



*Pubblicazione finanziata con i fondi del Progetto di Ateneo (PRAT) 2015  
dell'Università di Padova "Immagini e parole: interferenze tematiche e linguistiche  
nell'opera di scrittori/registi e registi/scrittori"  
(responsabile Attilio Motta, codice CPDA154807)*

Prima edizione 2019, Padova University Press

Titolo originale *Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana*

© 2019 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

This book has been peer reviewed

ISBN 978-88-6938-167-6

# *Interferenze*

## **Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana**

**con un'intervista a Gianni Amelio**

a cura di

Denis Brotto e Attilio Motta

PADOVA  
**UP**



*in memoria*  
*di Cesare De Michelis*



## *Indice*

|   |    |
|---|----|
| Introduzione<br>ATTILIO MOTTA   | IX |
| <i>Caméra stylo</i> : questioni teoriche<br>ADONE BRANDALISE  | 1  |
| Per una storia dei registi-scrittori in Italia<br>CARLO TENUTA  | 9  |
| Il fauno pigmalione. Dal “cine-poema” alla Gesamtkunstwerk<br>DENIS LOTTI   | 17 |
| Curzio Malaparte, tra scrittura e regia<br>THEA RIMINI  | 31 |
| <i>Le voci di dentro</i> da Eduardo De Filippo a Francesco Rosi: dal teatro al cinema, le ragioni dell’anima<br>MARIA PROCINO | 43 |
| I due Soldati<br>CESARE DE MICHELIS   | 53 |
| Un regista in prestito: Michelangelo Antonioni<br>GIORGIO TINAZZI   | 59 |
| Nelo Risi: il “lavoro” della poesia sul linguaggio cinematografico<br>FRANCO PRONO  | 69 |
| I viaggi danteschi di Pasolini. Da <i>Accattone</i> a <i>Salò</i><br>STEFANIA PARIGI  | 77 |
| Luigi Malerba. Materialità del possibile tra parola e immagine<br>LUCREZIA LANZI  | 89 |

|  |     |
|--|-----|
| Parola scritta/orale, Immagine, Corpo: <i>Nostra Signora dei Turchi</i> (1966-1973) di Carmelo Bene<br>COSETTA G. SABA       | 99  |
| La figura del letterato nel cinema di un regista-scrittore:<br>Fabio Carpi, un uomo a metà<br>LUCIANO DE GIUSTI              | 109 |
| Linguaggi in comune.<br>Note su scrittura e regia fra Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni<br>GIULIO IACOLI                    | 117 |
| Scrivere per immagini. Pupi Avati regista e romanziere<br>ENRICO ZUCCHI  | 127 |
| Rispecchiamenti: Roberto Andò tra <i>Il trono vuoto</i> e <i>Viva la libertà</i><br>GLORIA PASTORINO, FULVIO S. ORSITTO      | 137 |
| Linguaggi in chiaroscuro. Martone e il <i>Teatro di guerra</i><br>DENIS BROTTO   | 149 |
| Rivalità intermediali e destino della letteratura in<br><i>La grande bellezza</i> di Paolo Sorrentino<br>PIERPAOLO ANTONELLO | 161 |
| Dal cinema alla letteratura: a colloquio con Gianni Amelio   | 173 |
| Indice dei nomi di persona   | 191 |

## Linguaggi in chiaroscuro. Martone e il *Teatro di guerra*

DENIS BROTTO  
*Università di Padova*

### La meccanica del racconto. Per un teatro che guarda al cinema

Per delineare la specifica concezione teatrale di Mario Martone sembra opportuno iniziare da due indicazioni provenienti dai suoi scritti. La prima, di natura retrospettiva, guarda all'approccio modale messo in atto da Falso Movimento, la compagnia teatrale fondata da Martone nel 1977 assieme a Pasquale Mari, Andrea Renzi, Angelo Curti, Licia Maglietta:

Nei primi anni della nostra attività frequentavamo ben poco le tavole di palcoscenico. Per noi la scena era creata dall'ambiente che di volta in volta sceglievamo per le nostre azioni: un appartamento, un campo d'erba, un garage, una strada<sup>1</sup>.

