbastanza per il cinema, il quale in ambito di spettacolarità è divenuto il vero mito del nostro tempo, o se si preferisce, la forma privilegiata del racconto mitico (di *qualunque* racconto sia suscettibile di diventare mitico). Anche per il mito vale quel che vale per la letteratura: la riuscita migliore non è nella letteralità, ma nello spirito.



Perché? Per la ragione più ovvia. Perché il valore culturale del mito è perduto, nel senso che quel che lo rendeva vivo e presente e attivo se n'è andato lasciando il passo a un diverso pensiero del mondo. "Noi abbiamo perduto l'accesso alle grandi realtà del mondo spirituale", scriveva ancora nel 1941 Károly

Kerényi<sup>6</sup>. Quel mondo spirituale infatti era stato sostituito dall'immaginario spettacolare, dal mito usa-e-getta fabbricato ogni giorno dal cinematografo. Rimane, insomma, la storia, la narrazione, la sua invenzione, le sue meraviglie, le sue sorprese. Domandiamoci: perché non esiste alcun lungometraggio commerciale sul mito di Prometeo? La risposta ormai la conosciamo. Eppure non dobbiamo guardare al cinema come al Traditore del mito. La ragione per cui in queste brevi pagine si è parlato di Francisci e non di Pasolini, di Camerini e non di Fellini è che in un'altra epoca, in un'altra dimensione, in un'altra episteme il mito esiste ancora. Non ha mantenuto i suoi valori, le sue funzioni d'un tempo, ma è pur sempre una lettura del mondo, un modo di esprimere la nostra meraviglia davanti a quello che non riusciamo a comprendere fino in fondo. Le modalità del mito sono cambiate, ma non la sua necessità: tant'è vero che esso è oggi rintracciabile non solo in letteratura, ma anche in altre forme di comunicazione come cinema, fumetti, televisione, musica rock e via dicendo.

Il cinema popolare ne è veicolo molto più che il film colto e *d'essai*. Quest'ultimo ha una chiara e precisa coscienza della propria operazione intellettuale, vale a dire che è ben cosciente che il mito classico è finito e dunque che qualunque discorso su di esso parte da questa verità. Il film popolare invece non si pone affatto il problema: esso si limita a creare miti contemporanei, spesso piccoli, insignificanti, trascurabili, ma nondimeno proiezioni di aspirazioni, desideri, credenze, entusiasmi popolari. Per questo il cinema commerciale, il cinema che varia imperdonabilmente la filologia del mito, che adatta storie millenarie a banali, materiali esigenze produttive è più vicino al mito di quanto non lo sia l'altro, culturalmente così preparato e denso, e peraltro anch'esso a volte non poco inventivo (chi potrebbe dire che l'*Orfeo* di Cocteau è fedele al mito classico, foss'anco soltanto nello spirito?). E dunque non guardiamo con rancore intellettuale pellicole la cui unica pretesa è l'intrattenimento e che hanno intravisto nelle grandi storie dell'antichità la stessa scintilla di meraviglia che vi avevano posto i loro creatori.

<sup>6</sup> K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Einaudi, 1948, pp. 13-14.

## INTERVENTI

---

Silvia Bottioli

### I “FELICI POCHI” DI EMMA DANTE. LA GRAZIA SCOMODA DEL TEATRO<sup>1</sup>

*La vostra libertà è conoscere  
che ogni mèta di vittoria, ogni aspettazione d'applauso  
è servile.*

*La vostra bellezza non si vergogna degli abbasso né degli sputi.  
Altro, altro è il suo pudore.*

*E la vostra grazia senza paragone, ultima,  
è che la vostra bellezza*

*NON VI RIGUARDA.*

*Elsa Morante, La canzone degli F.P. e degli I.M.*

“Chi fa: a’rapemu sta finestra?”<sup>2</sup>.

Avvicinarsi al teatro di Emma Dante significa dover aprire la finestra della biografia, poiché si tratta di un teatro (testo e scena, parola e corpo abbracciati insieme in una forma contorta e inscindibile) che ha radici profonde nella vita della sua autrice. Il teatro inventato e sporcato dalla drammaturga-regista palermitana e dal suo gruppo di attori la “Compagnia Sud Costa Occidentale” è

<sup>1</sup> Il testo che segue costituisce una rielaborazione dello studio attorno alla “trilogia palermitana” di Emma Dante (2001-2004) realizzato nell’ambito della tesi dottorale *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, discussa all’Università di Pisa nel novembre 2006. In vista della pubblicazione di questo estratto, si è preferito non aggiornare il testo ma semplicemente datarlo, consegnandolo così come contributo fossile, intatto nonostante gli anni. È in questa sua valenza di rovina o di reperto che esso chiede di essere letto: come oggetto che porta i segni di un altro tempo, e che pure sembra essere sopravvissuto al proprio. Negli ultimi anni infatti non solo è giustamente cresciuta la bibliografia critica sul teatro di Emma Dante (fino al bel volume di Anna Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, edito da ETS nel 2009), ma soprattutto è cresciuto e si è modificato il teatro della regista palermitana, la cui carriera si è arricchita di opere (da *Cani di bancata* a *Le pulle* sino alla regia lirica della *Carmen* scaligera, con la direzione musicale di Daniel Barenboim) e di scelte artistiche che ne spostano molto l’asse. L’ipotesi fondante di questo studio – che cioè la trilogia palermitana di Emma Dante si possa leggere come espressione di una dinamica creativa fondata sulla partecipazione del gruppo come corpo, corale, del teatro – suona oggi anacronistica e inesatta, per quanto radicalmente è stata scartata o superata dalla stessa regista. Nessun aggiornamento o correzione di prospettiva sarebbe quindi plausibile: questo studio critico semplicemente non avrebbe ragione di essere scritto oggi. Se ha una ragione d’essere pubblicato è proprio nella sua aderenza utopica a un farsi del teatro, e insieme nell’autonomia di una linea di ricerca che non rinuncia alla direzione della propria traiettoria, ma che in qualche modo brucia gli “oggetti” scenici di cui si nutre, portandone a visibilità tensioni e promesse il cui valore non dipende in alcun modo dall’essere portati a compimento o abbandonati.

<sup>2</sup> E. Dante, *mPalermu*, “Prove di Drammaturgia”, IX, n. 1, luglio 2003, p. 23. Il testo è stato successivamente pubblicato in E. Dante, *Carnezzaria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007, pp. 15-70.

un territorio attraversato con sprezzo del pericolo: un giocarsi la vita insieme, reinventandone continuamente le regole, mettendo in discussione tutto con ferocia, per riscrivere infine un'esistenza diversa, di carne e sangue, di sogno ed emozione.

In un saggio recente, Gerardo Guccini ha evidenziato, a proposito di Emma Dante, come “le azioni suscitatrici di nuove pratiche teatrali discendano da intrecci biografici irriducibili e unici”, e ha utilizzato quindi gli schemi del “romanzo d'artista” come termine di paragone, “che, proprio perché remoto, si presta a disgregare associazioni automatiche e valutazioni di maniera”<sup>3</sup>.

La vicenda biografica di Emma Dante – che nei suoi nodi principali coincide con la sua vicenda teatrale – non procede però per fasi successive concatenate in un andamento regolare, ma sembra tendere a un momento di rottura che segna il compiersi di un percorso formativo e l'innescarsi di una dinamica generativa, dalla quale discenderà tutto il suo teatro, inventato con piena consapevolezza (da “teatrante” più che da regista, come lei stessa ama affermare) insieme al gruppo fondato a Palermo. Un'opera poetica, come rileva Goffredo Fofi<sup>4</sup>, che è al contempo una teoria di spettacoli, una visione del mondo e un insieme di pratiche di lavoro, riunite in una concezione organica del rapporto tra arte e vita che a sua volta attinge, seppur discretamente, a una coscienza di genere.

Il teatro di Emma Dante e della sua compagnia interroga questioni centrali della storiografia novecentesca, e ne rifonda alcune: la relazione tra esperienza teatrale e biografia; la pratica del collettivo e del teatro d'*ensemble*; la dialettica tra le “invenzioni” individuali<sup>5</sup> e il sistema teatrale; il rapporto dell'opera con il pubblico; la liminalità – anche geografica – come elemento creativo.

Ciò che viene riscritto dal teatro di Emma Dante è una definizione di “regia dopo la regia”<sup>6</sup>: una pratica aperta e condivisa, eppure profondamente autoriale, che sa collocarsi al centro del campo di opposte tensioni che è il presente non tanto con l'ambizione di governarle quanto piuttosto, con attitudine più ‘femminile’, di assumerle e comprenderle, per restituirle poi formalizzate in un gesto che “non cede al ricatto della bellezza”<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> G. Guccini, *L'ambiente svelato. Dramma, attore e spazio nel teatro di Emma Dante*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, a cura di A. Porcheddu, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 109.

<sup>4</sup> Cfr. G. Fofi, *Emma la vastasa*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., pp. 139-141.

<sup>5</sup> Utilizzo il termine “invenzione” nell'accezione proposta da Claudio Meldolesi in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

<sup>6</sup> Sul tema della regia e del suo superamento si veda M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, in particolare il capitolo “Verso un teatro post-registico” (pp. 67-71). Per un panorama più ampio delle profonde trasformazioni che hanno investito il teatro europeo di fine Novecento, si veda anche H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002; sul tema della crisi e del superamento della regia in Italia si vedano inoltre gli interventi raccolti in F. Quadri-R. Molinari, *Il ruolo della regia negli anni duemila*, “Il Patalogo 28. Annuario 2005 del teatro”, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 227-263.

<sup>7</sup> E. Stancanelli, *Come fa un aereo a volare*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 86.

## Il duro allenamento del ritornare: Palermo, del teatro

*Palermo è la lingua del mio teatro*<sup>8</sup>

Il teatro di Emma Dante nasce, muore e rinasce a Palermo, nel ventre materno e matrigno di una città-mondo del profondo sud, come generato o vomitato dalle sue viscere. Figlio bastardo di padre ignoto, porta in sé il germe di un'alterità, e anzi di un'orfananza, che lo rendono sempre estraneo, sempre spaesato.

Palermo è un'origine e un ritorno, nella biografia di Emma Dante, luogo di nascita e di morte che chiama a sé con veemenza e al quale non ci si può negare. Il ritorno obbligato e dolente si trasforma però subito in scelta, e tutto il teatro della Compagnia Sud Costa Occidentale, a partire dal gesto avventato della sua fondazione, nasce sotto il segno di questo doppio, della compresenza di gioia e sofferenza, creazione e distruzione, e del loro continuo trascolorare l'una nell'altra. Il teatro è il gesto che cambia di segno a una formula matematica, che trasforma la catena in volo: una risposta alla presunta legge di necessità, la dimostrazione fiabesca che ad essa si può sfuggire grazie alla propria piccolezza, alla propria inerme fragilità.

Il ritorno in Sicilia per Emma Dante è anche il gesto che rovescia un intero percorso di formazione, iniziato proprio a Palermo con Michele Perriera, maturato a Roma all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e perfezionato poi in anni di tournée per l'Italia al seguito di diversi registi, e in particolare per un lungo periodo insieme al Gruppo della Rocca di Torino. Un itinerario tutto nella filiera del teatro di regia, dei grandi palcoscenici, dei circuiti ufficiali e prestigiosi, ma già segnato dall'esperienza di un teatro d'insieme, prima con Roberto Guicciardini e poi con Gabriele Vacis<sup>9</sup>. Improvvisamente, a trentadue anni, per Emma Dante questo percorso si inceppa, e il ritorno a Palermo diviene l'occasione per staccarsi dalla pelle morta di un mondo estraneo e intraprendere con coraggio e leggerezza una strada autonoma.

Due scelte si fondono in una sola, in quella primavera del 1999: restare a Palermo e fondare un gruppo, per creare intorno a sé e al proprio desiderio un'eco di corpi, volti e pensieri. Palermo e il gruppo sono l'origine e la ragione d'essere del teatro che verrà, e che già dal 2001 supera d'un balzo i confini dell'isola per arrivare sulle scene nazionali come un gesto liberatorio: un teatro della semplicità e dell'efficacia, della necessità e della scoperta.

Il gruppo viene scelto consapevolmente come luogo in cui diverse persone, con la loro biografia e i loro desideri, possano ritrovarsi e, senza distinzioni di ruolo precise, intraprendere un percorso comune:

Costituire un gruppo è stata una scelta precisa. Io neanche pensavo di diventa-

<sup>8</sup> E. Dante, *Entrevista a Emma Dante*, a cura di I. Margarese, "Intramuros", [www.grupointramuros.com](http://www.grupointramuros.com), 2005.

<sup>9</sup> Con Guicciardini Emma Dante lavora nella prima metà degli anni Novanta al Gruppo della Rocca di Torino, mentre l'incontro con Vacis avviene in occasione dello spettacolo *Canto per Torino* (1995).

re una regista, in realtà; volevo un gruppo, e poi poteva anche succedere che a un certo punto in questo gruppo il leader non diventassi io ma qualcun altro: questo non era importante all'inizio.

Quindi l'idea iniziale, forte, la necessità, era di un lavoro di *ensemble*, perché io venivo da una scuola e da dieci anni di tournée come attrice nel teatro di regia, nel teatro ufficiale, di cui non mi importava niente. E quindi a un certo punto ho deciso che questa storia doveva finire, e volevo invece incominciare a condividere un percorso con delle persone. L'idea del gruppo è stata necessaria, è stata la partenza di tutto.

Poi le cose sono andate così: evidentemente la mia esperienza e le mie capacità erano diverse e più forti rispetto a quelle delle persone che ho incontrato, e che erano anche più giovani e più inesperte<sup>10</sup>.

I primi anni sono di esperimenti: lavori che prendono spunto da testi letterari di autori contemporanei e "arrabbiati", impianti drammaturgici costruiti con la tecnica del *collage* oppure secondo un impianto performativo, e azioni sceniche spesso molto brevi, essenziali nella mancanza di apparati complessi e quindi adatte a qualsiasi contesto spaziale:

erano performance nelle case private, nei pub, nei centri sociali. Adesso il teatro lo scrivo, ma all'inizio prendevo pezzi da racconti e romanzi. [...] All'inizio abbiamo preso testi di Aldo Nove, David Foster Wallace, Valerie Solanas, autori con una scrittura molto rabbiosa<sup>11</sup>.

Alcuni spettacoli nascono da un'occasione, spesso una rassegna o un concorso indetti da enti locali, talvolta eventi organizzati dalla stessa compagnia<sup>12</sup>; tutti si consumano in una manciata di repliche, come se ciascuno evocasse già il proprio superamento.

