

# 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**

P A D O V A   U N I V E R S I T Y   P R E S S



*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



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License (CC BY-NC-ND)  
(<https://creativecommons.org/licenses/>)

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



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

## ***Introduzione***

ATTILIO MOTTA  
*Università di Padova*

### **Premesse**

Il presente volume costituisce l'esito ultimo di un progetto di ricerca sulle *interferenze tra registi/scrittori*, ideato e portato avanti da un gruppo di lavoro padovano che annovera al suo interno Adone Brandalise, Denis Brotto, Carlo Tenuta e Giorgio Tinazzi, oltre a chi scrive, ma che si è nutrito della collaborazione con studiosi della comunità scientifica nazionale e internazionale, a partire da un *humus* reso fertile dalla disponibilità di numerosi colleghi del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova. Più in generale quel progetto ha le sue radici in una tradizione di studi sulle forme di rapporto tra letteratura e cinema che da anni fiorisce presso la nostra università, soprattutto grazie alla determinazione di Giorgio Tinazzi e di Cesare De Michelis, di cui i lettori troveranno qui uno degli ultimi scritti, licenziato poche settimane prima della sua dolorosa e prematura scomparsa: e, umilmente, questo volume è dedicato a lui.

Tale tradizione di studi si è spesa negli anni per favorire attraversamenti del tema dei rapporti tra cinema e letteratura che mettessero al centro della loro attenzione fenomeni diversi dalla classica tipologia dell'adattamento (volontà di cui anche il suddetto progetto di ricerca, l'omonimo convegno del novembre 2017 e il presente volume sono un frutto non tanto indiretto), anche se va detto *en passant* che quella tipologia (che certo non è la sola, ma non cessa pur sempre di essere una cartina al tornasole di quel generale rapporto) rimane almeno quantitativamente centrale non solo nell'ambito degli studi di cinema e lettera-

tura, ma in assoluto nella produzione cinematografica contemporanea, dal momento che dal 2000 al 2017, in poco più di quindici anni, i casi di transcodifiche da testi italiani a film, senza contare cortometraggi e sceneggiati televisivi, sono più di 300<sup>1</sup>.

Oltre alla letteratura al cinema ci sono però i *letterati al cinema*, per riprendere il titolo di un convegno padovano del 2001, in cui già peraltro Tinazzi parlava di «incursione in altro linguaggio» e di uno scambio in Italia più intenso che altrove (specie tra le due guerre), ricordando un saggio del '31 di Giacomo Debenedetti (su «Convegno») dal titolo *La conversione degli intellettuali al cinema*<sup>2</sup>, anche se nella stessa occasione Mengaldo notava come «caratteristica tipica di questa categoria» fosse «innanzitutto il disinteresse per gli aspetti tecnico-stilistici del cinema», riferendosi per esempio a Moravia e Palazzeschi, e facendo eccezione proprio per Debenedetti<sup>3</sup>. E c'è poi l'approccio che riguarda le figure degli scrittori/sceneggiatori, dell'attività cioè di *Scrivere per il cinema*, come suonava il titolo di un altro convegno padovano di qualche anno fa. Tuttavia, ancora una volta sviluppando uno spunto di Tinazzi sugli incroci di mestieri<sup>4</sup>, abbiamo voluto questa volta concentrarci su una categoria sinora piuttosto negletta, quella degli scrittori/registi o dei registi/scrittori, cioè di coloro che hanno frequentato, con più o meno costanza, ambedue i codici, mettendoci alla ricerca delle loro possibili *interferenze*, come recitava il titolo del convegno, tematiche o stilistiche, come spiegava l'intestazione del progetto da cui esso traeva origine e di cui questo volume è uno degli esiti.

## Gli scrittori/registi e i registi/scrittori

La categoria degli scrittori/registi o dei registi/scrittori non è nuova, e anzi ha fatto la sua comparsa sin dagli albori del cinema, nel contesto italiano per esempio con una figura come Febo Mari, cui è dedicato il primo tra i saggi del volume destinati all'approfondimento di singoli autori; e nel corso della storia del Novecento essa ha allineato anche figure di primo piano della cultura ita-

<sup>1</sup> Su questo mi permetto di rimandare al mio *“In Italia seicento e quaranta”: repertorio ragionato delle transcodifiche da testi italiani a film (2000-2017)*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti, P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile, Roma, Adi editore, 2018, pp. 1-24, consultabile all'indirizzo Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039) (2 agosto 2019).

<sup>2</sup> G. TINAZZI, *Cinema e letteratura*, in *Letterati al cinema*. Atti del Convegno (Padova 25-26 ottobre 2001), a cura di B. Bartolomeo, S. Chemotti, M. Piva, «Studi Novecenteschi» xxviii, 61, giugno 2001, pp. 9-12 9 e 11.

<sup>3</sup> P.V. MENGALDO, *Debenedetti al cinema*, ivi, pp. 161-69: 162.