La seconda indicazione lascia invece trapelare un pensiero che si fa teoria, una osservazione delle possibilità del teatro volta ad un ripensamento radicale del rapporto tra testo e messa in scena:

Il problema è alla radice: mettere in discussione il sistema stesso della narrazione teatrale, considerare parola, suono e spazio come tutti uniti già all'atto della creazione del testo. Cercare di uscire da uno schema rappresentativo illusorio (testo-messinscena) per praticare l'irreversibilità della fusione dei segni e guardare alla scena come a un pezzo di realtà, a una materia viva. Io definisco quindi 'montaggio' il sistema di giunture dove si incrociano e reagiscono parola, suono e spazio<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> M. MARTONE, *La costruzione dello spazio*, in ID., *Ritorno ad Alphaville' di Falso Movimento*, Milano, Ubulibri, 1987, p. 109.

<sup>2</sup> ID., *Montaggio, sintomo, simbolo*, ivi, p. 10; ora in ID., *Chiaroscuro. Scritti tra cinema e teatro*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 37-43.

Da qui, da queste due brevi considerazioni iniziamo a comprendere alcuni aspetti dominanti dell'esperienza teatrale di Falso Movimento<sup>3</sup>. L'obiettivo di questa proposta teatrale è la riconformazione dello spazio scenico attraverso l'utilizzo di scenografie mobili, pareti dipinte, pannelli sui quali proiettare immagini, ma anche per mezzo di una estensione della rappresentazione al di fuori del palcoscenico. Inoltre, la messinscena viene stravolta, rinunciando innanzitutto ad una forma di antropocentrismo. L'attore non è più al centro della scena e lo spazio d'azione assiste ad una invasione sonora, ad un *muro del suono* che via via occupa l'intero palcoscenico. L'attore è immerso in quello che Martone definisce «meccanismo di snodi visivo-sonori del montaggio»<sup>4</sup> e il suo compito è di ricavare «faticosi ma imprevedibili spazi in libertà»<sup>5</sup> all'interno del contesto delineato. Tuttavia proprio il costante riferirsi di Martone al montaggio ci precipita al cuore della questione, al centro della commistione di linguaggi operata dal regista. Il montaggio è infatti inteso da Martone, in questo contesto (quello del teatro), come rovesciamento di senso rispetto a quanto accade nel cinema: una costruzione inversa, una azione volta a smembrare l'azione attoriale e a ricondurla in quel vortice sonoro e visivo che è l'evento scenico, differentemente dunque dal montaggio filmico che non solo in genere riporta l'attore al centro della scena, ma è volto in particolare a ricostituirne una unitarietà interpretativa.

Sin dagli inizi, il teatro di Martone mostra di rivelare alcune caratteristiche atipiche. Dall'ampio lavoro di analisi e di ricognizione archivistica condotto da Laura Ricciardi<sup>6</sup> a proposito del teatro di Martone, appare dunque opportuno richiamare alcuni aspetti sintomatici di tale atipicità, destinati peraltro a riaffiorare nel successivo passaggio alla narrazione cinematografica.

1. la scena assume una idea di riconfigurazione, di riutilizzo dello spazio scenico in cui il supporto visivo<sup>7</sup>, gli elementi materici, le scenografie sono destinati a creare un movimento, laddove il corpo attoriale è viceversa vincolato all'immobilità: i lavori *Tango glaciale* (1982), *Il desiderio preso per la coda* (1985), *I persiani* (1990), ma anche il più recente *Edipo Re* (2000) (FIG. 1), sono costruiti su tale binomio;

<sup>3</sup> Per un approfondimento sull'attività teatrale e cinematografica di Martone si rinvia al recente volume di B. ROBERTI, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Cosenza, Pellegrini, 2018.

<sup>4</sup> M. MARTONE, *Montaggio, sintomo, simbolo*, cit., p. 10.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Cfr. L. RICCIARDI, *Mario Martone. Regista teatrale*, Napoli, Artstudio Paparo, 2014, 2 voll.