La prima parte dell'avventura teatrale di Emma Dante e dei suoi compagni corrisponde a un grado zero, a una spoliatura del proprio sapere e dell'esperienza maturata in anni di lavoro nel teatro di prosa. È un periodo segnato dall'assoluta povertà di mezzi, dalla posizione periferica rispetto a tutto ciò che di interessante si stava muovendo, in quegli stessi anni, nel teatro italiano, e dall'estraneità rispetto agli spazi e ai modi del teatro "vero", quello che a Palermo sta tra il Biondo, il Teatro Libero e il Garibaldi.

È una Palermo sotterranea, quella dei ragazzi di Sud Costa Occidentale,

<sup>10</sup> E. Dante, *Uno spettacolo è una denuncia archiviata*, conversazione con Emma Dante a cura di S. Bottirolì, Palermo, 10 giugno 2005. Il testo integrale è riportato in S. Bottirolì, *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro, del Cinema e della Televisione, Università degli Studi di Pisa, Relatrice Prof.ssa Anna Barsotti, 2003-2005, pp. 221-226.

<sup>11</sup> E. Dante, *Sicilia audace*, intervista a cura di G. Distefano, "Primafla", n. 116, giugno 2005, p. 7.

<sup>12</sup> Si vedano ad esempio *Il Sortilegio*, finanziato dalla Regione Sicilia-Assessorato al Turismo nell'ambito della manifestazione "Sicilia 2000, incontro tra cultura, arte e storia"; *Insulti*, finanziato dall'Ente Fiera di Palermo e inserito nel programma della rassegna "Palermo di Scena 2000" promossa dal Comune di Palermo; *La principessa sul Pisello*, rappresentato nell'ambito della rassegna "Teatro in terrazza" organizzata dalla Compagnia Sud Costa Occidentale; *Il filo di Penelope*, rappresentato al Teatro Libero di Palermo nell'ambito del concorso per giovani artisti sul tema "La seduzione".

attraversata carsicamente con estrema umiltà, come in un percorso di nascondimento (quella che Romeo Castellucci definirebbe come “condizione catacombale”<sup>13</sup>), sino all’esplosione di *mPalermu* che non a caso viene conclamata da un riconoscimento esterno, il Premio Scenario assegnato alla compagnia nel giugno del 2001<sup>14</sup>. Pochi mesi dopo, vi fa seguito il prestigioso Premio Ubu che sdogana definitivamente lo spettacolo, già in tournée nella stagione teatrale 2001-2002, mentre il nuovo lavoro, *Carnezzzeria*, prende forma e, con la produzione del Crt di Milano, debutta nel 2002 come secondo tassello di quella che diverrà la “trilogia palermitana” della compagnia<sup>15</sup>.

Gli spettacoli portati in scena prima di *mPalermu*, così come il lavoro quotidiano delle prove e dei laboratori, rappresentano un’origine magmatica, una gestazione al buio nel corso della quale ha modo di formarsi il linguaggio che saprà esprimere con *precisione poetica* l’immaginario densissimo dell’autrice e regista. Tra le prime prove di *Sud Costa Occidentale* e la folgorazione di *mPalermu* non c’è un solo passo, logica concatenazione di uno stesso incedere, ma al contrario un brusco salto, trasformazione alchemica della materia che si consuma in un breve lasso di tempo: è “come destarsi una mattina e sapere una lingua nuova. E i segni, visti e rivisti, diventano parole”<sup>16</sup>.

*mPalermu* è quel mattino, è l’apparizione di un’artista che improvvisamente si risveglia e *dice*, in una lingua sconosciuta, un intero mondo. In questo senso, si comprende anche il significato di quel che Emma Dante afferma a proposito del legame tra gli episodi della trilogia: “e poi tutto il resto: pezzettini, schegge di quella prima bomba. Gli altri spettacoli sono schegge di *mPalermu*”<sup>17</sup>.

A innescare quella “bomba” è la ricerca di una strada personale, di un’autenticità e di una rispondenza alla propria verità profonda, suscitata anche dalla compressione di troppi anni spesi nei meandri di un teatro sentito come profondamente inautentico:

sicuramente il fatto che sia andata sempre dalla parte sbagliata mi ha fatto capire qual era quella giusta. Forse questo è il cambiamento. Dall’Accademia in poi ho sempre fatto spettacoli che non modificavano di una virgola l’esistenza di nessuno, principalmente la mia. Come se mi servisse sbagliare, sbagliare e sbagliare per capire ad un certo punto che non mi interessava assolutamente

<sup>13</sup> “La condizione catacombale è, ai giorni nostri, una scelta tanto obbligata – a causa dell’esclusione istituzionale – quanto optata per una ragione di forza e distinzione. Si sceglie di riunirsi e di fabbricare qualcosa che abbia senso dentro il mondo, ma che nasce e matura come se questo mondo non avesse la minima influenza. Questo teatro non è mai una risposta e non è una reazione: è una nuova creazione, che nasce al di fuori del cono di luce di un mondo alla sola portata di occhi”. R. Castellucci, *Pompei il romanzo della cenere*, nel catalogo omonimo del 37° Festival Internazionale del Teatro-La Biennale di Venezia, Venezia-Milano, Ubulibri, 2005, p. 24.

<sup>14</sup> Cfr. C. Valenti, *La lingua e gli stranieri. Dal taccuino di Scenario*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., pp. 127-133.

<sup>15</sup> Anche *Carnezzzeria* vince nel 2003 il Premio Ubu, come migliore novità italiana della stagione 2002-2003.

<sup>16</sup> C. Campo, *Parco dei cervi*, in *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2002, p. 151.

<sup>17</sup> E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, intervista a cura di A. Porcheddu-P. Bologna, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., p. 54. Più avanti Emma Dante aggiunge: “[i miei spettacoli] sono tutti contemporanei. *Vita mia* è già compreso in *mPalermu*” (ivi, p. 66).

andare in quella direzione<sup>18</sup>.

La scoperta di una strada necessaria arriva a Palermo, all'interno del gruppo. Arriva compiendo un passo indietro, rinunciando ai ritmi della normale carriera d'attrice per tornare a casa dalla madre malata; arriva nel viaggio verso la perdita, nel paziente accompagnamento di una persona carissima verso la sua fuga, e insieme nell'ostinazione a non lasciarsi risucchiare da quel cammino di scomparsa dal mondo, attraverso il rapporto con compagni di viaggio giovanissimi, frementi, assetati. Nell'accettazione della perdita, vissuta come esperienza da compiere ad occhi aperti, vi è anche la radice dell'urgenza di mordere la vita, di afferrare il senso del proprio esserci condividendolo con altri.

Il ritorno a Palermo di Emma Dante è il gesto di una rinuncia al sé più superficiale, ai tempi e alle priorità imposti dal sistema del lavoro in teatro, e coincide con una forma di auto-rigenerazione, un prendersi per i capelli e tirarsi fuori dal proprio abisso. In cambio di anni di facili visibilità che "non modificavano di una virgola l'esistenza di nessuno", quel che si riceve sono anni in cui il mondo del teatro resta chiuso fuori dalla porta, e anzi ancora più lontano, al di là del mare. Solo nell'adesione a sé, nell'apertura all'altro e nel tempo concentrato della creazione, si incontra il proprio linguaggio profondo, la propria profonda necessità. Nel corpo-a-corpo con la parola di autori amati, in cui ci si rispecchia con feroce impotenza, si forma un'altra scrittura, che investe la scena declinandosi nei corpi e nelle voci degli attori, nello spazio vuoto, nella vicinanza al pubblico.

In questo processo il teatro viene abitato come possibilità di essere presenti a se stessi e di assumersi la responsabilità del proprio operare. La creazione di *mPalermu* e la genesi della poetica teatrale di Emma Dante si possono leggere appunto nella prospettiva di una definitiva *assunzione di responsabilità*: un dire "io", un tenere alto lo sguardo, fisso negli occhi dell'altro, senza sottrarsi alla sfida, senza delegare:

si può dire che a trentadue anni ero tornata indietro, però mi sentivo viva. Queste performance hanno portato una ventata nuova a Palermo, la gente ci chiamava a casa, si cominciava a parlare di noi. Così è nato *mPalermu*<sup>19</sup>.

*mPalermu* è un'alba, l'apparizione di un mondo; parla una lingua straniera e senza radici che sembra mettere in scacco anche chi la scrive. È uno spettacolo fulmineo, di grande chiarezza comunicativa, che parla con il corpo e arriva dritto allo stomaco dello spettatore, oltre le parole, oltre la costruzione drammaturgica e l'efficacia della scrittura scenica.

È il grido di una creatura che nasce e dice il proprio esserci con un tono improbabile, irricognoscibile. In quel grido c'è la traccia del solco all'interno

<sup>18</sup> E. Dante, *La commedia umana. Conversazione con Emma Dante*, intervista a cura di G. Santini nel suo *Lo spettatore appassionato. Appunti dal teatro del presente*, Pisa, Edizioni Ets, 2004, p. 180.

<sup>19</sup> E. Dante, *Sicilia audace*, cit., p. 7.

del quale muoverà poi l'intero percorso artistico della compagnia, un solco tracciato su di un terreno preciso: "mi sembra di stare qui da sempre. Palermo è il teatro: il suo candore e la sua scelleratezza, la sua gioia di vivere e la sua voglia di morire"<sup>20</sup>.

A Palermo il teatro è per strada, nei gesti e nelle voci di una città dove "non si compiono azioni, si mettono in scena cerimonie"<sup>21</sup>, e a Palermo appartengono i personaggi del teatro di Emma Dante.

I fantasmi che cerco hanno facce mostruose, ma sono umani, profondamente umani. Come quelli che incontro dalle parti di Ballarò, al Capo, alla Cala davanti al porto, o a Piazza Sant'Oliva o alla Magione... tutta gente di merda, [...] grottesca e fastidiosa alla vista, come i miei personaggi. Ma è gente migliore di me. Ne sono sicura. Lo sento. Hanno tutti uno strano senso dell'onore che io ho perso<sup>22</sup>.

È una geografia della strada, dell'aperto<sup>23</sup>, che si riflette nella scrittura scenica degli spettacoli, e prima ancora in quel particolare "interno", assolutamente concreto, che è lo spazio di lavoro della compagnia.

Non a caso, la dialettica tra pubblico e privato, tra esposizione e intimità, è una delle linee di tensione costanti del teatro di Emma Dante, a partire dalla "drammaturgia della soglia" di *mPalermu*. E appunto di una dialettica concreta si tratta, se il suo teatro nasce, nel cuore di una città tutta mostrata, in uno spazio chiuso e separato per definizione: il centro sociale occupato di via Mongitore, un tempo carcere femminile, con le sbarre ancora alle finestre e il confine con l'esterno segnato anche dallo statuto di luogo clandestino, soggetto a regole proprie e pure sempre a rischio di chiusura, se le autorità cittadine decidono di procedere allo sgombero.

La scelta e l'acquisizione di uno spazio di lavoro è spesso fondante dell'identità di un gruppo; rispecchia e insieme determina il suo grado di chiusura o, al contrario, di relazione con l'esterno. La storia del teatro italiano contemporaneo, in particolare, è anche una storia di luoghi, una geografia di capannoni industriali, vecchie scuole e chiese sconstate: lo spazio è vissuto da questi artisti della scena come un linguaggio, già a partire dal luogo in cui ci si stabilisce per lavorare, che spesso diventa per necessità il contenitore privilegiato degli spettacoli. Si tratta di strutture dalle forti energie centripete che attraggono e mettono in movimento dinamiche creative, ma che in alcuni casi restituiscono all'esterno il pensiero che le anima, nell'eccezionalità di un festival o di un incontro, o anche nella continuità di un'apertura al pubblico che diviene un

<sup>20</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, "Prove di Drammaturgia", IX, n. 1, luglio 2003, p. 23.

<sup>21</sup> E. Dante, *Entrevista a Emma Dante*, cit.

<sup>22</sup> E. Dante, *Il mio dialetto bastardo*, "Lo Straniero", n. 58, aprile 2005, pp. 92-93.

<sup>23</sup> Sul concetto dell'aperto, si vedano almeno R.M. Rilke, *Ottava Elegia*, in *Elegie Duinesi* [1923], Torino, Einaudi, 1978, pp. 48-53 e G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

aspetto identitario dello stesso percorso artistico<sup>24</sup>.

Sud Costa Occidentale rappresenta in questa prospettiva un'eccezione, innestandosi nella tradizione nomade delle compagnie di giro ed esprimendo rispetto al tema del luogo un'inquietudine costante, nutrita anche dalle condizioni di disagio incontrate a Palermo. Nel corso degli anni il gruppo ha abitato diversi spazi per le prove, a seconda degli spettacoli e delle stagioni: in estate la compagnia cerca spesso riparo in luoghi più freschi dell'ex-carcere di via Mongitore, ma solo in occasione della *Scimia* (2004) e di *Cani di bancata* (2006) è stata trovata ospitalità presso uno spazio teatrale, il magnifico e decadente Teatro Garibaldi prima e il complesso Nuovo Montevergini poi.

Non esiste quindi una *casa* della compagnia, e l'unico spazio che nel corso degli anni è stato scelto e lungamente abitato presenta sì il carattere di chiusura adatto alla ricerca artistica, ma di una chiusura paradossale:

rimango qui, dentro Palermo. [...] Barricata coi miei ragazzi nel nostro teatrino delle prigioni. Tutti i giorni ci chiudiamo dentro, col catenaccio, perché se arriva la polizia e trova aperto sgombera, ci manda a casa. Ci libera dalle sbarre...<sup>25</sup>

La scelta del teatro è oggi, a Palermo, la scelta di una reclusione: la concentrazione di spazio e tempo necessaria alla creazione artistica è possibile soltanto in un luogo estremamente precario e condiviso con altri, con i quali si ha in comune un generico schieramento politico e culturale.

Lavorare all'interno di un centro sociale occupato significa non soltanto sprangarsi dentro affinché la polizia non sgomberi, ma anche concordare tempi e modi dell'utilizzo di uno spazio che accoglie altre realtà e attività e, non ultimo, non avere la possibilità di invitare il pubblico a vedere il proprio lavoro. Laddove molti gruppi hanno voluto e potuto generare all'interno del proprio spazio, o a partire da esso, luoghi di spettacolo e di riflessione, a Palermo questa esperienza è stata invece preclusa<sup>26</sup>.

In più occasioni Emma Dante ha affermato che le difficili condizioni in cui la sua compagnia si trova a lavorare a Palermo non sono necessarie a una poetica che spesso è stata identificata con la categoria del disagio: a nutrire la sua ricerca è sì un disagio, ma esistenziale, interiore o politico, e non già il disagio concreto dettato dalla mancanza delle elementari condizioni di lavoro.