<sup>4</sup> G. TINAZZI, *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 117-29.

liana, la più nota delle quali è senz'altro Pasolini, ma che vanno da Malaparte a Soldati, da Antonioni a Malerba, da Nelo Risi a Fabio Carpi, per giungere sino alla strettissima contemporaneità, che sotto questa etichetta può rubricare figure di diverso rilievo pubblico, più o meno note, come risulta evidente nel saggio di Carlo Tenuta che dà parziale conto della storia e della evoluzione di questa categoria.

Nonostante la sua continuità, tuttavia, tale categoria sembrerebbe in crescita, come hanno rilevato anche altri osservatori, come per esempio Vincenzo Maggitti, il quale nel 2012 notava che il cinema italiano contemporaneo «annovera numerose figure che passano con disinvoltura da un medium all'altro, non solo come sceneggiatori, ma anche come registi dei film tratti dalle proprie opere letterarie»<sup>5</sup>, o Bruno Torri, che ancor più di recente (2016), parlando delle limitate ricadute che la crisi strutturale del cinema negli anni Settanta ha avuto sui rapporti tra la settima arte e la letteratura, datava a quell'altezza «una novità che in seguito si verificherà sempre più spesso, quella di registi che diventano anche scrittori e che poi, quando sopraggiungono più favorevoli condizioni produttive, filmeranno i loro stessi libri», portando ad esempio i casi di Salvatore Piscitelli e Mario Martone<sup>6</sup>.

Le due citazioni individuano in realtà solo una delle fattispecie del fenomeno, in cui andrà messo un po' d'ordine, provando a introdurre dei criteri di distinzione almeno potenziale in un mare che appare molto *magnum*: il primo è quello relativo alla *direzione* del movimento tra i due codici, che consente di distinguere fra coloro che da scrittori sono diventati registi (e qui si pone il problema dei confini dell'ambito: documentari, sceneggiati, serie televisive?) e coloro che da registi sono approdati alla scrittura, intendendo come tale naturalmente una scrittura non "di servizio" (come quella delle sceneggiature) né esclusivamente critica o autoriflessiva (saggi, interviste), bensì schiettamente finzionale (racconti, romanzi, poesia e teatro). Va detto peraltro che tale distinzione potrebbe complicarsi ove si prendesse in considerazione un criterio di *continuità*, verificando cioè se il mutamento del codice comporti l'abbandono dell'attività precedente o piuttosto l'affiancamento alla stessa della nuova, e in tal caso anche quello della *prevalenza* di una delle due attività, chiedendosi dunque se si tratti di incontri occasionali, di relazioni extraconiugali di qualche durata o di vera e propria bigamia.

Trasversale ai due gruppi è comunque il sottoinsieme cui fanno riferimento sia Maggitti che Torri, che comprende cioè gli autori di autoregite, come vedre-

<sup>5</sup> V. MAGGITTI, *Cinema e letteratura dal 2000 a oggi*, «Annali d'Italianistica», 30, 2012, 255-69: 263.

<sup>6</sup> B. TORRI, *Cinema e letteratura. Letterati e cinema (1900-1999)*, in *Romanzo popolare. Narrazione, pubblico e storie del cinema italiano negli anni 2000*, a cura di P. Armocida e L. Buffoni, Venezia, Marsilio, 2016, 51-72: 62-63.

mo subito piuttosto rilevante, anche se esso non comporta automaticamente la definizione di *autoregisti*, se intendiamo con essa l'insieme di coloro che hanno girato film esclusivamente da propri testi. Già solo incrociando i pochi criteri enunciati (ma altri se ne potrebbero trovare) si giungerebbe dunque ad articolare una categorizzazione di questo genere:

- scrittori/registi senza autoregie: si tratta di una categoria storicamente molto significativa, cui appartengono, solo fra coloro cui sono dedicati saggi in questo volume, Malaparte, Soldati, Malerba, Nelo Risi, Celati e Cavazzoni, e fra gli altri anche Edith Bruck, scrittrice che ha firmato la regia di *Improvviso* (1979)<sup>7</sup>, o Giorgio Pressburger, che ha girato *Calderòn* da Pasolini (1981) e *Dietro il buio* da Magris (2011), e che ci è particolarmente caro ricordare perché aveva dato la sua adesione al nostro convegno.
- scrittori/registi con autoregie ma anche (o soprattutto) con regie indipendenti da proprie scritture: è la categoria in cui rientrano – non a caso – due autori teatrali come Eduardo De Filippo e Carmelo Bene, e, in grazia di *Teorema* (anche se il romanzo seguì il film, e dunque a rigore è una novellizzazione), anche Pasolini.
- scrittori/autoregisti, cioè autori di sole autoregie: è una categoria ristretta per lo più a registi “occasionalni”, come per esempio Nesi (*Fughe da Fermo*, 2001) o Tamaro (*Nel mio amore*, 2005).
- registi/scrittori senza autoregie: è la categoria in cui rientrano (almeno sinora) autori del calibro di Amelio e Sorrentino, anche se il caso di quest'ultimo è “complicato” dalle interferenze testuali tra i racconti di *Tony Pagoda e i suoi amici* (2012) e *La grande bellezza* (2013), che lo portano sulla soglia della successiva.
- registi/scrittori con autoregie: è una categoria molto frequentata soprattutto negli ultimi decenni, alla quale appartengono Andò, Avati, Cristina e Francesca Comencini, Özpetek, e Tornatore, ma alla quale si possono in qualche modo ascrivere anche Febo Mari e Antonioni, per rimanere agli autori di cui si dà conto nel volume.