<sup>7</sup> Raramente si pensa a Martone come a un regista delle nuove tecnologie. Il suo apporto in ambito teatrale lo ha visto invece introdurre numerose innovazioni medialità, tanto da portare Rino Mele, tra i primi studiosi del suo lavoro, a coniare la definizione di *mediateatro*. Cfr. R. MELE, *La scacchiera del tempo – Falso Movimento 77-82. Materiali del teatro di Mario Martone e del gruppo Falso Movimento dagli inizi a "Tango Glaciale"*, Salerno, Taide, 1985.

2. la parola viene ricondotta al suo valore sonoro, di phoné, lasciando in secondo piano la sua valenza semantica;
3. infine lo spazio viene ora inteso come una estensione degli ambiti entro cui sviluppare la rappresentazione. Viene meno la distinzione tra ribalta e retroscena, tra palco e spazio circostante. L'azione può svilupparsi ovunque, sino a coinvolgere il pubblico stesso.



Fig. 1 - Edipo Re (2000)

Accanto a questi tre aspetti, per Martone appare essenziale ciò che lui definisce come passaggio da simbolo a sintomo. Il simbolo è dato dalla recitazione studiata, con un testo imparato e da ripresentare, mentre il sintomo costituisce l'apporto dell'attore in termini di relazione con i segni, energia umana emanata in un sistema inanimato, verità del quotidiano dettata da una condizione di vita urbana e deflagrata, e ora ricondotta al centro della scena; ancora una volta aspetti utilissimi per arrivare a *Teatro di guerra* (1998). Si tratta insomma di una idea debitrice di Bertolt Brecht, certo, ma anche di Jean-Luc Godard e che infatti trova compimento proprio in occasione di *Ritorno ad Alphaville* (1986), lo spettacolo teatrale concepito da Martone come rifacimento del film di Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965, *Agente Lemmy Caution: missione Alphaville*). È l'ultimo atto del gruppo Falso Movimento prima dell'unione con Toni Servillo e Antonio Neiviller nell'esperienza di Teatri Uniti, nel 1987<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. M. MARTONE, *La mia esperienza con Teatri Uniti negli anni Ottanta*, in ID., *Chiaroscuri*, cit., pp. 49-55.

Se negli spettacoli precedenti di Falso Movimento (sin dal nome un tributo a Wenders), il cinema era entrato sotto forma di allusione, proiezione, visione aggiunta rispetto allo spazio scenico, ora, con *Ritorno ad Alphaville*, il cinema entra come concezione teorica, come esperienza di visione, ma anche come idea di montaggio. Dopo gli spettacoli che prevedevano una scenografia in movimento, con elementi spostati da un punto all'altro della scena, per il suo *Alphaville* Martone prevede una scenografia fissa, composta però da più palcoscenici disposti a raggiera, in cui a spostarsi, «come su un carrello cinematografico»<sup>9</sup>, sia lo sguardo dello spettatore (Fig. 2). Sedie girevoli dunque, per mezzo delle quali poter volgere il proprio sguardo ora alla Terra, ora ad Alphaville, con il suo palazzo del Governo ispirato alle scenografie de *L'inhumaine* (1924, *Futurismo*) di Marcel L'Herbier, ora alla casa di Borcken. Secondo Martone, in questo spettacolo: «Non esistono naturalmente prima e ultima fila, non c'è destra e non c'è sinistra; ogni spettatore governa il proprio movimento»<sup>10</sup>. Siamo di fronte ad una «decostruzione analitica dei linguaggi scenici»<sup>11</sup> operata da Martone, nonché ad una forma interferenziale tra il linguaggio del teatro e quello del cinema. *Alphaville* porta in tal senso a una espansione radiale degli ambiti d'azione, privando in definitiva il luogo-teatro di zone franche. Su questi aspetti, sulla propagazione dello spazio, sulle modalità d'uso della parola, sulle interferenze tra cinema e teatro si inserisce il caso più sorprendente di interazione: il lavoro