La particolare difficoltà legata alla natura dello spazio di lavoro ha però trasmesso alla poetica teatrale di Emma Dante il senso dell'urgenza, il vivere

<sup>24</sup> Sono molteplici le esperienze che, negli ultimi vent'anni, hanno dato vita alla geografia puntiforme del teatro contemporaneo in Italia. Tra quelle più vitali si ricordano almeno il lavoro del Teatro delle Albe e di Fanny&Alexander a Ravenna, della Societas Raffaello Sanzio a Cesena e di Masque Teatro a Forlì, in Romagna; la presenza di Scena Verticale a Castrovillari, in Calabria, e ancora Kinkaleri a Prato, Virgilio Sieni nei Cantieri Goldonetta di Firenze, Teatro i a Milano.

<sup>25</sup> E. Dante, *Il mio dialetto bastardo*, cit., p. 93.

<sup>26</sup> La stessa affermazione si potrebbe legittimamente estendere alla situazione siciliana nel suo insieme, con alcune eccezioni, modeste ma significative, come quella dello spazio (una sala di pochi metri quadri che accoglie una ventina di spettatori) della Compagnia Teatrale Pubblico Incanto diretta da Tino Caspanello a Pagliara, in provincia di Messina.

confrontandosi costantemente con la mancanza, il bisogno, e dunque il desiderio, la fame (anzi la sete, come accade al personaggio di Giammarco in *mPalermu*<sup>27</sup>), che fa aggredire la vita con rabbia e con infinita passione. Ma è anche una qualità puramente estetica, di luce e di clima, quella che l'ex carcere involontariamente porta al teatro di Emma Dante come ricchezza stilistica:

La luce che bagna l'ex carcere dove lavoriamo cade a quarantacinque gradi dalle crepe dei muri e agisce come un'illuminazione da museo, neutra, statica, eterna. È una luce che pietrifica i corpi dei miei compagni. Essa neutralizza in qualche modo i dettagli dei loro movimenti. Sono nudi davanti a me, cioè astratti da ogni contesto e i loro personaggi sembrano di marmo, in posizioni rilassate, con i vestiti sgualciti, con il volto appesantito e il colorito cereo. Eppure questo sovraccarico di naturalezza non è innocente!<sup>28</sup>

Non è innocente proprio perché viene assunto come linguaggio, come cifra stilistica e non solo come elemento da attraversare indenni: come nel caso dello stesso ritorno a Palermo, l'accettazione di una condizione obbligata finisce col trasformarla sensibilmente, la costrizione diviene scelta e in questo passaggio di stato germoglia un'autentica libertà creativa.

### **Libertà e durata: la compagnia e (è) il metodo compositivo**

Palermo ha regalato al percorso di Emma Dante un'altra ricchezza, che è stata fondamentale nella nascita della compagnia e nel suo sviluppo: il *tempo*. Il tempo vuoto del ritorno in Sicilia dopo gli anni di apprendistato e di tournée e il tempo dilatato dell'orizzonte senza futuro di tanti attori giovanissimi hanno aperto il varco per quella "stagione all'inferno" che è la pratica del teatro di gruppo:

dopo molti anni a Roma, sono tornata a Palermo al capezzale di mia madre malata. Ero disgustata, disperata, senza soldi, volevo smettere con il teatro. Ma come fare? Palermo è una città provinciale per chi viene da Roma. Una città volgare e stupida. Allora sono diventata volgare e stupida. Mi piaceva. Palermo è piena zeppa di disoccupati. Così ho organizzato un laboratorio cui hanno partecipato diversi ragazzi. È durato un anno intero. [...] Cercavo delle persone che mi accompagnassero in questo inferno che per me è il teatro<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> "Haiu siti!" è la battuta liberatoria del personaggio, dopo la piccola abbuffata di pasticcini consumata in silenzio. Cfr. E. Dante, *mPalermu*, cit., p. 27.

<sup>28</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 21.

<sup>29</sup> "Après des années à Rome, je suis revenue à Palerme auprès de ma mère malade. J'étais révoltée, désespérée, sans argent, je voulais arrêter le théâtre. Mais quoi faire? Palerme est une ville de province pour qui vient de Rome. Une ville vulgaire et stupide. Je suis devenue vulgaire et stupide. Ça me plaisait. Palerme ne manque pas des chômeurs. J'ai organisé un laboratoire où sont venus des jeunes gens. Il a duré toute une année. [...] Je cherchais des personnes qui m'accompagneraient dans cet enfer qu'est pour moi le théâtre". E. Dante, *Palerme en version originale*, intervista a cura di J.-L. Perrier, "Mouvement", n. 36-37, settembre-dicembre 2005, p. 139. Tutte le traduzioni dal francese sono mie.

Il tempo senza prospettiva o inerte, il tempo dell'attesa, ha nutrito il coraggio di dedicarsi alla ricerca di una via sconosciuta che non offre promesse di una facile meta; un centro sociale occupato al limite dell'abbandono dev'essere sembrato un luogo adatto al desiderio di un mondo diverso e alla carica di rivolta propria di ogni giovinezza, non solo anagrafica.

Gli attori che si sono uniti a Emma Dante in quei primi mesi, giovanissimi lo erano davvero, poco più che ventenni, appena emersi dalle prime esperienze della scena; mentre lei doveva apparire come una figura inevitabilmente carismatica, con la sua natura doppia di creatura del *qui* e dell'*altrove*, adulta che aveva già compiuto un percorso di allontanamento e che con il suo ritorno aveva segnato uno scarto consapevole rispetto al cammino immaginato.

Abbiamo incominciato in tre nel 1999, e adesso la compagnia si è allargata ed è diventata più numerosa: questo è un grande risultato per me, considerato i tempi in cui viviamo, e soprattutto considerato che a Palermo non lavoriamo quasi<sup>30</sup>.

Assieme al nucleo iniziale costituito da Manuela Lo Sicco e Sabino Civilleri, ai quali si è aggiunto immediatamente dopo Gaetano Bruno, Emma Dante ha costruito l'identità del gruppo, innanzitutto dandogli un nome, proprio come si fa con un figlio:

Non direi mai "Compagnia di Emma Dante": questa definizione sarebbe proprio una stonatura per me, e quando qualche volta lo sento dire mi viene il cuore piccolo piccolo, proprio perché io ho dato un *nome* a questa compagnia, ed è stato la prima cosa che ho cercato. Ho cercato questo nome proprio perché volevo che gli altri lo chiamassero, lo riconoscessero: volevo dargli un'identità. Quindi, prima ho incontrato le persone con cui ho fondato un gruppo, e subito dopo gli ho cercato un nome<sup>31</sup>.

La scelta di costituirsi in gruppo, e di dargli un nome per affermarne l'esistenza, coincide con la scelta di una posizione geografica e di un'attività di ricognizione dello spazio circostante:

Il nome è dato dal fatto che io sto a Palermo, non in un altro posto, e stare a Palermo significa stare ad occidente della Sicilia. Significa avere il mare a un'angolatura precisa, significa stare sulla costa e non nell'entroterra. Il nome Sud Costa Occidentale aveva queste caratteristiche, era un'intuizione precisa<sup>32</sup>.

Sud Costa Occidentale potrebbe essere il nome di una compagnia di navi da crociera che naviga lungo un tratto di mare determinato, a scopo di sorveglianza e ricerca<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> E. Dante, *Il respiro del silenzio*, incontro con Emma Dante e la Compagnia Sud Costa Occidentale a cura di S. Bottiroli, Riccione, Teatro del Mare, 20 novembre 2005. Il testo integrale è riportato in S. Bottiroli, *Libertà e durata*, cit., pp. 227-234.

<sup>31</sup> E. Dante, *Uno spettacolo è una denuncia archiviata*, cit., p. 221.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 21.

Il gruppo si configura da subito come uno spazio aperto agli arrivi e alle partenze, una formazione stabile nel suo nucleo centrale e fondata sulla pratica creativa del lavoro di *ensemble*, ma anche uno strumento malleabile, funzionale alle esigenze di ciascun progetto, di ciascuna direzione di lavoro che nel tempo possa venire intrapresa:

La compagnia Sud Costa Occidentale è composta da attori di esperienze diverse, e ogni progetto non è mai fermo, non finisce mai né mai ricomincia. È un teatro che si allarga e si restringe a seconda dei casi, non trattiene prigionieri ed è sempre aperto a quei contagi diretti che danno un senso di libertà intellettuale<sup>34</sup>.

Il grado di disponibilità alla contaminazione di Sud Costa Occidentale è dunque, programmaticamente, molto ampio: la formazione della compagnia scaturisce sia dalla necessità di opporre resistenza a un sistema ostile che dal desiderio di costituirsi come elemento di senso dotato di una sua identità, in grado di suscitare nuovi arrivi. Il gruppo viene modulato in ragione dei singoli progetti produttivi, ma tutti gli incontri diventano innesti e apportano alla compagnia tecniche, linguaggi, immaginari che vengono metabolizzati e spostano la natura stessa del lavoro arricchendola di elementi e strumenti nuovi.

La relazione viene interpretata come motore di un cambiamento, e diversi attori si sono uniti al gruppo in maniera stabile (è il caso di Ersilia Lombardo e Alessio Piazza, presenti già in *Medea* e poi in *Vita mia*), mentre in altre occasioni sono stati coinvolti per una sola produzione (ad esempio Giorgio Li Bassi e Francesco Guida, i due protagonisti di *Mishelle di Sant'Oliva*).

Il gruppo Sud Costa Occidentale non soltanto assimila arrivi e partenze, ma talvolta si frammenta anche in segmenti autonomi, quando esigenze incrociate di tournée e di produzione lo richiedono: mentre in occasione della *Scimia* la compagnia ha scelto di interrompere le tournée di *mPalermu* e *Carnezzeria* per concentrare tutti gli attori sul nuovo progetto, l'anno successivo con *Mishelle di Sant'Oliva* è stata compiuta la scelta opposta, quella di allestire uno spettacolo di piccolo formato con due nuovi attori, per consentire agli altri di continuare a girare con gli spettacoli della trilogia palermitana. Quel che non muta, al di là delle singole circostanze, è un'attitudine al lavoro comune, che trova la sua ragione d'essere in una modalità creativa ad "autorialità diffusa":

Chiedo agli attori di essere anch'essi autori, perché sono loro il veicolo più importante. [...] Per questo è fondamentale il lavoro e la sintonia del gruppo. La compagnia Sud Costa Occidentale è una realtà che racchiude un senso il cui pensiero va elaborato tutti insieme come una sorta di legge interna di gruppo. Non so lavorare con attori scritturati coi quali non ci sia questo background<sup>35</sup>.

Una modalità artigianale costruita nel tempo della condivisione e della crescita, senza scorciatoie e senza astuzie: "la nostra è stata una scelta di vita: e

<sup>34</sup> Compagnia Sud Costa Occidentale, dal programma di sala di *La scimia* (2004).

<sup>35</sup> E. Dante, *Sicilia audace*, cit., p. 7.

questo credo sia giusto ricordarlo. Siamo cresciuti insieme”<sup>36</sup>. Il rigore e l’applicazione paziente sono gli strumenti di un lavoro su di sé che sceglie la crudeltà come mezzo, la verità come fine:

Insieme ai miei giovani compagni [...] nonostante la mancanza di spazi e l’assenza di avvedute conduzioni amministrative, cerchiamo di rendere proficuo il nostro disagio e lavoriamo senza interruzione, [...] con la convinzione che ciò che fa spettacolo e dà nell’occhio non è la cosa principale<sup>37</sup>.

Proprio in virtù della specifica modalità di lavoro sperimentata da Emma Dante con i compagni di Sud Costa Occidentale, gli spettacoli della trilogia palermitana (*mPalermu*, 2001, *Carnezzzeria*, 2002 e *Vita mia*, 2004) costituiscono un *corpus* omogeneo all’interno del quale è possibile verificare l’interdipendenza che lega poetiche e scelte produttive del gruppo. Scritti in forma di copione da Emma Dante, i testi vengono consegnati agli attori affinché attraverso il loro corpo li rigenerino in parola pronunciata e in gesto, appoggiandosi su di una tessitura scenica e ritmica sempre molto serrata.

Con un’espressione di Tadeusz Kantor che Emma Dante ama citare, si può affermare che anche nel suo teatro “gli attori non si identificano con il testo. Sono piuttosto un mulino che macina il testo”<sup>38</sup>. La parola arriva sulla scena come elemento di un’elaborazione che si compie al presente, nello spazio-tempo comune all’autrice-regista e agli attori, e non viene scaraventata sulla scena se non dopo essere stata rigenerata dal corpo, attraverso una qualità di movimento e di pura presenza che rimanda, tra l’altro, agli studi di Eugenio Barba<sup>39</sup>. Il teatro di Sud Costa Occidentale è un teatro “povero”, nell’accezione grotowskiana di una centralità della relazione tra attore e spettatore, ma “totale”, poiché mette in gioco tutti i suoi elementi (corpo, voce, suono, spazio, oggetti scenici) come componenti drammaturgiche di una “azione scenica plurale”<sup>40</sup>.

Non è infatti la corallità del gruppo d’attori che sostanzia la dinamica teatrale delle opere della trilogia, ma piuttosto un’accentuata *pluralità* di voci e di corpi, che si concertano ora in assonanze ora in dissonanze, sovrapponendosi e distanziandosi sino a tessere un disegno di relazioni complesse, all’interno

<sup>36</sup> E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, cit., p. 45.

<sup>37</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 21.

<sup>38</sup> T. Kantor, *Il teatro della morte*, materiali raccolti e presentati da D. Bablet, Milano, Ubulibri, 2003, (nuova ed. aggiornata), p. 91.

<sup>39</sup> Barba affronta il tema della presenza in riferimento all’arte marziale del kung-fu, intesa “nel senso di esercizio e di presenza, di energia in azione nel tempo come nello spazio”. Cfr. E. Barba in N. Savarese, *Anatomia del teatro. Dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1983, p. 102.

<sup>40</sup> Scrivono Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini (*Emma Dante. Appunti sulla ricerca di un metodo*, “Prove di drammaturgia”, IX, n. 1, luglio 2003, p. 20): “di particolare c’è però nel teatro di Emma Dante un’azione scenica plurale e concertata che sostanzia la dialettica fra i personaggi e la loro comunità sociale”. Il riferimento alla *corallità* e alla *concertazione* è comparso anche negli studi più recenti sul tema del collettivo teatrale: si veda in particolare *Du chœur à la choralité*, a cura di C. Triau-G. Banu, “Alternatives Théâtrales”, nn. 76-77, ottobre-dicembre 2003, pp. 5-37.

delle quali l'individuo non è solo e neppure in contrasto con gli altri, ma vive in una relazione costante, talvolta armoniosa e più spesso conflittuale. La tensione viene innescata all'inizio di ogni spettacolo dallo stesso ingresso in scena dei personaggi o dalla situazione di partenza, e non si allenta sino all'epilogo, quando i nodi dolorosamente si stringono attorno a una condizione mai completamente risolta.