## Le autoregie

Al di là delle definizioni, che come si vede sono complicate, il sottoinsieme cui abbiamo fatto prima riferimento appare almeno numericamente significa-

<sup>7</sup> La Bruck è tuttavia una aut regista “mancata”, in quanto avrebbe dovuto girare un film tratto dal suo *L'attrice* (Venezia, Marsilio, 1995), con Vanessa Redgrave e Franco Nero, che però saltò all'ultimo momento.

tivo, se – come si può constatare dalla tabella seguente – solo dal 2000 al 2017 esso allinea ben 54 casi e 55 autori (tra cui 11 donne), frutto della combinazione di sette testi redatti in collaborazione (uno a sei mani) e 5 scrittori ricorrenti, dei quali uno presente con tre casi (Moccia) e quattro con due (Avati, Cristina Comencini, Ivan Cotroneo, Salemme):

Tabella delle autoregie realizzate nel periodo 2000-2017 da testi italiani<sup>8</sup>

	<b>Autore</b>	<b>Titolo testo</b>	<b>Ed.</b>	<b>Titolo film</b>	<b>a.</b>	<b>genere</b>
1.	S. Agosti	<i>La ragion pura</i>	1977	=	01	C
2.	A. Amadei (+ F. Trento)	<i>Venti sigarette a Nassirya</i>	2005	<i>20 sigarette</i>	10	D
3.	R. Andò	<i>Il trono vuoto</i>	2012	<i>Viva la libertà</i>	13	C/D
4.	A. Anzani	<i>Sul confine</i>	2004	=	07	D/S
5.	P. Avati	<i>La seconda notte di nozze</i>	2005	=	05	C/D
6.		<i>Una sconfinata giovinezza</i>	2010	=	10	D
7.	A. Bassetti	<i>Sopra e sotto il ponte</i> (T)	1995	=	06	D
8.	A. Biavati	<i>Spericolato atelier</i>	2011	=	14	D
9.	M. Bruno	<i>Gli ultimi saranno ultimi</i> (T)	2005	=	15	C/D
10.	S. Calvagna	<i>Cronaca di un assurdo normale</i>	2011	=	12	Bio
11.	R. Cappuccio	<i>Il sorriso di San Giovanni</i> (T)	1998	<i>Il sorriso dell'ultima notte</i>	04	D
12.	M. Carpinetti	<i>Caigo</i>	2015	=	16	C
13.	D. Carrisi	<i>La ragazza nella nebbia</i>	2015	=	17	T
14.	A. Celestini	<i>La pecora nera: elogio funebre del manicomio elettrico</i>	2006	<i>La pecora nera</i>	10	C/D
15.	A. Colizzi (+ S. Cossu)	<i>Patatrac - Il sesso dopo i figli</i>	2012	<i>Crushed lives - Il sesso dopo i figli</i>	14	C
16.	C. Comencini	<i>La bestia nel cuore</i>	2004	=	05	D/M
17.	"	<i>Quando la notte</i>	2009	=	11	D

<sup>8</sup> La tabella allinea da sinistra a destra: numero progressivo del caso; nome (puntato) e cognome dell'autore del testo, in ordine alfabetico (in corsivo se donna; coautori preceduti da "+"); titolo del testo (seguito da "T" fra parentesi se teatrale); l'anno di sua edizione (o, tra parentesi, di rappresentazione, se inedito); il titolo del film ad esso collegato, se diverso (se omonimo c'è il segno "="); le ultime due cifre dell'anno di distribuzione del film; il genere dello stesso nella catalogazione dell'Internet Movie Database o, se mancante, di mymovies.it (in tal caso in corsivo), secondo questa legenda: An = Animazione, Avv = Avventura, Az = Azione, Bio = Biografico, C = Commedia, Cr = Crime, D = Dramma, F = Family, H = Horror, M = Mystery, R = Romance, S = Storico, T = Thriller.