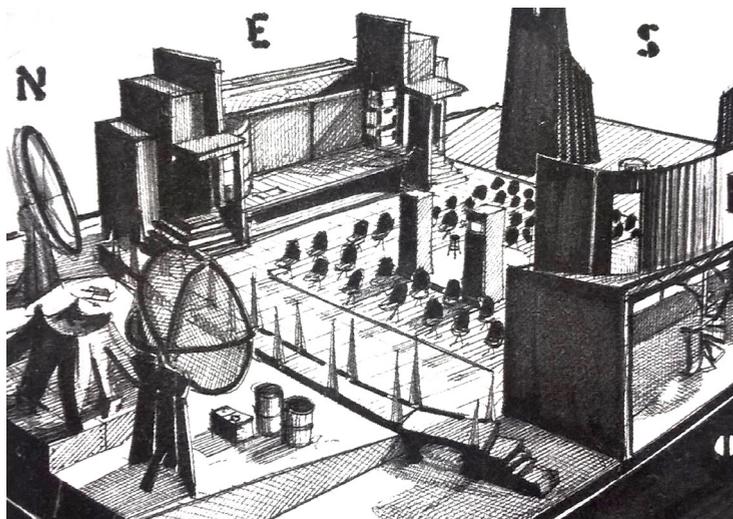


Fig. 2 - Ritorno ad Alphaville (1986)

<sup>9</sup> M. MARTONE, *La costruzione dello spazio*, cit., p. 109.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>11</sup> B. ROBERTI, *Mondi altrove*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI (a cura di), *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Roma, Donzelli, 2013, p. 9.

di *Teatro di guerra*, con la messa in scena de *I sette contro Tebe* di Eschilo che diviene l'anima teatrale attorno alla quale forgiare la narrazione e lo stile del film.

### **Raccontare la tragedia. Da *I sette contro Tebe* a *Teatro di guerra***

Per Martone, il teatro è «da sempre lo scandaglio che la cultura occidentale adopera per penetrare le tragedie in profondità»<sup>12</sup>. Nel 1995, nel momento in cui sente la necessità di guardare, con il proprio lavoro, alla tragedia immane della guerra nell'ex Jugoslavia, è dunque al linguaggio del teatro che Martone si rivolge per primo.

Il periodo da poco trascorso a Belgrado, gli amici serbi contrari alla guerra, la politica debordante di Milošević divengono motivazioni che suscitano un senso di «indignazione e di ribellione»<sup>13</sup>. Nel momento in cui vengono a condensarsi in un tentativo di elaborazione drammaturgica, questi fattori sembrano tuttavia perdere la loro risolutezza, facendo emergere un senso di vuoto. Cercare di sviluppare un racconto sulla guerra si rivela un tentativo fallimentare, soprattutto per le modalità di esposizione della guerra adottate dai nuovi media: «Esistevano parole spendibili su ciò che succedeva? Ogni tentativo sembrava cadere nel nulla, schiacciato com'era dalle immagini di orrore che si rovesciavano nelle nostre case, dalla guerra in diretta televisiva»<sup>14</sup>.

L'esposizione mediale, per la prima volta così sistematica e di greve puntualità, porta a una prima, immediata e radicale, revisione del progetto. Non più uno spettacolo teatrale sulla guerra, bensì un film che racconti la volontà di portare uno spettacolo teatrale a Sarajevo, nel cuore della guerra. Con una postilla duplice: lo spettacolo non riuscirà ad arrivare a Sarajevo, e lo spettatore, in tutto il film, non avrà visto nemmeno un fotogramma che riprenda, ancora una volta, la guerra nei Balcani.