Tenere insieme in forma di *concerto* tale relazione è il cuore della sapienza registica di Emma Dante, che riesce a governare i suoi attori attraverso una dinamica circolare di costante scambio a livello drammaturgico. È lei ad assumersi il compito di formalizzare il *logos* dello spettacolo, attraverso due fasi differenti della composizione: quella iniziale in cui mette a punto un'architettura a livello di *fabula* e di forma, e quella conclusiva, quando incorpora nella struttura di partenza i materiali gestuali e verbali offerti dagli attori durante le prove.

Nella prassi della composizione scenica l'identità di gruppo di Sud Costa Occidentale si declina dunque in un reciproco arricchimento di due funzioni che restano sempre chiaramente separate: quella registica e quella attoriale. Emma Dante scrive il proprio teatro sui corpi degli attori, sulle loro potenzialità e sui loro difetti, e offre loro una partitura da arricchire con continue invenzioni sceniche, sperimentate nel tempo comune delle prove attraverso l'improvvisazione e il confronto:

Alla fine delle prove parliamo a lungo dello spettacolo in questione e per decidere se la direzione è quella giusta, l'unica regola possibile che abbiamo è "Deve sembrare vero"! L'essenziale per noi è scoprire le nervature, aspettare in silenzio un certo tipo di ascolto, senza giudizio. Perché il giudizio è una forma retorica<sup>41</sup>.

La ricerca della verità (che nulla ha a che fare con la verosimiglianza) corrisponde alla costruzione di una forma che sappia esprimere la vitalità dell'esistente senza per questo farsi illustrazione di una realtà. Il teatro opera per Emma Dante come il sollevamento di un velo che permette di scorgere, seppure per un attimo soltanto, la verità del mondo<sup>42</sup>: un momento di apertura anche dolorosa che attori e spettatori condividono nel tempo dello spettacolo e che poi necessariamente deve richiudersi, come una ferita, perché si possa ritornare ad abitare la quotidianità senza terrore. Nel teatro di Sud Costa Occidentale questo varco è costituito dallo stesso attore, che si offre come vittima sacrificale di una ritualità collettiva. L'attore è il veicolo, la breccia, lo strumento offerto allo spettatore affinché egli possa andare al di là della realtà: un attore che deve essere quindi perfettamente allenato, un "atleta del cuore" secondo la lezione di Artaud<sup>43</sup>, capace di evocare con la sua sola presenza gli

<sup>41</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 21.

<sup>42</sup> "Cerco di sollevare un velo [...]: sollevare quel velo vuole dire anche non perdere la memoria, non archiviare le denunce, mostrare la polvere che c'è su tutto...". E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, cit., p. 77.

<sup>43</sup> L'espressione "atleta del cuore" è formulata da Artaud in *Un'atletica effettiva*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 242-249.

elementi dell'azione drammatica:

Il mio percorso artistico parte da un inventario esistente, fatto dai corpi degli attori. Il loro rapporto d'identità è determinante per rappresentare e pensare, essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena. Devono potersi trasformare in tutti gli alberi di un intero bosco e riuscire a far scorrere su un pavimento tutta l'acqua del mare<sup>44</sup>.

Il processo creativo si apre e si chiude proprio nel rapporto con gli attori, che Emma Dante incontra soprattutto attraverso i laboratori e che sceglie sulla base non tanto delle capacità tecniche, quanto di un'attitudine al lavoro di *ensemble* e di un'affinità con la filosofia della sua ricerca artistica:

Mi interessa l'applicazione del talento, non il talento in sé: [...] il talento, se non lo allevi, se non lo frequenti, se non lo fai diventare, è solo una comodità, una cosa che sai fare e basta, perché non vai avanti. In questo senso gli attori bravi non mi interessano<sup>45</sup>.

L'incontro con gli attori, come ogni incontro d'amore, si compie nell'attimo e poi cresce nell'attesa, nella misura del reciproco desiderio, nella tensione che sfida la verità delle intenzioni:

Sono tappe molto lunghe, perché quelli che credono in questo progetto hanno anche la capacità di *aspettare*, che non è tanto una cosa dei nostri tempi: sembra sempre una cosa un po' antica, *l'attesa*. E invece mi succede di incontrare persone che a un certo punto sento che mi aspettano, e io aspetto loro; questa attesa fortifica tantissimo, perché mette a segno, centra molto bene la necessità di aderire a un progetto, è qualcosa che continua a esistere. Per cui le incontro così, le persone: cercando di capire quanto sono motivate<sup>46</sup>.

Dopo l'incontro, dopo l'attesa, viene il tempo della vita insieme, della quotidianità, dell'elaborazione scenica, della ricerca di linguaggio e di senso. Sono giorni lunghi, prove che si trascinano per ore, finché il confronto con l'invincibile stanchezza non diventi fonte di ispirazione, scatto di un livello differente di consapevolezza. Sono giorni in cui il tempo non esiste, e agli attori è chiesto di dare il meglio di sé, di essere sempre lì, corpo e anima, senza esitazioni, con un'alta qualità di rigore e di cura. A offrire non tanto ciò che hanno di meglio quanto piuttosto le loro particolarità, in un abbandono di sé che ha il colore dell'offerta religiosa:

Cerco di condurli a mostrarmi soprattutto i loro difetti, le cose su cui non investirebbero mai. Come un atto d'amore. Di non sentirsi ridicoli e di dare il peggio di sé. [...] Sulla *specialità* di ognuno mi piace lavorare, perché proprio

<sup>44</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 22.

<sup>45</sup> E. Dante, *Uno spettacolo è una denuncia archiviata*, cit., p. 223.

<sup>46</sup> Ivi, p. 222.

quella specialità fa diventare la storia che racconto non generica<sup>47</sup>.

Attraverso le difficoltà, la fatica e il sacrificio delle prove si arriva alla creazione per una via più meditata: le immagini apparentemente semplici e spesso pregne di una forte carica simbolica della scena di Emma Dante sono frutto di una ricerca accurata, di un lavoro incessante, di una scelta discussa e riddiscussa. La semplicità è una conquista, e l'efficacia è il risultato di un lavoro accurato che richiede tempo e passione, in cui il testo non è che una mappa, un indicatore di direzione, una traccia da riempire perché acquisti sulla scena la sua dimensione compiuta. La forma che viene inseguita a teatro è quella che consenta un incontro tra il "dentro" del gruppo degli attori e il "fuori" del pubblico, in una prospettiva di costante interrogazione sull'esistente:

Attori e spettatori dovrebbero potersi incontrare in una zona d'ombra, dove è sospeso ogni giudizio sul bene e sul male, dove chi riflette dalla profondità dell'animo accetta fino in fondo l'esistenza del dubbio<sup>48</sup>.

### **La strategia dello spaesamento: spettatore e lingua nella trilogia palermitana**

L'articolazione della trilogia palermitana di Emma Dante si estende dal 2001, anno in cui *mPalermu* vince il Premio Scenario e inizia a percorrere i teatri italiani, sino al 2004, quando debutta al Festival Romaeuropa *Vita mia*; il tassello intermedio della trilogia è costituito da *Carnezzeria*, prodotto nel 2002<sup>49</sup>.

La stessa storia produttiva dei tre spettacoli racconta un'evoluzione della natura di Sud Costa Occidentale, e dimostra con evidenza come il percorso della compagnia si collochi a metà strada tra ricerca e tradizione, dialogando sia con i grandi festival della scena contemporanea che con le stagioni cittadine e le piccole rassegne di provincia.

La tradizione del teatro di regia non è infatti rifiutata *a priori*, ma al contrario assimilata e rielaborata con originalità in un percorso di crescita che non rinnega le proprie radici ma le reinventa nell'oggi:

Certo che sento la necessità di confrontarmi con la nostra tradizione teatrale, anzi voglio dire più esattamente che sento sempre la necessità proprio di stu-

<sup>47</sup> E. Dante, *La commedia umana. Conversazione con Emma Dante*, cit., p. 182.

<sup>48</sup> Compagnia Sud Costa Occidentale, dal programma di sala di *La scimia*, cit.

<sup>49</sup> Negli stessi anni, la compagnia è impegnata anche su altri due progetti, *La scimia* (2004) prodotta in occasione della Biennale Teatro di Venezia diretta da Massimo Castri con il contributo del Crt di Milano, del Teatro Garibaldi di Palermo e del Monty di Anversa, e *Mishelle di Sant'Oliva* (2005), nato dalla commissione di Rodolfo Di Giammarco per la rassegna di teatro omosessuale "Il garofano verde" e prodotto poi grazie alla sinergia del Festival delle Colline Torinesi di Torino, dell'Espace Malraux di Chambéry e di Drodeseira-Centrale Fies di Dro. Tra l'autunno del 2003 e l'inizio del 2004 Emma Dante mette in scena anche *Medea*, unico esempio, all'interno del suo percorso, di una regia al singolare e su commissione, prodotta dal Teatro Stabile di Napoli.

diarla e di studiarne soprattutto gli aspetti teorici<sup>50</sup>.

La prospettiva da cui Emma Dante guarda al teatro – il suo e quello che la circonda – è assai distante da quella dei “teatri 90”<sup>51</sup> e di molti gruppi della sua stessa generazione, che rivendicano un’assenza di padri e di fratelli maggiori per difendere l’originalità del proprio linguaggio<sup>52</sup>. L’autrice-regista non volta le spalle alla tradizione, così come non rinuncia a una semplicità formale in grado di comunicare efficacemente a diverse fasce di pubblico, portando in scena un teatro sempre, e consapevolmente, emozionante e diretto.

Lo spettatore è chiamato in causa direttamente in tutti e tre i capitoli della trilogia, e la relazione frontale e interlocutoria con il pubblico costituisce un filo rosso persistente, rafforzando la lettura dei tre spettacoli come *corpus* unitario.

Diventa sempre più difficile dividere con un taglio netto il “qui dentro” della scena è il “là fuori” del pubblico [...]. In *mPalermu* abbiamo cercato morbosamente un contatto col pubblico, interrogandolo con insistenza sulla sua condizione di spettatore attivo: “e tu cos’hai da guardare?”. È la mia ossessione. Ho sempre desiderato di essere un osservatore oggettivo, esigente, imparziale. Ho sempre desiderato di dimenticare il mio nome per essere una testimonianza a favore del teatro<sup>53</sup>.

*mPalermu*<sup>54</sup> inizia con gli attori schierati in proscenio, pronti per uscire, sulla soglia di casa che non varcheranno mai. Il pubblico, seduto al di là dell’arco scenico, rappresenta quel “fuori” visceralmente desiderato e mai raggiunto, per un’indolenza colpevole che lega ogni personaggio alla propria casa – alla propria famiglia – come un’ancora inamovibile, sino ad affermare che “l’amu ‘a lassari ‘stu porto chino di navi di pietra”<sup>55</sup> e a non lasciarlo invece mai. Lo

<sup>50</sup> E. Dante, *Intervista a Emma Dante*, a cura di P. Randazzo, “Drammaturgia”, sezione del sito web [www.dramma.it](http://www.dramma.it), 2005.

<sup>51</sup> Cfr. P. Ruffini-C. Ventrucci, *I gruppi 90*, “Il Patalogo 19. Annuario 1996 del teatro”, Milano, Ubulibri, 1996; e *Teatri 90. La scena ardita dei nuovi gruppi*, cataloghi del festival “Teatri 90”, a cura di A. Calbi, Milano, Teatri 90, 1997-1998-1999.

<sup>52</sup> Questo atteggiamento, riscontrato già da Oliviero Ponte di Pino nei gruppi italiani degli anni Settanta e Ottanta (cfr. O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano. 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, Firenze, La Casa Usher, 1988), sembra contraddistinguere anche la generazione che si affaccia sulle scene negli ultimi anni del Novecento: cfr. S. Chinzari-P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Roma, Castelvechchi, 2000. A tale proposito è particolarmente significativa un’affermazione di Anna de Manincor, fondatrice del collettivo bolognese Zimmerfrei: “Siamo un’altra razza, non un’altra generazione. Non dobbiamo prendere il posto di nessuno. Lo spazio è libero. Facciamo altre cose, che hanno un posto diverso nel mondo, perché è il mondo che è diverso. E questo perché nessun maestro ci ha insegnato, abbiamo imparato da tanti e a loro insaputa” (A. de Manincor, nel libretto di sala del Festival “ttv@tpo. (Il) video nella scena e nell’arte contemporanea”, Bologna, 9-14 ottobre 2001).

<sup>53</sup> E. Dante, *Appunti sulla ricerca di un metodo*, cit., p. 22.

<sup>54</sup> *mPalermu* (2001). Drammaturgia e regia Emma Dante; con Monica Anglisani (Ersilia Lombardo), Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Tania Garribba, Manuela Lo Sicco; direzione tecnica e organizzativa Daniela Lo Re; produzione Sud Costa Occidentale; debutto novembre 2001, Teatro delle Briciole-Teatro al Parco, Parma.

<sup>55</sup> E. Dante, *mPalermu*, versione inedita dattiloscritta, dicembre 2005. Si noti che il testo pubbli-

sguardo dell'*altro* viene continuamente evocato dalle parole dei personaggi, come sguardo insieme desiderato e temuto, di fronte al quale è bene presentarsi al meglio (e il testo è infatti tutto un discutere di pantaloni troppo corti e di pantofole...), con il desiderio di esserne accettati ma anche con l'orgoglio, profondamente siciliano, di camminare a testa alta.

In *Carnezzeria*<sup>56</sup> il gioco si fa più crudele, gli spettatori si trovano loro malgrado ad assistere a una macabra cerimonia di abbandono, e sin dall'inizio la protagonista femminile Nina si rivolge direttamente a loro, nel suo modo *naïf* e struggente, chiedendosi: "Sono tutti qua per me?"<sup>57</sup>. Il pubblico è il mostro collettivo a cui Ignazio, Paride e Toruccio intendono consegnare la sorella impudicamente incinta (presumibilmente in seguito a uno dei frequenti abusi dei fratelli), fragile e incantata. E di fronte al pubblico Nina viene effettivamente abbandonata, il velo inchiodato al palcoscenico, in un gesto di disperato addio al mondo, con uno strappo che le stringe il velo al collo come un cappio e la consegna al "sempre" nell'"immaginetta di sposa martire dentro l'edicola religiosa"<sup>58</sup>.