XIV *Introduzione*

18.	<i>F. Comencini</i>	<i>Amori che non sanno stare al mondo</i>	2013	=		17	D
19.	<i>I. Cotroneo</i>	<i>La kriptonite nella borsa</i>	2007	=		11	C/D
20.	"	<i>Un bacio</i>	2010	=		16	D
21.	<i>D. Cursi Masella</i>	<i>Come trovare nel modo giusto l'uomo sbagliato</i>	2011	=	(+ S. Allocca)	11	C
22.	<i>E. Dante</i>	<i>Via Castellana Bandiera</i>	2008	=		13	C/D
23.	<i>V. De Biasi</i>	<i>Come tu mi vuoi</i>	2007	=		07	C
24.	<i>R. Errico, S. Pomilia, M. Turchetta</i>	<i>Prigioniero della mia libertà</i>	2014	=		15	Cr
25.	<i>L. Faccini</i>	<i>L'uomo che nacque morendo</i>	2004		<i>Rudolf Jacobs, l'uomo che nacque morendo (+ M. Piperno)</i>	11	D/S
26.	<i>F. Ghiaccio (+ M. D'Amore)</i>	<i>Un posto sicuro</i>	2015	=		15	D
27.	<i>D. Grieco</i>	<i>Il comunista che mangiava i bambini</i>	1994		<i>Evilenko</i>	04	Cr/D/S
28.	<i>C. Insegno (+ P. Insegno)</i>	<i>Un marito per due (T)</i>	2005		<i>Alta infedeltà</i>	10	C
29.	<i>S. Izzo</i>	<i>Baciarmi per sempre. Diario di una famiglia allargata</i>	2012		<i>Lasciami per sempre</i>	17	C
30.	<i>S. Maja</i>	<i>Ossidiana</i>	1999	=		07	Bio
31.	<i>M. Martinelli</i>	<i>Vita agli arresti di Aung San Suu Kyi</i>	2014	=		17	D
32.	<i>L. Melchionna</i>	<i>Gas (T)</i>	1998	=		05	D
33.	<i>V. Mieli</i>	<i>Dieci inverni</i>	2009	=		09	R
34.	<i>F. Moccia</i>	<i>Scusa ma ti chiamo amore</i>	2007	=		08	R
35.	"	<i>Amore 14</i>	2008	=		09	C/R
36.	"	<i>Scusa ma ti voglio sposare</i>	2009	=		10	C/D/R
37.	<i>S. Muccino (+ C. Vangelista)</i>	<i>Parlami d'amore</i>	2006	=		08	C/R
38.	<i>F. Muci</i>	<i>L'amore è imperfetto</i>	2012	=		12	D/R
39.	<i>E. Nesi</i>	<i>Fughe da fermo</i>	1995	=		01	C
40.	<i>F. Özpetek</i>	<i>Rosso Istanbul</i>	2013	=		17	D
41.	<i>G. Pignotta</i>	<i>Ti sposo ma non troppo (T)</i>	(2009)			14	C

42.	B. Quilici	<i>Il mio amico Nanuk</i>	2014	<i>Midnight Sun</i> (+ R. Spottiswoode)	14	Avv/F
43.	V. Rambaldi (+ G. Basso)	<i>Amici per lo spazio</i>	2002	<i>Yo-Rhad un amico dallo spazio</i> (+ C.Teti)	06	An
44.	V. Salemme	<i>Passerotti o pipistelli</i> (T)	ined.	<i>A ruota libera</i>	00	C
45.	"	<i>E fuori nevica</i> (T)	1995	<i>... E fuori nevica!</i>	14	C
46.	S. Scimone	<i>Nunzio</i> (T)	1994	<i>Due amici</i> (+F. Sframeli)	02	D
47.	D. Sibaldi	<i>In guerra</i>	2016	=	15	Az
48.	S. Smeriglio	<i>La Polinesia è sotto casa</i>	2006	=	10	C
49.	S. Tamaro	<i>L'inferno non esiste</i>	2001	<i>Nel mio amore</i>	04	D
50.	G. Tornatore	<i>La corrispondenza</i>	2016	=	16	D/R
51.	F. Venditti	<i>La mala vita: lettera di un boss della camorra al figlio</i>	2006	<i>Socialmente pericolosi</i>	17	Cr
52.	T. Zangardi	<i>L'esigenza di unirmi ogni volta con te</i>	2015	=	15	D
53.	G. Zarantonello	<i>Alice dalle 4 alle 5</i>	2009	<i>The Butterfly Room</i>	12	H/T
54.	"	<i>Basta che respirano</i>	2005	<i>Uncut – Member only</i>	03	C

Ma la rilevanza non è solo quantitativa, in quanto la fattispecie vede la presenza di nomi di primo piano nel panorama culturale italiano, come Nesi e Tamaro tra gli scrittori, e Andò, Pupi Avati, Özpetek, Salemme e Tornatore tra i registi passati alla scrittura, che appaiono comunque decisamente più numerosi<sup>9</sup> e fors'anche più "rappresentativi" rispetto agli scrittori/registi, circostanza che richiede una riflessione.