Ma questa revisione porta soprattutto a uno scivolamento di linguaggio, dal teatro al cinema, che rivela, sin dall'inizio, alcune eloquenti ripercussioni:

1. innescare un opportuno cortocircuito del medium cinematografico: se la guerra nell'ex Jugoslavia si è fatta evento mediatico, per poterne parlare in modo autentico serve trovare la condizione attraverso cui non mostrarla. Un utilizzo del medium discordante, che sappia rinunciare a una forma di evidenza, smontando il paradigma secondo cui per parlare della guerra la si deve esibire;
2. uno spettacolo teatrale non più sulla guerra, ma da portare nel cuore

<sup>12</sup> M. MARTONE, *Introduzione*, in ID., *Teatro di guerra. Un diario*, Milano, Bompiani, 1998, p. 17.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

della guerra. Teatro non come riproduzione del reale, bensì come atto di posizionamento, come mozione, come forma di intercessione;

3. infine, se nessuna parola o immagine è per Martone adatta a raffigurare la guerra, ciò che può essere realizzato per rivelarne una condizione di impossibilità a comprendere, di svuotamento di senso, è il fatto di indicare la guerra come un evento distante, legato a un altrove, irraggiungibile, ma al contempo onnipresente: non si arriverà mai a Sarajevo, lo spettacolo teatrale non giungerà al cuore della guerra, ma la guerra continuerà per tutto il film a lavorare sottotraccia, nei Quartieri spagnoli, nella delinquenza dilagante che segna il quotidiano di una Napoli atterrita, nei sicari che a volto scoperto sparano in mezzo alla gente (la 'città sotto assedio' che noi vediamo nel film è Napoli), e nel teatro naturalmente, nella rappresentazione de *I sette contro Tebe* creata per il film che va in scena nel 1996, nella Sala Assoli del Teatro Nuovo di Napoli, una sala sotterranea dei Quartieri spagnoli, nel cuore della 'Napoli in guerra', in cui lo spettatore prende posto attraversando l'intero spazio scenico e senza avere una via di fuga, senza poter più uscire prima della fine dello spettacolo.

Sulla genesi del film aleggia inoltre quella raccolta di racconti, *Le Marlboro di Sarajevo*, scritta da Miljenko Jergović durante la prima fase dell'assedio della città bosniaca, tra il 1992 e il 1993. Uno sguardo autentico, dall'interno, sulla guerra nell'ex Jugoslavia che porta Martone a proporre a Jergović non solo di leggere la sceneggiatura ma anche di raggiungere il suo gruppo di attori e di unirsi a loro. Ciò non accadrà, ma proprio questo mancato arrivo suggerirà a Martone la conclusione del film, con il viaggio a Sarajevo destinato a fallire a causa della morte di Samir, l'amico bosniaco, anche lui regista di una compagnia teatrale.

È Martone stesso, nel diario tenuto durante la lunga lavorazione di *Teatro di guerra*, a raccontare come «molto di ciò che è accaduto durante il periodo delle prove abbia condizionato quello che poi sarebbe stato il film»<sup>15</sup>: vicende personali degli attori, eventi esterni come il mancato arrivo di Jergović, adattamenti e ripensamenti in merito allo spettacolo teatrale da mettere in scena.

Nel soggetto originale del film torna in più occasioni e in modo esplicito il riferimento alla guerra fratricida<sup>16</sup> narrata ne *I sette contro Tebe* e ora ricondotta alla situazione nell'ex Jugoslavia. È lo stesso recupero della tragedia greca<sup>17</sup> a

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>16</sup> Cfr. M. MARTONE, *Il soggetto originale*, in *Id.*, *Teatro di guerra*, cit., pp. 21-35.

<sup>17</sup> L'innesto della tragedia greca non è nuovo per Martone, basti pensare al *Filottete* e a *I Persiani*, sempre da Eschilo. Con il *Filottete* (1987) Martone recupera una idea di teatro arcaica, priva di esuberanze, volutamente dimessa eppure ancor più legata all'espressività, nonché all'interrelazione

confermare la volontà di eliminare la suddivisione tra spazio di azione e spazio di osservazione. I confini vengono meno nel tentativo di «recuperare il senso di un rito collettivo che è alla base del fare teatro»<sup>18</sup>. Le prove dello spettacolo vengono riprese per poi essere inserite nel film (Fig. 3), ma vengono anche documentate e descritte in un diario da parte di Martone. E per aumentare la prossimità tra teatro e cinema, Martone decide che la regia dello spettacolo teatrale non sarà soltanto sua, bensì sarà condivisa con Andrea Renzi, il quale interpreterà di conseguenza il ruolo di Leo, il regista della compagnia teatrale nel film *Teatro di guerra*.