Gli spettatori di *Vita mia*<sup>59</sup>, infine, entrano in sala come "invitati alla veglia funebre"<sup>60</sup> e trovano la madre e i suoi tre figli già riuniti attorno al letto destinato ad accogliere un giovane cadavere. Sin dalle prime battute la madre si rivolge direttamente al pubblico lamentando l'indolenza disobbediente dei figli, e il primogenito Gaspere la rimprovera: "Mà, ti pari chistu 'mumento di dirci 'sti cosi ai cristiani?"<sup>61</sup>.

La trilogia palermitana è dunque un corpo-a-corpo in cui lo spettatore si trova preso in ostaggio da una situazione chiusa in uno stretto orizzonte familiare, di fronte a personaggi che parlano una lingua aspra, straniera. La tensione fisica degli attori, la vitalità che a tratti li avvicina a dei tarantolati rimbalza sul pubblico, lo scuote, lo interroga. Lo spettatore non può tirarsi indietro e sottrarsi al confronto con la scena, ma anzi viene chiamato in causa proprio in quanto sguardo che scivola sulla superficie visibile senza pudore. Il grido, l'energia, persino la violenza della scena di Emma Dante sono la voce

cato sulla rivista "Prove di Drammaturgia" (a. IX, n. 1, luglio 2003, pp. 23-28) e poi all'interno di *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana* (cit.) presenta alcune differenze a dimostrazione di come la scrittura di Emma Dante intrattenga una relazione costante con la scena, dalla quale viene modificata nel corso del tempo. Una scrittura costantemente rimodulata, che non può darsi, nel momento in cui si fissa in testo, se non come drammaturgia "consuntiva".

<sup>56</sup> *Carnezzeria* (2002). Drammaturgia e regia Emma Dante; con Gaetano Bruno, Sabino Civilleri, Enzo Di Michele, Manuela Lo Sicco; direzione tecnica e luci Tommaso Rossi; scene Fabrizio Lupo; produzione Crt di Milano; debutto novembre 2002, Crt-Teatro dell'Arte, Milano.

<sup>57</sup> E. Dante, *Carnezzeria*, "Prove di Drammaturgia", cit., p. 28.

<sup>58</sup> E. Dante, *Carnezzeria*, versione inedita dattiloscritta, dicembre 2005.

<sup>59</sup> *Vita mia* (2004). Drammaturgia e regia Emma Dante; con Ersilia Lombardo, Enzo Di Michele, Giacomo Guarneri, Alessio Piazza; luci Christian Zucaro; direzione organizzativa Fanny Bouquere; produzione Sud Costa Occidentale con Romaeuropa Festival, Scène Etrangères-La Rose des Vents (Lille), Festival Castel dei Mondi; debutto ottobre 2004, Romaeuropa Festival-Villa Medici, Roma.

<sup>60</sup> E. Dante, *Vita mia*, versione inedita dattiloscritta, dicembre 2005. Il testo è stato successivamente pubblicato in *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, cit., pp. 133-173.

<sup>61</sup> "Mamma, ti sembra il momento adatto per dire queste cose alle persone?" (traduzione dell'autrice). *Ibidem*.

di una realtà che con imbarazzo si scopre esposta a molti, troppi occhi: che la percorrono, le fanno violenza, la ignorano. Di fronte al pudore con il quale i personaggi offrono la propria verità, lo sguardo non può non farsi sensibile e delicato il più possibile, per lasciarsi toccare dal turbamento della scena rispettandone l'intimità. In qualche modo lo spettatore rivive la danza sensuale che ha già coinvolto regista e attori, si trova al centro di una sala preparata per il ballo, circondato da una pluralità di corpi e di prospettive che lo mettono a fuoco esattamente, nella sua natura di *voyeur* e di testimone. Come il "catcher in the rye" del romanzo capolavoro di J. D. Salinger<sup>62</sup>, lo spettatore si trova sul ciglio di un campo in cui bambini scatenati giocano la loro infanzia, e sente con infinita nostalgia il peso della propria posizione, la sua liminalità colpevole tra l'età dell'abbandono fiducioso all'ordine del mondo e quella dell'osservazione distaccata e impotente. Impossibilitato dal suo stesso statuto a prendere parte all'azione, e dunque a risolvere sul piano fisico le tensioni che essa suscita, egli le subisce interiormente, secondo il principio della catarsi tragica. Emiliano Morreale ha osservato come nel teatro di Emma Dante "un crescendo convulso ma in fondo funereo" conduca a una "ricerca finale della catarsi [che] ha una valenza quasi primitiva"<sup>63</sup>, e ha correttamente rilevato come questo aspetto costituisca un tratto originale rispetto alle ricerche del teatro contemporaneo. Sud Costa Occidentale riscrive inoltre, con gli spettacoli della trilogia, una relazione possibile tra scena e platea, che non rifugge dalla convenzione linguistica del "come se"<sup>64</sup> ma la spezza soltanto in funzione retorica (nessuno spettatore si sognerebbe infatti di rispondere alle domande stupite di Nina in *Carnezzeria* o alla madre di *Vita mia*).

Il teatro di Emma Dante ha un'immediatezza e una semplicità di intenzioni che lo allontanano dall'area culturale dell'avanguardia, per avvicinarlo piuttosto a certe punte della nuova narrazione, con le quali condivide la forza comunicativa e il confronto frontale con la realtà sociale contemporanea. È però proprio la *pluralità* dell'azione a segnare uno scarto significativo, ed è qui che il lavoro di gruppo, al di là delle indispensabili diversificazioni interne, gioca un ruolo fondamentale, dando vita a una concertazione di elementi drammaturgici e di corpi che disegnano la mappa di un paesaggio visto attraverso le prospettive di tanti "io" in cerca del proprio posto nel mondo della scena.

La carta del "teatro d'attore" che Emma Dante gioca senza ipocrisie, offrendola immediatamente in pasto allo spettatore, è una carta ambigua: può generare estrema freschezza scenica, così come slittare in un linguaggio naturalistico privo di forza visionaria. Si tratta di un rischio avvicinato ma mai

<sup>62</sup> J. D. Salinger, *The catcher in the Rye*, Boston, Little Brown, 1951. La traduzione italiana (*Il giovane Holden*, Torino, Einaudi, 1961) non riesce a dar conto del gioco di parole presente nell'originale, che fonde il verso di una lirica di Robert Burns con la figura del "prenditore" del gioco del baseball, evocando al protagonista del romanzo Holden Caulfield l'immagine di una frotta di bambini che giocano in un campo di segale sull'orlo di un dirupo: quando un bambino sta per cascarvi dentro, c'è qualcuno – in cui lui, adolescente, si riconosce – pronto ad acciapparlo al volo.

<sup>63</sup> E. Morreale, *I ragazzi di Emma Dante*, "Lo Straniero", n. 56, febbraio 2005, p. 102.

<sup>64</sup> Rispetto alla convenzione del "come se" come caratteristica della comunicazione teatrale, si veda J. Lotman, *Semiotica della scena*, "Strumenti critici", n. 44, 1981, pp. 1-45.

attraversato del tutto, almeno nella trilogia, in virtù del fatto che il linguaggio della scena è continuamente scentrato, come se gli attori e la regista stessa non lo possedessero fino in fondo, come se ogni spettacolo (e addirittura ogni replica) fosse il cammino di un funambolo, in cui abbandonano al proprio talento e terrore della possibile caduta corrono sullo stesso filo, dando vita a una tensione costante che non permette di lasciarsi andare alla sciatteria della sicurezza di sé.

Nelle occasioni in cui, ancora a distanza di anni dalla creazione, Emma Dante assiste a un suo spettacolo, la si vede sedere in prima fila, vicinissima ai suoi attori, seguirli con lo sguardo e con l'inclinazione del busto sino alla fine, come un domatore di fronte alle sue fiere: consapevole della loro autonomia e insieme del filo che lega il loro destino e il suo. In questo rapporto carnale con il proprio teatro riverbera certo il riferimento, così caro a Emma Dante, a Tadeusz Kantor<sup>65</sup>, che accompagnava i suoi attori sulla scena come un improbabile direttore d'orchestra. Nel teatro di Sud Costa Occidentale la tensione innescata dalla figura del regista resiste anche *in absentia*: la presenza fisica non è più necessaria, poiché gli attori hanno portato dentro al loro abitare la scena il segno di quella relazione di occhi e di corpi e la tengono in vita palleggiandola l'uno all'altro e ricreandola all'interno delle proprie relazioni di personaggi.

Qualcosa di simile accade anche alla *parola*, consegnata agli attori con il compito di cercarne la necessità nel proprio corpo attraverso il gesto. Strumento della parola scenica di Sud Costa Occidentale è una lingua composta, un palermitano rivisto "alla maniera di Emma Dante"<sup>66</sup>, imbastardito con l'italiano e i diversi accenti degli attori, che di volta in volta arricchiscono il patrimonio linguistico della compagnia non solo di cadenze ma anche di modi di dire, ritmi e vocaboli.

A differenza di quanto si verifica in molte esperienze recenti, anche siciliane<sup>67</sup>, il dialetto non è per Emma Dante la lingua materna delle origini, ma piuttosto un idioma per metà straniero, incompreso, e per l'altra metà nascosto, segreto, oscuro. Un dialetto "bastardo", come ha rilevato Emiliano Morreale a proposito proprio della trilogia<sup>68</sup>, che veicola non già un ritorno a casa ma

<sup>65</sup> Sul rapporto tra Emma Dante e Tadeusz Kantor, si vedano in particolare R. Palazzi, *Rito, devozione e carnalità pagana*, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, cit., pp. 134-138, e M. Gliozzi, *Memorie in costruzione. Percorsi necessari nel teatro di Emma Dante*, "Ariel", n. 61, 2005, pp. 111-122.

<sup>66</sup> Cfr. "Nous inventons en scène une langue nouvelle, à base de palermitain, le *dantesque-palermitain*". E. Dante, *Palerme en version originale*, cit., p. 139.

<sup>67</sup> Si pensi ad esempio al messinese Spiro Scimone (S. Scimone, *Teatro. Nunzio, Bar, La festa*, Milano, Ubulibri, 2000) e al palermitano Franco Scaldati (F. Scaldati, *Il teatro del sarto*, Milano, Ubulibri, 1990; e *Totò e Vicé*, a cura di A. Di Salvo-V. Valentini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004). La drammaturgia di questi due autori è stata oggetto anche di recenti studi critici; si vedano almeno *Franco Scaldati*, a cura di V. Valentini, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997 e T. De Matteis, *Spiro Scimone e i rituali del disagio*, in *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 199-211.

<sup>68</sup> "[Il dialetto di Emma Dante] non è filologico e poetico [...], bensì imbastardito, seminuovo, lesionato nella pronuncia da lingue giovani e impure, contaminato da parlate gergali e dall'italiano". E. Morreale, *I ragazzi di Emma Dante*, cit., p. 103.

al contrario un definitivo spaesamento, un'orfananza inquieta, un non appartenersi:

Per questo scrivo in dialetto, perché anche se non comprendo, tutto mi è familiare. Quando imparerò a capire il dialetto dei miei spettacoli, mi sentirò perduta, orfana, sola. Sarà come capire mio padre. Per questo mi piace la [...] definizione di dialetto bastardo. Perché faccio di tutto per non dargli un'identità, una paternità. Voglio che rimanga impuro, sgraziato e disgraziato. Ho bisogno di cercarlo continuamente il significato del mio teatro, solo così non posso perderlo, perché so già che non lo troverò mai. Io non so cosa significa "Niscemu?" e non me ne posso andare<sup>69</sup>.

Il dialetto per Emma Dante arriva d'altronde da lontano ed è radicato nella trasgressione infantile, nel gioco di invenzione di un altro mondo che si consuma per strada sotto casa e a scuola durante la ricreazione, là dove viene meno, almeno temporaneamente, il controllo adulto sul linguaggio. Il dialetto è dunque la lingua liberata che sgorga indomabile negli spazi-tempo sottratti a un controllo che, attraverso la parola, statuisce un ordine definitivo del mondo.

Come scrive Roland Barthes, "parlare [...] è sottomettere: tutta la lingua è una predeterminazione generalizzata"<sup>70</sup>, e quindi "se chiamiamo libertà [...] la volontà di non sottomettere nessuno, allora è chiaro che può esservi libertà solo al di fuori del linguaggio"<sup>71</sup>. Il dialetto palermitano costituisce per Emma Dante una possibilità di fuga, lo strumento per la generazione di un altro mondo reinventato con un'attitudine già creativa, se l'utilizzo artistico della parola ("letteratura", scrive Barthes) è la "magnifica illusione che permette di concepire la lingua al di fuori del potere, nello splendore di una rivoluzione permanente del linguaggio"<sup>72</sup>.

Il dialetto è altresì la rivelazione della possibilità di articolare il proprio immaginario:

In casa non si poteva parlare dialetto perché era la lingua dei poveri. L'ho imparato a scuola dagli altri bambini. I miei non volevano, allora lo parlavamo di nascosto, tra di noi. Era la lingua segreta dei bambini<sup>73</sup>.

È la "lingua segreta dei bambini" quella cui Emma Dante attinge per dare forma al suo teatro, "mondo segreto" dove si tenta di serbare intatta la propria grazia mettendola in gioco con immutato slancio e senza paura, spettacolo dopo spettacolo.

<sup>69</sup> E. Dante, *Il mio dialetto bastardo*, cit., p. 93.

<sup>70</sup> R. Barthes, *Lezione. Il punto sulla semiotica letteraria*, Torino, Einaudi, 1981, p. 8.

<sup>71</sup> Ivi, p. 10.

<sup>72</sup> Ivi, p. 11.

<sup>73</sup> "Le dialecte était interdit à la maison parce qu'il était la langue des pauvres. Je l'ai appris à l'école au contact des autres enfants. Ma famille ne voulait pas, alors on le parlait en restant cachés, entre nous. Il était la langue secrète des enfants". E. Dante, *Palermo en version originale*, cit., p. 138.

## Necessità di un teatro

*Finché scrivete ciò che volete scrivere, questa è la sola cosa che conta; e se conti per un giorno o per un'eternità, nessuno può dirlo. [...] è molto più importante essere se stessi che non tutto il resto.*  
Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*

La ricerca di Emma Dante e di Sud Costa Occidentale si muove nell'alveo di un teatro d'attore molto lontano dalle sperimentazioni delle ultime avanguardie, e più conforme alla linea degli attori-autori che attraversa tutto il secondo Novecento italiano<sup>74</sup>.