### Contaminazione, ibridazione e residualità

Da un lato è evidente che scrivere un romanzo è più facile, dal punto di vista organizzativo, economico e produttivo, che girare un film: e questa è con ogni probabilità una ragione strutturale dello sbilanciamento. Tuttavia non è forse

<sup>9</sup> Va precisato comunque che, in alcuni casi, i testi sono apparsi contestualmente (Quilici) o addirittura dopo l'uscita del film (Mieli, Sibaldi, Tornatore, che lo dice esplicitamente nel libro, Zarantonello): ed essi potrebbero essere dunque rubricati nella fattispecie nota col nome di novellizzazione, non certo particolarmente sviluppata, ma che fa significativamente capolino nella casistica.



fuori luogo chiedersi se il compimento della perdita di aura che avvolgeva la letteratura (almeno nella sua forma classica della modernità, quella scritta) non abbia avuto tra i suoi effetti anche un sentimento di maggiore libertà di accesso alla stessa da parte di figure “esterne” ma diversamente accreditate nel mondo della cultura e dello spettacolo. In altri termini, e semplificando drasticamente, se l’avvento del cinema aveva prodotto un interesse dei letterati verso la nuova arte, possiamo leggere il fenomeno attuale come una *conversione dei cineasti alla letteratura*? Se una delle funzioni del cinema è stata quella «di creare un pubblico che fosse contemporaneamente di massa e d’élite»<sup>10</sup>, l’approdo alla scrittura da parte dei registi può essere letto cioè come una delle conseguenze della crisi del carattere alto della letteratura, uno dei fenomeni fondamentali del cosiddetto postmoderno?

Il discorso ha risvolti teorici e terminologici delicati, per attraversare i quali ci vorrebbero riferimenti complessi e che ci porterebbero probabilmente troppo lontano: per capirci, però, ne preferisco una versione *light*, e mi permetto di utilizzare quanto scritto recentemente dal contemporaneista Gianluigi Simonetti in una sede “divulgativa”, cioè in una serie di articoli apparsi nell’estate 2017 sul «Sole 24 ore» a proposito della letteratura circostante, ossia della fenomenologia letteraria nella quale siamo avvolti, per la cui segnalazione ringrazio Antonio Costa. Scrive Simonetti che il rapporto tra letteratura alta e popolare che avrebbe contraddistinto la modernità «si altera a partire soprattutto dagli ultimi decenni del secolo scorso» a causa dell’aumento esponenziale dei lettori e per l’«esplosione della comunicazione e dei media di massa», che mette «in concorrenza con la parola scritta un numero vertiginoso di “opere” fatte soprattutto di immagini e suoni» e che «sembrano spontaneamente alleate della realtà che rappresentano, assai più di quanto non lo sembri la parola scritta»:

Prima le storie-in-movimento del cinema, poi quelle della televisione (che oggi si incontrano sul terreno delle nuove serie intelligenti); poi le storie ibride dei reality, e infine quelle della rete, che coi social permette a tutti di narrare, o di inoltrarsi in narrazioni altrui disseminate e immersive quanto la vita stessa. *Così il campo letterario italiano è passato nel giro di trent’anni da un complesso di superiorità a uno di inferiorità nei confronti della mediasfera.* Se una volta sentivano di primeggiare sui linguaggi artistici concorrenti, i letterati constatano che socialmente egemoni sono oggi i linguaggi audio-visuali e informatici. Il racconto audiovisivo diventa, per molti scrittori, un modello privilegiato di narrazione; e sarà interessante verificare [...] in che modo la letteratura italiana contemporanea stia cercando di assorbirne l’energia e le tecniche.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> P.V. MENGALDO, *Debenedetti al cinema*, cit., p. 166.

<sup>11</sup> G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, «Il Sole 24 ore», 30 luglio 2017 (corsivo mio).

E ancora, a proposito dell'ibridazione, in un successivo articolo:

Mentre fumettisti affermati come Gipi o Zerocalcare e registi cinematografici come Paolo Sorrentino corteggiano con successo la scrittura letteraria, un romanziere da sempre attratto dal fumetto come Niccolò Ammaniti scrive un graphic novel, gira un documentario, sceneggia videogiochi e serie tv. Ma non si tratta tanto di praticare arti diverse, né di fondere diversi generi discorsivi (o letterari, come nella moda attuale dell'*autofiction*, che incrocia il romanzo all'autobiografia). Si tratta di non precludersi nessuna potenzialità espressiva, mescolando, se occorre, tutti i segni: parole, suoni, immagini. C'è una parte della nostra scrittura più sperimentale che guarda alla videoarte, alla fotografia, al catalogo, alla musica da ascensori; artisti nati in ambito letterario che si allontanano progressivamente dai libri, attratti da installazioni solo parzialmente fatte di parole scritte. [...] Ma anche in ambienti letterari più convenzionali è diventato comune servirsi di segni integrati - per esempio allegando alla scrittura foto, disegni, bozzetti o storyboard<sup>12</sup>.