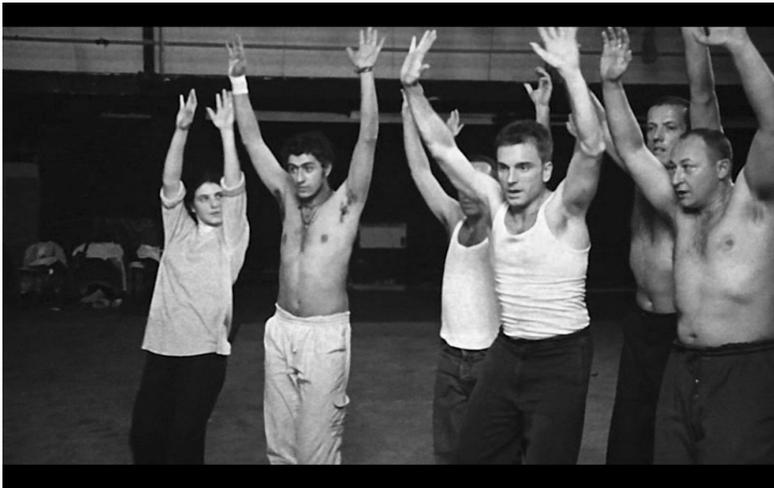


Fig. 3 - Teatro di guerra (1999)

Il film è inevitabilmente una riflessione profonda sul teatro, sul fare teatro, e sul che cosa il cinema possa mettere in luce, isolare, esaltare, di questo percorso. Il cinema diviene materia per raccontare la meccanica della scrittura teatrale: le prove, i seminari di teatro, il lavoro sulla scrittura, la produzione, i rapporti tra teatro indipendente e teatro stabile, nonché i legami tra attori e ciò che del teatro ognuno porta con sé, a casa, una volta terminate le prove.

Martone rimarca come l'esperienza di *Teatro di guerra* non sarebbe stata possibile senza il lungo percorso di ricerca elaborato con Falso Movimento prima e Teatri Uniti poi: «per fare *Teatro di guerra* non ci sono voluti tre anni, ma ce ne sono voluti venti»<sup>19</sup>.

con la componente video.

<sup>18</sup> M. FUSILLO, "Spostamenti progressivi dei linguaggi". *Martone e l'opera d'arte totale*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., p. 34.

<sup>19</sup> M. Martone in *Napoli-Sarajevo-Napoli. Un viaggio alla fine del '900*, documentario a cura di F. Ferzetti pubblicato nel DVD di *Teatro di guerra*, Roma, Cecchi Gori, 2015.



Fig. 4 - Teatro di guerra (1999)

Toni Servillo sottolinea inoltre come si tratti di «un film aperto all'imprevisto»<sup>20</sup>. Ad essere narrate sono anche questioni legate alle modalità di reazione sulla scena, all'immedesimazione con il personaggio, al rapporto tra la vita sul palco e il dietro le quinte, al movimento che il teatro genera. Già, il movimento. Per avvicinarsi al conflitto, come detto, la sola modalità data è quella di svuotare di visibilità il conflitto stesso, ripristinandolo attraverso un atto di rappresentazione: ossia il teatro, e il movimento generato da quest'ultimo. Un movimento<sup>21</sup> ulteriormente riverberato proprio attraverso l'azione del cinema, che ne moltiplica piani e tensioni, e che arriva a testimoniare la natura di un conflitto in espansione, eteromorfo, a placche (Sarajevo, Napoli e i Quartieri spagnoli, la vita stessa del teatro, e Tebe); i temi del mito, quali il potere, la città, l'idea di confine, di straniero, nonché il ruolo della donna, vengono fatti propri da *Teatro di guerra* attraverso la rappresentazione di Napoli, di una Sarajevo assente, di un teatro esso stesso impegnato ad abbattere confini, e di una Antigone, interpretata da Anna Bonaiuto, che incarna la sofferenza del conflitto, la paura per l'assedio, l'impossibilità di sfuggire al dramma imminente. È lei a divenire consolazione e difesa per i più deboli, contro il mondo maschile votato alla guerra di Eteocle. Ma il movimento, ci dice Martone, costituisce anche l'unica forma possibile di reazione al conflitto, l'unica modalità di replica la quale, così come il rapporto tra pensiero e scrittura, tra immaginazione e immagine, deve passare attraverso uno sviluppo fisico, materico: deve passare attraverso la performance dettata