Anche il rapporto, costitutivo della compagnia, tra identità di gruppo (con quel che ne consegue a livello di metodo di composizione) ed emergenza di un'individualità registica spiccata fa dell'esperienza di Emma Dante e dei suoi compagni un *unicum* nel panorama italiano. A fronte di un'estrema vitalità di formazioni di gruppo che operano una reinvenzione totale dei linguaggi della scena e riscrivono le diverse funzioni proprie della produzione teatrale in un processo creativo che tutte le comprende, l'ultimo decennio del Novecento non ha visto emergere in Italia molte figure registiche significative. Pare che la regia come modalità creativa appartenga per lo più al solco di una tradizione ormai stanca, come testimoniano le ultime prove dei grandi maestri delle generazioni precedenti, da Luca Ronconi a Massimo Castri e Carlo Cecchi<sup>75</sup>. Artisti più giovani attaccano la regia prendendola in contropiede, ma più spesso rimangono registi "puri", nel senso che non contaminano questo ruolo con quello della scrittura: la loro modalità di lavoro li colloca quindi nella linea di senso propriamente, di una regia che si è voluta sin dalle origini funzione critica posta tra il testo e l'attore a garanzia della validità della loro relazione.

A rendere significativa l'apparizione di Emma Dante è al contrario la scelta di *innestare* un'originalità registica su di una dinamica di gruppo, dando vita a una struttura autonoma e svincolata tanto dal rapporto con le istituzioni (Sud Costa Occidentale non riceve alcun tipo di finanziamento pubblico) quanto da legami con i grandi teatri, che vengono sì coinvolti in occasione delle produzioni della compagnia, ma come interlocutori che sappiano accompagnare

<sup>74</sup> Sulle molteplici diramazioni della linea dell'attore-autore italiano nel secondo Novecento, si vedano almeno C. Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, "Teatro e Storia", a. III, n. 18, 1996, pp. 9-24; M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, cit. e A. Barsotti, *Dialetti, lingue e pastiches: linguaggi in scena dal '900 al 2000 (Eduardo Fo Troisi Benigni Moscato)*, in *Lingua e dialetto nel teatro contemporaneo*, Atti della Giornata di Studio, Prato, 12 marzo 2004, a cura di N. Binazzi-S. Calamai, Firenze, Unipress, 2006, pp. 59-89. Sull'originalità dell'attore italiano novecentesco, si vedano inoltre M. De Marinis, *L'attore comico nel teatro italiano del Novecento*, in *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008, (nuova ed. aggiornata), pp. 261-287; A. Barsotti, *Grandi giuocolieri e giullari contro la macchina che piatta i teatranti: Eduardo e Fo*, "Ariel", a. XV, n. 3, settembre-dicembre 2001, pp. 83-120 e, in una prospettiva dichiaratamente storiografica, G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.

<sup>75</sup> Cfr. A. Nanni, *Castri e Cecchi: fine del teatro di regia*, "Lo Straniero", n. 45, marzo 2004, pp. 98-100.

un frammento di un percorso più ampio e reso unitario proprio dalla sua *autogenesi*.

Sul rapporto tra funzione registica e teatro di gruppo ha scritto recentemente Maria Grazia Gregori:

se prima la figura del regista acquisiva il suo carisma, il suo ascendente sull'attore proprio grazie all'originalità (e forse all'unicità) del suo ruolo, oggi, al contrario, il suo ruolo si afferma all'interno di un gruppo dove si autoforma insieme agli altri componenti dello stesso gruppo che come lui si muovono lungo la linea di confine che passa fra ricerca e innovazione e che alla fine sarà forse più disposto a riconoscerne l'autorità. Il suo rischio è quello di pensare in piccolo, di lavorare in piccolo, di disperdere tempo e creatività. Ma anche se diminuito, anche se assediato, anche se costretto a consumare energie importanti per emergere questo regista è infinitamente preferibile al teatro delle donne e degli uomini soli<sup>76</sup>.

L'esperienza palermitana di Emma Dante è notevole proprio perché ha saputo coniugare, forse con una buona dose di inconsapevolezza, la forma tradizionale della compagnia con un'originalità di struttura e di progettualità produttiva che la colloca al di fuori del "normale" sistema teatrale.

Quella inaugurata da Sud Costa Occidentale è una via solitaria, intrapresa con impeto e ostinazione. Una via autarchica, dove le uniche guide possibili sono l'applicazione del proprio talento e la sottomissione alla propria verità: una via a rovescio, in un certo senso, che si compie nella decostruzione di ogni certezza, nell'allontanamento da ogni approdo.

La distanza rispetto ad altre esperienze, anche contemporanee, alle quali Sud Costa Occidentale viene invece avvicinata in molte programmazioni teatrali, è segnata con decisione dalla stessa regista:

Io odio il teatro. Soprattutto quello d'avanguardia. [...] "L'avanguardia". Che brutta parola. Che grande equivoco! Se potessi non raggiungerla mai questa falsa utopia, se potessi restarne fuori per marcare l'importanza della ricerca di un metodo piuttosto che di una poetica vuota e formale, come sarei felice! Non mi interessa il risultato, lo "spettacolo" deve essere solo il punto di arrivo di una reinterpretazione paradossale della realtà che diventa linguaggio, dove il segno non è il messaggio, come la mappa non è il territorio. [...] Può darsi che i miei ragazzi un giorno impareranno a recitare un testo, a piangere a comando coi proiettori puntati sul volto, può darsi che finalmente io diventerò una vera regista e forse, allora, faremo avanguardia. Chiudendo i conti, però, con tutto il resto. Quel resto che sta nell'origine di un pensiero, di una necessità, in una coscienza critica spietata e a volte anche scorretta, solitaria<sup>77</sup>.

In questa visione, qui così orgogliosamente affermata, trovare il proprio stile, proteggerlo, riprodurlo, non è che un arrestarsi della ricerca, una rinuncia timorosa al salto nel vuoto che la creazione artistica consente e severamente

<sup>76</sup> M.G. Gregori, *La regia, oggi. Auspici per la strada da fare*, in F. Quadri-R. Molinari, *Il ruolo della regia negli anni duemila*, cit., p. 236.

<sup>77</sup> E. Dante, *Il mio dialetto bastardo*, cit., pp. 90-91.

richiede: è il segno di una resa, e non già di una vittoria. La “trilogia palermitana” di Sud Costa Occidentale pare scaturire proprio dalla lotta tra questo sentimento e il confronto con i propri limiti, con il recinto concluso del proprio immaginario e del linguaggio che sa esprimerlo: una strategia di significazione che non può essere diversa da com’è.

Non mi interessa diventare una regista di moda, non mi interessa nemmeno entrare in comunicazione con i giochini o i vari circuiti del potere. So quanto valgo e so che il mio teatro non scomparirà perché è necessario, o almeno necessario a me stessa<sup>78</sup>.

Il rapporto mai interrotto con la propria necessità profonda, l’obbedienza al proprio desiderio e l’indifferenza ai dettami del mondo (anche di quello teatrale) rendono il teatro di Emma Dante radicalmente *contemporaneo*, di una contemporaneità che va oltre le etichette di comodo e le definizioni di maniera, per trovare il proprio senso in uno spazio di intima libertà: scevro dalla “necessità di essere assolutamente moderno”<sup>79</sup>, esso rappresenta una voce originale che ha saputo radicarsi in una pratica e in una postura etica prima che in una sequenza di spettacoli.

E che per questo sopravvive e sopravviverà all’avvicinarsi delle stagioni e delle tendenze, ai tagli dei fondi pubblici, all’inerzia produttiva e distributiva del mercato teatrale, e forse alle stesse brusche inversioni di rotta di un’artista indomabile, volitiva, ambiziosa.

(2006)

<sup>78</sup> E. Dante in *Intervista a Emma Dante*, a cura di P. Randazzo, cit.

<sup>79</sup> Cfr. “Il faut être absolument moderne”. A. Rimbaud, *Adieu, Une Saison en Enfer*, in *Opere*, Torino, Einaudi, 1990, p. 416.

Marta Porzio

## NELLO STESSO PALAZZO DI EDUARDO<sup>1</sup>

*Così Napoli, dove è così difficile vivere e che invoglia tanto a partire, che è così difficile abbandonare e che costringe sempre a tornare, diventa, più di molti altri, il luogo emblematico di una generale condizione umana nel nostro tempo: trovarsi su un inabitabile pianeta, ma sapere che è l'unico dove per ora possiamo star di casa<sup>2</sup>.*

Perché il teatro, se viene da Napoli, deve essere *napoletano*? Il discorso è complesso, e anche molto interessante. Soprattutto se lo si indaga oltre il suo aspetto superficiale, quello dei cliché più comuni che identificano banalmente il teatro napoletano in quanto tale (elementi della tradizione, dialetto etc.). Andare oltre questi cliché significa entrare fisicamente nella città, capendo il rapporto che chi fa teatro a Napoli ha con la città stessa, cioè con il suo contesto sociale, con gli enti e i teatri locali e, non da ultimo, con i gruppi e gli artisti che l'hanno preceduto. Significa capire la quotidianità di un mestiere nell'ambiente in cui nasce, sapendo che questo stesso ambiente può condizionare a diversi livelli, non tutti necessariamente appartenenti alla sfera del razionale. Questi 'condizionamenti', tra l'altro, possono portare a risposte soggettive diversissime tra loro, che variano a seconda della tradizione personale di ognuno, che è *tutt'altra cosa* rispetto alla tradizione di una città.

C'è stato un solo momento in cui queste risposte sembravano essere univoche, o quantomeno dettate da una stessa comune esigenza: andare oltre i limiti della cultura locale, *svecchiando* la città e reagendo al suo asfissiante immobilismo. Erano gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso e questa esigenza *locale* incontrava la più diffusa presa di posizione contro la scena ufficiale italiana in generale. Nasceva così, a Napoli, il *nuovo teatro*.

Ma di questa *nascita* si sa poco o nulla. Eppure tutto ciò che di (ahimè) 'napoletano' ha iniziato a circuitare sulla scena nazionale diversi anni dopo, a partire dalla fine degli anni Ottanta, non è nato dal niente; mi riferisco ai Teatri Uniti, ma anche alla cosiddetta *nuova drammaturgia*, che in questo periodo inizia ad essere approssimativamente osservata come fenomeno post-eduardiano (mentre proprio con Eduardo non ha molto in comune).

Se è vero che Moscato, Ruccello, Santanelli, ma anche Martone, Neiwiller e Servillo provengono da percorsi diversi, è in sostanza anche vero che le loro stesse diversità sono state 'possibili' perché hanno attraversato un unico *clima* che, senza esagerazione, potenzialmente le conteneva tutte. Si tratta del *clima*

<sup>1</sup> Col presente articolo offriamo un'anticipazione della monografia, d'imminente pubblicazione per la collana "Culture Teatrali" di Bulzoni, *La resistenza teatrale. Il teatro di ricerca a Napoli dalle origini al terremoto*.

<sup>2</sup> F. Ramondino, *Star di casa*, Milano, Garzanti, 1991, p. 60.

estremamente vivace e propositivo che ha caratterizzato la vita culturale napoletana dagli anni Sessanta fino al tragico terremoto del 1980, che ha segnato di fatto una forte frattura<sup>3</sup>.

In questi anni, Napoli ha vissuto la sua più lunga stagione di *partecipazione* nei diversi settori della cultura ed è stata abitata da una sorprendente coalizione interdisciplinare di forze, che ha raccolto almeno un paio di generazioni. I giovani che man mano si sono formati in questo ventennio, si sono inseriti nel percorso e nel *comune sentire* di quanti li hanno preceduti, spesso aprendo loro la strada e, soprattutto, creando coraggiosamente, e realmente ‘dal niente’, gli spazi e le condizioni per la loro stessa formazione. È non a caso prima del 1980, e non dopo, che in città si è iniziato a fare un teatro completamente diverso da quello esistente, rifiutando senza mezzi termini la secolare e fino ad allora intoccabile tradizione della scena partenopea, sotto tutti i punti di vista: dai testi alla lingua, dalla relazione teatrale alla pratica scenica. Non si è mai più ripetuto, nell’ambiente teatrale napoletano, un *azzardo* così forte e una rottura col passato così perentoria.

Nella seconda metà degli anni Sessanta tutto questo è evidente spostandosi di pochi metri in un’unica strada: Via Martucci, in una zona ‘bene’ della città. È qui che si aprono i primi spazi dell’*off*, scantinati o garages presi in fitto per sperimentare, incontrarsi, “evadere dalla città”. I giovani che formano gruppo sono pochi, ma la loro *resistenza* mette radici talmente solide che si può tranquillamente affermare che tutto ciò che *succede* poi nel decennio successivo, ha inizio in quel momento.

Il Centro Teatro Esse (CTS), una di queste cantine, attiva dal 1967 al 1972, dà i natali a Peppe Barra, Lina Sastri, Leopoldo Mastelloni, per dirne solo alcuni. Ospita i primi concerti della Nuova Compagnia di Canto Popolare e le prime mostre di Lucio Amelio. Guidato da Gennaro Vitiello, il gruppo mette in scena e traduce spesso per la prima volta in italiano testi sconosciuti della drammaturgia europea, da Garcia Lorca a Tardieu, da Artaud a Toller, passando per Genet, il quale autorizza personalmente il Teatro Esse, nel 1969, ad allestire *I Negri* – cosa fino a quel momento mai concessa ad un gruppo di ‘bianchi’ – e ne esce uno spettacolo memorabile. Fondato da un gruppo di giovani scenografi, il Teatro Esse è particolarmente legato all’ambiente degli artisti visivi e all’Accademia di Belle Arti; il ‘registro’ degli spettacoli è infatti tendenzialmente ‘formale’, si lavora sull’estetica della messinscena, curando scene e costumi in direzione però delle avanguardie europee, non certo del teatro ‘napoletano’ (dal TS esce anche la costumista Odette Nicoletti).

Insieme al TS, tra i *protosperimentatori* della scena napoletana vanno senz’altro considerati anche Mario e Maria Luisa Santella, il cui percorso non

<sup>3</sup> In realtà lo ‘svecchiamento’ del clima culturale napoletano inizia già nel dopoguerra, con le prime avanguardie visive, le riviste sperimentali e con piccoli gruppi e collettivi che si oppongono fortemente alla restaurazione culturale avallata dal sindaco Achille Lauro, la cui lunga amministrazione costituisce uno dei periodi più bui della storia di Napoli. Si veda, a questo proposito, il noto film/documento di Francesco Rosi, sceneggiato con Raffaele La Capria, *Le mani sulla città*, del 1963.

è stato ancora abbastanza riconosciuto. Con il Teatro Alfred Jarry, poi diventato Compagnia del Teatro Alfred Jarry (quando lo spazio poco distante da Via Martucci chiude e i Santella si spostano per un periodo a Roma, mantendo però un continuo legame con Napoli), i Santella rappresentano la risposta più radicale e convinta alle provocazioni del Living, di cui rielaborano in maniera originale la lezione guardando nello stesso tempo a Grotowski e ad Artaud, entrambi appena ‘scoperti’ in Italia<sup>4</sup>.