Lo stesso Simonetti segnala come una delle conseguenze di questi fenomeni sia la «tendenza a spezzettare il testo in una serie di segmenti narrativi brevi» (il che accade per esempio in maniera clamorosa nell'ultimo libro di Sorrentino)<sup>13</sup>, e che d'altra parte «Nella letteratura circostante si moltiplicano gli inserti, gli allegati, le appendici, esattamente come si moltiplica il bisogno di effetti di realtà»; fenomeno che ricorda quanto accadeva nella fase di ascesa del romanzo borghese, per usare l'espressione del noto volume di Ian Watt<sup>14</sup>, quando cioè i tentativi di legittimare la nuova e discussa forma del romanzo passavano da elementi di autenticazione basati da un lato sulla testimonianza del sé come garanzia (le pseudoautobiografie), dall'altro dall'inserimento appunto di dati di realtà (lettere) o di richiami a generi tradizionalmente legittimati (la novella) all'interno della nuova forma.

Sembra che stia andando troppo lontano, ma non è necessariamente così: se del romanzo – come ha scritto splendidamente Mengaldo parafrasando von Clausewitz – il film è stata «una prosecuzione con altri mezzi»<sup>15</sup>, e se la modernità ha visto, dopo una prima crisi di gelosia da nascita di un fratello minore, una sostanziale alleanza tra letteratura e cinema, con un tendenziale parallelismo tra letteratura alta e cinema d'autore da un lato, e letteratura popolare e cinema di massa dall'altro, non può stupire che se non i destini, almeno i caratteri di queste forme d'arte siano interconnessi, o addirittura in parte comuni.

<sup>12</sup> Id., *Quanto è ibrido questo romanzo*, ivi, 13 agosto 2017.

<sup>13</sup> Cfr. P. SORRENTINO, *Gli aspetti irrilevanti*, Milano, Mondadori, 2018, in cui ogni breve capitolo racconta peraltro la vita supposta di un ignoto soggetto ritratto in fotografia.

<sup>14</sup> I. WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), a cura di L. Del Grosso Destrieri, Milano, Bompiani, 1977.

<sup>15</sup> P.V. MENGALDO, *Debenedetti al cinema*, cit., p. 161.

E se il postmoderno, o l'ipermoderno, mescola i piani e ibrida le forme, è certo la letteratura "tradizionale" a pagarne le conseguenze più vistose, ma non è che il cinema, per come lo abbiamo conosciuto, ne rimanga esente: ciò nonostante che i suoi caratteri naturali, gli stessi che hanno sempre fatto resistenza e reso imperfetto quel parallelismo, costituiscano oggi frecce all'arco della sua adattabilità. Ma, al netto delle inerzie, basterebbe guardare, sul piano delle forme, alla crescita della serialità (televisiva e anche *on line*, ormai), e, all'interno delle stesse, al trionfo dei prodotti di genere, per capire che qualcosa di strutturale si sta modificando.

In questo quadro può darsi che l'esplosione del fenomeno dei registi/scrittori abbia segni anche molto diversi a seconda dei casi: per chi appartiene *toto corde* al Novecento, alla concezione classica della letteratura, quella transizione ci parla probabilmente non solo della retrocessione di quest'ultima nell'assetto dei saperi, ma in un certo senso anche dell'insufficienza del cinema: e non è un caso che ciò si addica a coloro che frequentano sì i due codici, ma mantengono una distinzione almeno sul piano delle singole creazioni, e cioè che non girano le proprie opere né novellizzano i loro film (Amelio). Per altri, magari anche di una generazione diversa, potrebbe parlarci invece di un livello diverso di ibridazione, con scambi più significativi, dal punto di vista tematico, ma anche strutturale e stilistico, tra le due sfere: che negli "autori" (Sorrentino, Tornatore, Andò, Emma Dante) ha il tratto del gioco ambiguo, della strizzatina d'occhio, della *nonchalance*: atteggiamenti che presuppongono se non altro un'allusione a ciò che la letteratura e il cinema erano una volta (ed ecco il citazionismo, l'ambizione estetica, in qualche caso una certa sprezzatura che sa però di snobismo). Mentre per altri, siano essi giovani corsari o personalità più legate all'industria culturale, ha il sapore di una sostanziale interscambiabilità degli strumenti con cui accedere a questa galassia magmatica che è la letteratura della mediosfera o la mediosfera letteraria, come dir si voglia.

Se così fosse, è possibile che questo fenomeno degli scrittori/registi e dei registi/scrittori ci parli oggi, diversamente dal passato, della questione di una residualità della letteratura, e addirittura, più indirettamente, di una residualità del cinema. A meno che questi non siano solo effetti ottici determinati dall'angolo visuale dell'ipercontemporaneo, condito magari con quel tanto di nostalgia cui può non riuscire a sfuggire chi si è formato sulle categorie culturali e artistiche del Novecento. L'augurio è che questo volume possa contribuire, se non a risolvere questo dubbio, almeno a precisarne l'articolazione. Perché "le domande non sono mai indiscrete: le risposte, a volte, lo sono".