<sup>20</sup> T. Servillo in *Napoli-Sarajevo-Napoli*, cit.

<sup>21</sup> Cfr. D. DOTTORINI, *Diffusione. Su 'Teatro di guerra'*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., p. 128.

dal corpo dell'attore che, come nel reale, cerca di andare oltre i propri confini: la rappresentazione teatrale de *I sette contro Tebe* porta anche in questo caso ad un lavoro sullo spazio scenico basato sull'ampliamento delle superfici d'azione, sulla loro conquista da parte dell'attore. *Teatro di guerra* rivela una «disarmante concretezza»<sup>22</sup>, una fisicità legata all'essenzialità della scena e alla possibilità di muoversi entro uno spazio che non conosce più limiti preordinati (Fig. 4).

### **Chiaroscuri. La decostruzione attraverso un sistema di giunture**

Nel suo libro intitolato in modo appropriato *Chiaroscuri*, Martone non assembla soltanto i suoi scritti su cinema e teatro, ma crea una riflessione sulle meccaniche di trasparenza dei due linguaggi, sulle possibili sovrapposizioni e sulle opportune zone di resilienza di queste. Con *Teatro di guerra*, Martone ne offre infine una dimostrazione, rivelando una fiducia profonda nei linguaggi, nelle loro possibilità di interferenza, e raccontandoci come il *limen* tra scritture sia destinato ad assottigliarsi sino, apparentemente, a scomparire. Non a caso il film basa la propria estetica sull'intreccio tra una realtà filmica e una realtà teatrale di cui ritmo sonoro, lavoro sullo spazio, componente attoriale e idea di perenne conflitto divengono le colonne portanti.

La scrittura filmica incorpora quella teatrale, ma anche quella parateatrale, quella metateatrale, sino a fondersi con esse, mantenendo tuttavia una riconoscibile autonomia. È attraverso tale fusione che i diversi modelli di scrittura, filmica e teatrale, trovano infine una forma di tensione, convogliando all'interno vicende storiche e personali, realtà quotidiane e richiami al mito, teoria della rappresentazione e mutazione delle forme. Il ribaltamento dello spazio teatrale diviene allora forma di ribaltamento tra scritture, con l'invasione della scena vista adesso come invasione tra linguaggi, ma anche come visione nuova, alterata, deformata degli spazi. Visione deformata e dunque salvifica come ha insegnato Baltrušaitis. L'anamorfoosi, l'alterazione dello spazio e della visione è un *thau-maturgus opticus*, nella doppia accezione del termine: prodigio ottico, ma anche guarigione, salvezza della visione.

Per definire la teoria del testo, Barthes<sup>23</sup> conia un neologismo: *ifologia* la chiama, da *hyphos*, ossia il tessuto, ma anche la tela del ragno. Per Martone questa tela è dettata da un sistema di montaggio basato proprio su questi strappi visivi (gli esercizi di Baliani *in primis*) che intersecano la materia del cinema

<sup>22</sup> A. ORSINI, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 93.