Il Living viene a più riprese in città negli anni Sessanta ('65, '67 e '69), grazie tra l'altro allo stesso Mario Santella che è tra gli organizzatori dell'evento – e l'effetto che produce, non solo sui Santella ma su tutto l'ambiente teatrale napoletano, è molto interessante. Lo shock e il *disordine* (anche di ordine pubblico) che le tournée del gruppo provocano in Italia, vanno infatti ad intaccare, a Napoli, il resistente ‘scoglio’ della tradizione teatrale partenopea, incidendo in alcuni casi ‘irreversibilmente’ sull'identità stessa dell'essere attori, dell'essere pubblico, in sostanza del *fare teatro*. I tentativi del *nuovo*, fino ad allora quasi timidamente praticati dai giovanissimi teatranti, trovano cioè conferma e nello stesso tempo vanno immediatamente in crisi di fronte all'*idea* di teatro di Beck e Malina, cui si aggiunge anche una puntata dell'Open Theatre a Napoli, nello stesso periodo.

Siamo d'altra parte negli anni intorno al Sessantotto ed il nuovo teatro, ancora alla ricerca di una propria identità e di un riconoscimento più ufficiale all'interno della scena nazionale (si veda il Convegno d'Ivrea del 1967), deve fare i conti con il generale richiamo all'impegno politico; diversi collettivi si trovano a dover giustificare con molta attenzione la propria scelta: fare spettacoli o salire sulle barricate non è proprio la stessa cosa.

Gli anni Settanta iniziano all'insegna dell'*impegno*, del “*sei quello che fai*” contrapposto al “*sei quello che pensi*”. Non a caso l'esperienza delle cantine di Via Martucci si scontra fortemente già dopo qualche anno, soprattutto negli spazi del TS, con l'esigenza di raggiungere un pubblico *socialmente, numericamente e territorialmente più vasto*<sup>5</sup>, diverso da quello piuttosto elitario che si è andato formando nelle *caves* della Napoli ‘bene’.

Su questi presupposti, nel 1972, il CTS chiude definitivamente i battenti. Le altre cantine non chiudono, ma vivono in ogni caso un momento di *impasse*: a cavallo tra i due decenni si assiste di fatto ad una *mise en crise* degli scantinati, parallela e complementare alla generale *crisi* del nuovo teatro italiano, che dopo gli entusiasmanti primi passi, ha bisogno di capire il suo senso di marcia, o anche solo il suo *senso*.

Le cantine che non chiudono, il Teatro Instabile (lo spazio più longevo di

<sup>4</sup> I Santella sono tra i pochi che riescono a vedere *Il principe costante* a Spoleto nel 1967, ma iniziano a ‘conoscere’ Grotowski tramite il libro di Barba, *Alla ricerca del teatro perduto* (1965), che precede e prepara la diffusione del più noto testo del maestro polacco *Per un teatro povero* (1970). *Il teatro e il suo doppio* di Artaud viene pubblicato in Italia nel 1968, ma negli anni precedenti circola l'edizione francese, che i Santella iniziano a leggere.

<sup>5</sup> Gennaro Vitiello, *Il teatro di ricerca a servizio di un pubblico più vasto*, in *Atti del I° Convegno regionale per lo Spettacolo*, Napoli, Villa Pignatelli, 27-28 ottobre 1972.

Via Martucci, attivo dal '67 per circa 10 anni<sup>6</sup>) e il Play Studio (attivo dal '68 al '74), diventano a tutti gli effetti degli *spazi porosi*, che oltre alla produzione dei rispettivi gruppi ospitano rassegne ed eventi internazionali. Il Play Studio, guidato da Arturo Morfino, è dedicato soprattutto alla musica, ma si caratterizza nel raccogliere ogni segnale di contemporaneità nei diversi settori dell'arte, anticipando di qualche anno la funzione simile che avranno altri locali *underground*, come il Macondo di Milano. Il Teatro Instabile (TIN), come il CTS, è anche un gruppo teatrale, guidato da Michele Del Grosso, ma l'attività dello spazio si caratterizza maggiormente per un'incessante programmazione, tendenzialmente più politicizzata. È il TIN che organizza l'unica tappa meridionale di *Paradise Now*, lo spettacolo che ha già provocato scontri a Milano e che precede l'espulsione del Living dall'Italia; ed è il TIN che ospita anche l'Open Theatre con *The Serpent*, nel 1968. È poi costante, al TIN come al Play Studio, la presenza dei giovani cantautori (Pino Daniele, Bennato, Battiato, De Gregori, Venditti) e dei più noti esponenti della musica popolare, il cui diffuso *revival* negli anni Settanta si deve molto al fatto che spazi come questi in qualche modo hanno continuato a resistere.

Sull'onda del *folk revival* si assiste a partire dalla seconda metà degli anni Settanta ad un generale *ritorno alla tradizione*, o meglio alla riscoperta in chiave intellettuale della cultura popolare. Un ruolo importante in questo senso è svolto dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare (NCCP), che in questi anni incide i suoi primi LP ed è 'di casa' proprio a Via Martucci. Indiscusso Maestro è il 'padre' della NCCP, Roberto De Simone, le cui ricerche sfociano nel 1979 nella memorabile prova de *La Gatta Cenerentola*, uno spettacolo decisamente spartiacque nella storia del teatro, che dà l'avvio ad una sorta di *capovolgimento* rispetto al rapporto dei teatranti napoletani con la propria memoria<sup>7</sup>. Tra gli altri, il più coinvolto in questo senso è Annibale Ruccello, che si avvicina al teatro mentre segue, come studente di antropologia, le ricerche di Annabella Rossi e dello stesso De Simone.

L'interesse verso le espressioni di cultura popolare è strettamente legato alla generale 'tensione politica' verso il cosiddetto *sottoproletariato*, che in questi anni è possibile leggere sotto molti aspetti: dalla partecipazione attiva degli studenti alle rivendicazioni degli operai e alle numerose lotte sociali, all'interesse degli stessi studenti per le forme teatrali tradizionali come la *sceneggiata*; dalla spinta al *decentramento* culturale, portando il teatro lì dove non c'era mai stato, alla dedizione coraggiosa nella direzione dell'intervento sul territorio, cioè alle prime esperienze di *animazione*.

*Tutto questo* è molto forte nella Napoli degli anni Settanta, in una misura tale che oggi è difficile da immaginare. Rende l'idea, forse, ricordare che nel settembre del 1975, per la prima volta nella storia della Repubblica Italiana,

<sup>6</sup> Il TIN è anche recentemente *risorto* per opera del suo stesso fondatore, Michele Del Grosso, che ha aperto nel 2001 un altro piccolo spazio nel centro storico di Napoli, *underground* come il primo.

<sup>7</sup> Cfr. Annamaria Sapienza, *Il segno e il suono - La gatta Cenerentola di Roberto De Simone*, Napoli, Guida, 2006.

a Napoli vince la sinistra. Non avrebbe vinto e non avrebbe governato per cinque mandati il sindaco comunista Maurizio Valenzi se la sua elezione non fosse stata preceduta da un forte *movimento* della città, nella direzione ‘ideologicamente’ caldeggiata e sostenuta dal PCI di allora.

Gli anni immediatamente precedenti alla giunta Valenzi sono infatti una stagione incredibile, la città sembra avere la capacità di muoversi da sola, di risolvere e intervenire ‘dal basso’ ovunque, senza sosta<sup>8</sup>. Nascono nuovi gruppi teatrali e quelli già esistenti scendono nelle piazze, ognuno con le sue risposte e capacità afferma la propria *presenza*: il Centro Sperimentale di Arte Popolare di Ettore Massarese, i Chille de la Balanza di Claudio Ascoli, il Teatro Contro di Rosario Crescenzi, il Libera Scena Ensemble di Gennaro Vitiello (fondato dopo la chiusura del TS) e, dopo qualche anno, il Teatro dei Mutamenti di Antonio Neiwiller e Renato Carpentieri e molti altri, che durano a volte il tempo di uno o due spettacoli.

Sembra che la città si sia finalmente svegliata. Addirittura nel 1974 i gruppi teatrali, coinvolgendo anche altre realtà territoriali, si uniscono per la prima volta in un unico fronte di lotta che li riguarda da vicino: la riapertura del Teatro Stabile, il Mercadante, chiuso da undici anni per ragioni poco chiare (ha anche rischiato di essere abbattuto per interessi speculativi). Conducono la battaglia costituendosi in Comitato e organizzando diversi momenti pubblici di confronto, che pongono lo Stabile al centro di una loro proposta di politica culturale fortemente innovativa, basata sul decentramento e la partecipazione democratica alla cosa pubblica. Non ottengono tuttavia la riapertura del teatro, che si trasforma in un eterno cantiere, i cui lavori finiscono addirittura nel 1995, dopo altri 15 anni (per cui Napoli, scandalosamente, ha di nuovo il suo Stabile pubblico dopo ben 32 anni dalla chiusura)<sup>9</sup>.

Il *decentramento* è la direzione nella quale ci si muove un po’ tutti negli anni Settanta, a diversi livelli e seguendo diverse motivazioni. Anche gli Enti locali spingono in questa direzione, creando dei circuiti che iniziano ad includere anche il nuovo teatro; il quale a sua volta, proprio per questo, avvia una fase anche un po’ più ‘sindacale’ rispetto agli anni precedenti, avvalorata dall’in-

<sup>8</sup> È all’inizio degli anni Settanta che si avviano le esperienze più interessanti e significative di animazione a Napoli: la Mensa Bambini Proletari, fondata da militanti di Lotta Continua insieme a Cattolici di base, è un collettivo particolarmente attivo, che opera nel quartiere popolare di Montesanto, svolgendo anche attività di inchiesta sociale e di denuncia; la Scuola 128, fondata da Felice Pignataro, parte come esperienza di doposcuola in un campo di baraccati a Poggioreale e si trasforma poi nell’attuale Gridas, che svolge attività di animazione a Scampia, caratterizzata da una grande creatività e dalla realizzazione di murali nelle zone di periferia; il progetto di “architettura di animazione” dell’architetto Riccardo Dalisi, che opera in questi anni con i ragazzi di Rione Traiano.

<sup>9</sup> Anche il 1976 è segnato dalla collaborazione propositiva tra gruppi: è l’anno della rassegna *Nuovo teatro a Napoli - incontro/situazione 1976*, che si svolge al Teatro San Ferdinando con il patrocinio dell’ETI e raccoglie tutti i gruppi di ricerca attivi sul territorio in un programma di circa un mese tra spettacoli e dibattiti. Ed è l’anno, anche, del Festival Nazionale dell’Unità, che per la prima volta si svolge a Napoli; grazie al lavoro volontario di centinaia di giovani si rimette in funzione un’area di circa 700mila mq abbandonata da anni, la Mostra d’Oltremare, dove si svolge l’affollatissimo evento.

tensificarsi, anche, del rapporto col Ministero e con l'ETI. La corsa ai finanziamenti e agli indispensabili borderò coinvolge gran parte dei gruppi nella seconda metà degli anni Settanta, che si vedono quasi costretti a darsi una struttura organizzativa più definita, il che in molti casi provoca la ridefinizione della composizione dei gruppi stessi e, nello stesso tempo, la graduale trasformazione della motivazione – inizialmente più 'politica' – dei primi tentativi di decentramento culturale.

Gli unici che dichiaratamente non si lasciano coinvolgere nelle strettoie della burocrazia teatrale e scelgono con convinzione l'autoemarginazione e l'isolamento, sono Leo De Berardinis e Perla Peragallo, negli anni in cui radicano il loro teatro a Marigliano, un paese dell'entroterra campano (1971-1980). È lì che la loro idea di *decentramento* si trasforma in un'esperienza unica, di spessore umano oltre che teatrale e per la 'radicalità' della scelta molto più vicina alle forme dell'animazione che non a quelle del nuovo teatro. È interessante osservare gli anni del Teatro di Marigliano tenendo presente il contesto del nuovo teatro napoletano, oltre che romano.

Leo e Perla partono infatti da Roma per prendere le distanze non solo dall'ambiente delle cantine col suo pubblico 'sbagliato', ma anche dalla visione ideologico-reazionaria della cultura popolare che in quello stesso ambiente si sta diffondendo, il che sta avvenendo a Roma come a Napoli. Non è un caso quindi che scelgano un paese contadino del Sud e che scelgano di abitarci: decidono di entrare in contatto diretto con il proletariato, allontanandosi concretamente dalle sovrastrutture e dai condizionamenti inevitabilmente presenti nell'ambiente colto-intellettuale delle grandi città.

L'approfondimento della tradizione popolare, sulla quale lavorano già dal primo spettacolo – *O Zappatore* – è perciò nel loro percorso prima di tutto un atto politico, un gesto estremo almeno quanto la scelta di avviare l'esperienza stessa di Marigliano. È, inoltre, l'unica *chiave* per entrare in relazione con la gente del posto. Leo infatti chiarisce bene, in diverse interviste dell'epoca, che non bisogna confondere il loro lavoro con i mariglianesi – che parte dalla cultura e dal linguaggio locale, cioè dall'*alfabeto degli analfabeti* – con quei tentativi di teatro popolare che hanno una visione assolutamente reazionaria e 'populista' della stessa cultura.

A Napoli, il nuovo teatro, che si avvia ad esprimere la seconda generazione di artisti e gruppi, proviene da un percorso di fortissima opposizione alla cultura locale e, rispetto alla tradizione teatrale in senso stretto, il rapporto è decisamente ancora non risolto. In questo, gli spettacoli dei 'forestieri' Leo e Perla danno un input importante alla nuova scena locale, che si avvia quantomeno ad interrogarsi sul rapporto con le proprie radici.

Nella seconda metà degli anni Settanta si assiste infatti ad un interesse tendenzialmente 'non populista' verso il teatro di tradizione, che ancora, però, non cede al confronto con Eduardo e con il 'territorio' da lui marcato, cioè la drammaturgia di suo padre Eduardo Scarpetta<sup>10</sup>. Autori come Petito e

<sup>10</sup> Nel 1956 Eduardo fonda la Scarpettiana, una compagnia stabile presso il suo teatro, il San Ferdinando, dedicata esclusivamente all'opera di Scarpetta.

Trinchera vengono ripescati e indagati con interesse dai Santella nel seguito del loro percorso, quando superano la livinghiana 'fase gestuale' e scoprono la *parola*; da Massarese, che cura anche la pubblicazione dell'opera omnia di Petito; da Neiwiller che riprende invece il *Don Fausto* di Petito in diverse versioni (di cui la prima, memorabile, vede il debutto di Tonino Taiuti) ed è affascinato, oltre che dal lavoro di Leo, dall'approccio che ha con la *napoletanità* un altro 'forestiero', Carlo Cecchi<sup>11</sup>.