Il volume raccoglie tutti i contributi del convegno “Interferenze. Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana”, tenutosi a Padova il 23 e 24 novembre 2017, unendovi i quattro interventi (di Amelio, Procino, Zucchi e Pastorino – quest’ultimo redatto poi a due mani con Orsitto) che hanno animato i seminari di Cinema e Letteratura della primavera del 2018, e aggiungendovi un testo espressamente concepito per la stampa da Tinazzi. Ad eccezione dei due interventi a vocazione teorica (Brandalise) e storica (Tenuta), che dopo questa *Introduzione* aprono la serie, gli altri contributi sono stati disposti secondo l’ordine cronologico, stabilito per data di nascita, degli autori che ne sono oggetto.

Il convegno, i seminari e il presente volume rientrano culturalmente e amministrativamente nel progetto di ricerca di Ateneo (PRAT) dell’Università di Padova intitolato *Immagini e parole: interferenze tematiche e linguistiche nell’opera di scrittori/registi e registi/scrittori* (finanziato nel 2015, iniziato nel 2016 e formalmente terminato nel 2018), che ha visto anche la collaborazione di docenti di altri atenei, quali Sandro Bernardi (Firenze) e Stefania Parigi (Roma Tre), cui vanno i nostri sentiti ringraziamenti.

Tutte le suddette iniziative sono state organizzate dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari e non sarebbero state possibili senza la collaborazione, a vario titolo, delle sue strutture e del suo personale: non rituali ringraziamenti vanno in tal senso rivolti alla disponibilità e all’efficienza dalla direttrice Anna Bettoni, all’apertura mentale e alla passione dei colleghi Fiona Dalziel, Marco Rispoli, Elisabetta Selmi, Franco Tomasi, Emenuale Zinato ed Enrico Zucchi, e alla competenza e puntualità della segreteria, in particolare di Federica Andolfo (segretaria di dipartimento), Giovanbattista Maccotta (unità operativa scientifica e internazionalizzazione della ricerca), Emilia Eleno e Luisa Sibilio (convegni e iniziative), Nicoletta Bisogno e Lucrezia Tonello (contabilità), Antonietta Dondi dall’Orologio, Sebastiano Pilutti e Paolo Scanferlato (servizi informatici), e Nadia Radovich (Centro Stampa di Palazzo Maldura).



## *Caméra stylo: questioni teoriche*

ADONE BRANDALISE  
*Università di Padova*

Il titolo con il quale vengono licenziate queste pagine suona *Caméra stylo: questioni teoriche*. La sua seconda parte vorrebbe presentarsi non senza la tutela di un qualche filtro autoironico. Perché partendo dal caso così corposo, così sfrangiato, così stimolante offerto da una classificazione puntigliosa degli scrittori/registi e dei registi/scrittori, si è in parte tentati di credere che l'approfondimento di questo tema possa contribuire all'accrescimento dello strumentario ermeneutico con il quale interroghiamo la letteratura come il cinema e d'altro lato si è anche visitati dalla sensazione che l'estrema varietà dei casi forse rende un po' difficile approssimare un concreto profitto teorico restando troppo a ridosso della sua enunciazione più immediata. Quindi la riflessione qui proposta riguarderà alcuni aspetti delle condizioni di pensabilità del tema, e con ciò prende un po' a giustificarsi il riferimento alla *caméra stylo*, che associando evidentemente macchina da presa e penna sembrerebbe voler fornire un accesso anche troppo rapido al tema degli scrittori/registi e registi/scrittori.

È noto a tutti, ovviamente, che *caméra stylo* è una felice formula con la quale Alexandre Astruc, nel 1948, offriva alla nascente *nouvelle vague* uno slogan, ma anche una delle effettive matrici teoriche più destinate ad essere produttive (non a caso la formula della *caméra stylo* era proposta all'interno di un articolo che salutava «la naissance d'une nouvelle avant-garde»)<sup>1</sup>. In realtà il riferimento a questa fortunata definizione credo possa avere per noi una certa utilità, innanzitutto perché ci porta all'altezza di uno snodo della vicenda del cinema, e della relazione tra il cinema e il mondo in cui esso consuma la sua storia, collocata in

---

<sup>1</sup> A. ASTRUC, *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, «L'Écran français», 144, marzo 1948, tr. it. in *Leggere il cinema*, a cura di A. Barbera, R. Turigliatto, 1978, pp. 311-16.