<sup>23</sup> Cfr. R. BARTHES, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p. 124.

con quella del teatro, su questi ritmi sonori che, come ricorda il personaggio di Iaia Forte, devono portare lo spettatore a «vedere il suono» (Fig. 5). Il valore e la centralità dell'elemento ritmico sono particolarmente presenti nelle sequenze che segnano il cuore del film e che uniscono le prove teatrali con la vita violenta nei vicoli di Napoli. Il ritmo dei movimenti dei corpi attoriali si unisce a quello che scandisce le immagini in cui due sicari sparano a un uomo uccidendolo, per fondersi infine a quello generato dalla musica e dalle luci durante il concerto di un gruppo dark-punk. Il ritmo sonoro, il lavoro sullo spazio, la componente attoriale, l'atmosfera di perenne conflitto si intrecciano inestricabilmente tra realtà filmica e prove teatrali.



Fig. 5 - Teatro di guerra (1999)

Proprio sulle intersezioni chiaroscurali tra i linguaggi del cinema e del teatro, Rino Mele ricostruisce il modello di lavoro di Martone. Lo fa ricorrendo ad una immagine duplice: «una figura geometrica raddoppiata in un'altra, un quadrato ripetuto nel successivo, legati strettamente e mai coincidenti, una tensione a una metamorfosi negata e riproposta: la figura inclusa allude al *teatro*, all'opposizione dei corpi, al loro slittare veloce verso immagini che un'arsa violenza produce; l'altra, la figura esterna, è invece l'approdo del trasformarsi delle immagini nella coscienza fredda del *cinema*»<sup>24</sup>.

C'è però un'altra immagine, non geometrica stavolta, ma profondamente evocativa per il nostro discorso, sulla quale vale la pena ritornare per concludere questo intervento. L'immagine proviene questa volta dal Renato Cacciopoli di *Morte di un matematico napoletano* (1992), l'opera d'esordio del Martone

<sup>24</sup>R. MELE, *La metamorfosi*, in R. DE GAETANO, B. ROBERTI, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, cit., p. 51.

cinematografico. Caccioppoli (Carlo Cecchi) parla con Don Simplicio (Antonio Neiwiller) e gli dice: «questa è la parola e questa è la vita, vedi, la sfiora appena ma non la afferra». Il palmo della mano per indicare ‘la parola’, il polso, la giuntura, per indicare ‘la vita’, e il piegamento della mano per cercare, senza riuscirci, di afferrare il polso<sup>25</sup> (Fig. 6). In questa immagine, in questo tentativo impossibile, eppure costante, di attraversamento, Martone condensa le proprietà stesse dei suoi linguaggi: cinema e teatro divengono espedienti attraverso i quali tentare di unire parola e vita, verbo ed esistenza, senso e struttura.



Fig. 6 - Morte di un matematico napoletano (1992)

E, a proposito di giunture, è Martone stesso a ricordarci come le più volte evocate strutture di montaggio siano esse stesse un ‘sistema di giunture’, una modalità di trazione tra elementi sonori primigeni e strappi visivi, tra vicende storiche e realtà quotidiane, tra richiami al mito e proprietà dei singoli linguaggi. E ce lo dice, una volta di più, nella frase d’apertura di *Teatro di guerra*, pronunciata durante le prove dello spettacolo di Eschilo: «pensate sempre alle giunture, mai ai *muscoli*».

L’essenza del linguaggio è riconducibile al ruolo ricoperto da queste giunture, dai fattori di trazione tra elementi, e dalla creazione di una semantica basata sulla fusione di quei ritmi sonori primigeni e di quegli strappi visivi prima osservati.

Teatro e cinema rappresentano allora due scritture che si guardano vicendevolmente, si intersecano, si richiamano, sino a fondersi per tornare in definitiva

<sup>25</sup> Cfr. M. Martone in M. FUSILLO, *Cinema e altre scritture. Intervista a Mario Martone*, «Between», II, n. 4, 2012, p. 17.

ognuna a sostenere le proprie responsabilità, la propria autonomia di linguaggio, il proprio atto di posizionamento: la decostruzione teatrale atta a sviluppare una nuova forma di messinscena, e la stratificazione del medium filmico alla ricerca di uno sguardo incondizionato sul reale, fatto anch'esso di contaminazioni, di intersezioni, interferenze, volte però a rinsaldarsi attorno ad una idea autonoma di cinema.