Eduardo è ancora il padre da abbattere. La sua presenza è ingombrante sulla scena e fuori scena, cioè nella città, nelle dinamiche e nelle relazioni da cui di fatto dipendono le sorti di chi fa teatro a Napoli. Si ha perciò ancora una sorta di timore a relazionarsi con i suoi testi e questo timore verrà superato solo negli anni Ottanta, quando il nuovo teatro avrà maturato forse una giusta distanza, anche 'fisica' dalla presenza stessa del grande attore/autore (Eduardo muore nel 1984).

Prima ancora di Leo (che con *Ha da passa' 'a nuttata*, del 1989, segna finalmente l'avvenuta 'edipica' morte del padre), tra i primi ad intervenire sui testi di Eduardo è Tony Servillo, con *E...*, uno spettacolo del 1987. Servillo proviene da un percorso che, paradossalmente, non ha ancora mai guardato alla 'tradizione'. Appartiene, con il suo Teatro Studio di Caserta, alla 'scuola napoletana' della nuova spettacolarità, la stessa di Martone con Falso Movimento, di Luca De Fusco e Bruno Roberti con il Teatro Oggetto e del primo 'maestro' di tutti questi: Vittorio Lucariello, regista e fondatore del locale che ha reso possibili i loro primi esperimenti: Spazio Libero, che apre nel 1974.

Mentre un insieme variegato e numericamente molto consistente di gruppi e artisti napoletani, verso la fine degli anni Settanta coglieva l'eredità della prima generazione del nuovo teatro, acquisendo non tanto la direzione della ricerca quanto gli stimoli culturali extra-locali, diciamo mitteleuropei, che l'avevano contornata (e rielaborandoli includendo ora la riflessione sulla tradizione), un altro insieme, meno numeroso, trovava in *Spazio Libero* la potenziale realizzazione del suo sogno americano.

Il *clima* è lo stesso: Martone, per intenderci, frequenta come Neiwiller e come tutti i giovani della sua generazione i principali luoghi di confronto e di contaminazione artistica di questi anni, dal cinema Altro di Mario Franco, alla "saletta rossa" della libreria Guida, alla galleria di Lucio Amelio, per dirne solo alcuni<sup>12</sup>. Ma questo *clima* è talmente stimolante che si delineano, per la prima volta con grande chiarezza, dei modi completamente diversi di intendere e di

<sup>11</sup> Anche Cecchi si confronta con il repertorio popolare napoletano negli anni Settanta: *Le statue mobili* e *'A morte dint 'o letto 'e Don Felice*, entrambi di Petito, debuttano rispettivamente nel '71 e nel '74, subito prima del *Woyzeck*, che entusiasmerà Neiwiller.

<sup>12</sup> Il cinema Altro, fondato da Mario Franco nella zona di Port'Alba, in pieno centro storico e attivo dal 1972 al 1980, diventa un punto di riferimento fondamentale per la diffusione della cultura cinematografica a Napoli. È qui che Martone vede il film di Wenders, *Falso Movimento*, da cui prende nome il suo gruppo. A pochi metri dal cinema Altro c'è anche la nota libreria Guida, con la sua "saletta rossa", dedicata al dibattito culturale e molto frequentata dai giovani fin dalla sua apertura nel 1963. Lucio Amelio apre la sua Modern Art Agency a Piazza dei Martiri nel 1970, ma già dalla metà degli anni Sessanta inizia la sua attività di gallerista a Napoli, esponendo Warhol e Beuys in particolare.

fare *nuovo teatro* a Napoli. Si fanno delle scelte di campo.

Alcune, come quelle che caratterizzano i gruppi legati a Spazio Libero, probabilmente ‘indovinano’ una strategia oltre che una poetica, per cui vengono immediatamente accompagnate dall’attenzione e il sostegno dei critici più influenti, come Giuseppe Bartolucci, fautore della post-avanguardia italiana, grande amico e consigliere di Lucariello; il loro percorso va perciò fin da subito in salita, e fin da subito oltre Napoli. Altre, restano ancorate alla città, perché fanno più fatica a decollare nei circuiti nazionali, non perché siano meno valide, il che ancora oggi difficilmente viene riconosciuto.

La grande vitalità del contesto cittadino in questi anni è cioè dovuta a tutte le diverse linee di ricerca, nessuna esclusa, che reciprocamente si sono osservate e intersecate, spesso lavorando con gli stessi attori; caratteristica, questa dell’interscambiabilità, che ancora appartiene fortemente alla scena napoletana<sup>13</sup>. Gli stessi Teatri Uniti nascono nel 1987 subito dopo alcune esperienze di lavoro in comune e quindi di effettivo confronto ‘sul campo’, che rafforza i legami di amicizia preesistenti<sup>14</sup>. Ed è non a caso grazie alla stessa ‘abitudine’ alla collaborazione trasversale dello stesso gruppo di persone che si riesce a costruire, diversi anni dopo, nel momento sicuramente più felice della loro storia, uno spettacolo straordinario come *Rasoi*, riuscitissimo *innesto* della scrittura di Moscato sulle esperienze fino ad allora maturate.

Ma i Teatri Uniti, così come i diversi autori della *nuova* (e oggi anche quelli della *nuovissima*) *drammaturgia*, così come tutti i gruppi e gli artisti che *oltre questi* sono riusciti a superare i confini della città negli anni Novanta (pochi) e sicuramente in misura maggiore negli anni più recenti, vanno guardati considerando che – tutti – non sono nati dal *niente*, né sono nati direttamente da un’idea forse troppo approssimativa che si ha della storia del nuovo teatro napoletano<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> L’interscambiabilità degli attori e delle altre figure della produzione scenica è un dato molto interessante da analizzare per capire le dinamiche del mondo teatrale napoletano, spesso tacciato di essere un mondo a circolo chiuso. In realtà questa ‘fama’, per quanto condivisibile, è più una condizione che una scelta o un nostalgico retaggio capocomicale. La cronica mancanza delle condizioni oggettive per poter fare teatro a Napoli fa sì che la maggior parte delle produzioni ancora oggi nascono e muoiono senza superare i confini regionali, mentre altre, che vanno via e nascono direttamente altrove, paradossalmente a Napoli non trovano spazio.

<sup>14</sup> I Teatri Uniti più che nascere, come spesso a grandi linee si dice, dall’unione dei tre gruppi di Martone, Servillo e Neiwiller, nascono dall’effettiva collaborazione non solo tra i tre registi, ma tra i tre diversi nuclei artistici di provenienza, che sperimentano una prima convivenza concreta nell’ultimo lavoro di Falso Movimento, *Ritorno ad Alphaville* (1986), da Godard, dove Neiwiller e Servillo sono in scena con gli attori storici del gruppo. Neiwiller ha preso parte anche ai lavori precedenti di Falso Movimento, *Il desiderio preso per la coda*, da Picasso e *Coltelli nel cuore*, da Brecht (1985), nonché alla terza versione di *Otello*. Sono gli anni in cui Neiwiller lavora intensamente anche con il suo gruppo, il Teatro dei Mutamenti, producendo gli spettacoli più importanti, che però non riescono a circuitare.

<sup>15</sup> Le giovani compagnie che costituiscono a Napoli la “generazione” degli anni Novanta sono Libera Mente, diretta da Davide Iodice e Marina Ripa, il collettivo Rossotiziano e il collettivo Babbaluck, fondato da Sergio Longobardi, Emanuele Valenti e Daniela Salernitano (cui presto si aggiungono molti altri, tra cui Nicola Laieta, Cecilia Muti, Carmine Pierri, Chicca Bartolomeo, Marco Zezza, Alessandro Federico, Olivia Bignardi, Fabio Palmieri e la sottoscritta). Interessante è anche il lavoro del gruppo Cossia-Di Florio-Veno, formato in questi anni da Antonello Cossia, Raffaele Di Florio e Riccardo Veno. Va poi reso il giusto merito a Michele

La *Napoli* che spesso malgrado loro stessi li distingue o in qualche modo li etichetta, ha cioè espresso a lungo, a partire da molti anni prima (ormai quasi 50) e in diverse forme, un *nuovo teatro*. Se sono in pochi, anche a Napoli, a saperlo, è pure (ma non solo) perché allora come oggi, bisogna dirlo, *nello stesso palazzo di Eduardo* i rapporti tra gli inquilini non sono mai stati facili: le riunioni di condominio si sono sempre protratte fino all'alba e – ancora con molta fatica – raramente in città schiara la luce del giorno.

Monetta e Lina Salvatore, che verso la fine degli anni Novanta avviano a Napoli l'ormai decennale esperienza dell'ICRA Project, Centro Internazionale di Ricerca sull'Attore. Un panorama interessante ma non completo sul decennio in questione, si trova in *Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, a cura di E. Sant'Elia, Napoli, Pironti, 2004.

SOMMARIO DEL NUMERO PRECEDENTE

**18, primavera 2008**

RAPPRESENTAZIONE/THEATRUM PHILOSOPHICUM

Due seminari del gruppo di lavoro

A cura di Marco De Marinis

SEMINARIO SULLA RAPPRESENTAZIONE: M. De Marinis, *Seminario sulla rappresentazione. Testo-base* | F. Bortoletti, *Quando Aristotele ancora non c'era. Sistemi di rappresentazione e dispositivi di finzione* | F. Gasparini, *La scena del crimine. Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca* | E. Pitozzi, *Al limite della rappresentazione: la logica della situazione come paradigma* | M. Galignano, *Cosa sta diventando la rappresentazione nel teatro, cosa può diventare nella vita* | A. Sacchi, *Prime cose e ultime. Per una politica della rappresentazione* | S. Mei, *"In figura theatrum". Su archi e cornici come dispositivi (meta)teatrali* | P. Di Matteo, *Anomalia, normalità e sovversione. I cardini paradigmatici del teatro di rappresentazione nella scena postdrammatica di Richard Maxwell* | E. Faccioli, *ALa rappresentazione come forma simbolica* | M. Cristini, *Rito vs rappresentazione. Riflessioni su un'ipotesi di crisi* | L. Amara, *Prima e dopo la storia. Note sulla rappresentazione nella scrittura di Carmelo Bene* | S. Baranzoni, *Dalla parola speculativa alla Figura speculare. Klossowski e la teatralità del simulacro*

THEATRUM PHILOSOPHICUM: T. Maravić, *Teatro come soglia tra due mondi. Attraverso la filosofia del culto di Pavel Florenskij* | F. Gasparini, *Trance, transfert, trasferimento* | E. Pitozzi, *Logica della prossimità: verso un'estetica del tatto* | A. Sacchi, *Su un'abilità di Walter Benjamin: la citabilità del gesto* | F. Bortoletti, *Lo specchio di Dioniso* | A. Cacciagrano, *L'invenzione del Femminile. Costituzione di un oggetto tra psicanalisi e scena performativa*

ALTRI NUMERI PUBBLICATI

**1, autunno 1999**

**PADRI, FIGLI E NIPOTI.** *Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro*

**2/3, primavera-autunno 2000**

**QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO,** a cura di M. De Marinis

**4, primavera 2001**

**FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO,** a cura di M. Consolini

**5, autunno 2001**

**ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA,** a cura di M. De Marinis

**6, primavera 2002**

**LA FEBBRE DEL TEATRO.** *Pagine sconosciute dell'avanguardia russa,* a cura di O. Calvarese

**7/8, autunno 2002-primavera 2003**

**STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI**

I. *Fabrizio Cruciani e gli studi teatrali oggi,* a cura di F. Bortoletti

II. *Le culture delle riviste,* a cura di M. Consolini e R. Gandolfi

**9, autunno 2003**

**INTORNO A GROTOWSKI,** a cura di M. De Marinis

**10, primavera 2004**

**L'ARTE DEI COMICI.** *Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004),* a cura di G. Guccini

**11, autunno 2004**

**ARTAUD/MICROSTORIE,** a cura di M. De Marinis

**12, primavera 2005**

**"DELLA POESIA NEL TEATRO IL TREMITO". PER GIULIANO SCABIA,** a cura di F. Gasparini e M. Marino

**13, autunno 2005**

**SEMINARIO SULL'ATTORE,** a cura di M. De Marinis

**14, primavera 2006**

**DANZA/900.** *Testimonianze e riflessioni intorno al processo creativo,* a cura di R. Mazzaglia

**15, autunno 2006**

**ARTISTI E UOMINI DI TEATRO,** a cura di E. Tamburini

**16, primavera 2007**

**TEATRO E NEUROSCIENZE.** *L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale,* a cura di F. Bortoletti

**17, autunno 2007**

**ARNALDO PICCHI.** *Iconografia di un regista pedagogo,* a cura di C. Ossicini

TEATRO E STORIA  
Annale XXIV/2010

Meldolesi, Torgeir e altri attori

INTRODUZIONE ALL'ANNALE 2010

Luciano Mariti, *Sullo spettatore teatrale. Oltre il dogma dell'immacolata percezione*

Mirella Schino, *L'offerta di un krapfen. Lettera sulle emozioni*

Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsocietà" e una storia a parte che diventa necessaria*

Ferdinando Taviani, *Attor fino. 11 appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*

*Scritti rari di Claudio Meldolesi. Dossier.* A cura di Laura Mariani Meldolesi e Ferdinando Taviani. Il Dossier comprende: *La microsocietà degli attori; Un incontro tra storici e attori; Una madre ragazzaccio; "La cosa autentica" e il grande attore italiano; La poesia delle azioni; L'attore artista; Sulle diversità culturali della regia*

Claudio Longhi, *Lettera da Avignone per "Papperlapapp"*

Matteo Casari, *"Benshi", la voce teatrale del cinema muto giapponese*

Pierangelo Pompa, *L'occhio eurasiatico di Mei Lanfang*

*Per Torgeir Wethal, attore.* Dossier. Lettere, immagini, interventi di Tage Larsen, Roberta Secchi, Maurizio Buscarino, Piergiorgio Giacchè, Nando Taviani, Eugenio Barba. Il Dossier comprende inoltre: *Torgeir Wethal, Istantanee. Conferenza al Teatro La Madrugada di Milano, 11 ottobre 2002.* Con una nota di Raúl laiza

Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel. Les mises en scène de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, 1931-1933*

Stefano Geraci, *Lessico familiare: lettera per Sandro d'Amico*

Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*

Marina De Luca e Valeria Freiberg, *Prove per un ritratto di Suler*

Claudio La Camera, *Una lettera dal Sud del teatro*

Giovanni Isgrò, *Il teatro degli artigiani a Palermo fra Sette e Ottocento*

Valentina Venturini, *Sull'origine (palermitana) dell'Opera dei Pupi*

Federica Roncati, Guido Salvini: nota biografica

Summaries

Indici degli ultimi numeri

Indice di "Culture Teatrali"

"Peer review"