una posizione centrale non solo dal punto di vista cronologico, perché siamo nel 1948, quindi letteralmente più o meno a metà del secolo del cinema (chi scrive è personalmente convinto che noi si viva in una situazione di “post cinema”, cosa che beninteso si vorrebbe sonasse senza nessun tono luttuoso, manifestando però la consapevolezza del fatto che probabilmente il cinema è stata una delle forme di pensiero più intrinsecamente radicate e in un certo senso gloriosamente limitate al Novecento: forse una delle manifestazioni più decisamente “autointerpretative” del cosiddetto secolo breve), ma anche perché la formula della *caméra stylo* sembra in qualche modo anticipare, proponendone una particolare angolatura, quanto Gilles Deleuze vorrà definire “il cinema della modernità” o, per rifarci al titolo del suo secondo libro cinematografico, il cinema de *l’image-temps*<sup>2</sup>, un cinema potremmo dire che riconoscendo come proprio centro e proprio protagonista il tempo stesso indicava l’autoapprofondimento dell’arte cinematografica, la mostrazione delle sue ragioni essenziali, come la propria fondamentale motivazione: un cinema che fundamentalmente punta a mettere in evidenza la natura della scoperta del cinema, e in un certo senso a portarla al massimo grado di esplicitazione e quindi al massimo grado di perfezionamento; perfezionamento di ciò che possiamo considerare una forma di pensiero, un perfezionamento che in altri termini non gioca nella direzione della moltiplicazione tecnica degli effetti speciali, bensì in direzione dell’approfondimento di cosa possa significare un pensiero per immagini.

Questa considerazione mi sembra contribuisca utilmente a porre in evidenza come la posizione del cinema all’interno della esperienza novecentesca sia strettamente legata a un processo, di cui esso è conseguenza e anche una delle concause, che comporta una sorta di fluidificazione dei confini tra le arti, che si connette alla progressiva migrazione del centro, delle singole pratiche artistiche, da un campo di definizioni costruite sulla dipendenza di esse da uno specifico oggetto: ciò che classicamente rendeva più facile la loro identificazione. Così si diceva che la scultura era qualcosa che si faceva col marmo, con la creta etc., e che consisteva appunto nello scolpire, che la pittura consisteva nel dipingere, che la letteratura consisteva nell’arte dello scrivere. Ciò che i momenti forse più alti della riflessione sull’arte del Novecento mettono in luce è che probabilmente questa è una risposta limitata, o per meglio dire, interna agli assetti di una ragione ora chiamata radicalmente a oltrepassarli.

Ove si riconosca come l’aspetto essenziale di queste pratiche vada al di là del riferimento a uno specifico particolare mezzo, ecco che emerge per così dire in vario modo plasmata, declinata, all’orizzonte, qualcosa per la cui segnatura si sarebbe tentati di ricorrere, tra Shakespeare e John Huston, tra *La tempesta*

---

<sup>2</sup> G. DELEUZE, *L’immagine-tempo. Cinema 2* (1985), Milano, Ubulibri, 1989.

e il *Il mistero del falco*, alla proverbiale “materia dei sogni”. Insomma, c’è una dimensione del comporre, del produrre pensiero e immagini, che sembra in certi momenti potersi declinare in direzioni diverse rinviando però ad una sostanza al fondo omogenea. Si tratta di un’intuizione che lavora in profondo la meditazione di personaggi cospicui dell’esperienza estetica novecentesca. Si pensi ad esempio a come questa matrice logica e immaginale insieme agisca nell’opera di un personaggio come Paul Valéry, dove essa si viene a riproporre con reiterazione costante dalle volute metamorfiche dell’ideazione. Quindi, un fluido che alcuni decisivi impulsi possono indirizzare verso un’arte o verso un’altra, e anche lasciare aperta la possibilità che praticandone in realtà una si alluda a una dimensione che questa non contiene né esaurisce pienamente.

Volendo declinare in direzione del cinema questo spunto, senza peraltro poterne inseguire ora le molte diramazioni, forse potremmo, in modo un po’ apodittico, avanzare questa considerazione: il cinema nasce quando si scopre il meccanismo che è in grado di riprendere delle immagini in movimento. Nella loro essenza le immagini sono da sempre in movimento, e, da Platone in poi, e forse anche anche da prima, lo si sa. Anche se è un sapere esoterico e aristocratico quello che caratterizza il rapporto con l’immagine di coloro che hanno saputo praticarlo artisticamente. Si pensi al suggerimento che dava il Lucács giovane dell’*Anima e le forme*, di passare di fronte ai quadri di un’esposizione rapidamente, senza sostare, guardandoli con la coda dell’occhio, per cogliere il movimento dell’evento che in essi si produce, e non il quieto stare come oggetto di una tela dipinta a nostra disposizione<sup>3</sup>. Ma se le immagini sono in movimento da sempre: in cosa consiste allora realmente il cinema? Nel momento in cui il cinema nasce, la possibilità di ricorrere a una tecnologia come quella che appunto consente di realizzare le immagini in movimento, impone anche di operare un confronto, per più versi decisivo anche per la letteratura, tra la tendenza di una pratica estetica, sempre più a quell’epoca rivolta nei vari campi della ricerca artistica verso la dimensione dell’astratto e quindi di una emancipazione dalla cornice classica di un’estetica della *mimesis*, e il richiamo delle immagini del mondo. Dopo tutto il cinema può apparire come una sorta di sintesi tra un massimo grado di astrazione e un’adesione fotografica (anche se non mancano tentativi cinematografici astrattisti) al mondo “reale”, e quindi anche una forma di esplorazione della irrealtà delle rappresentazioni o presunte rappresentazioni di realtà. Per cui la formula sprezzante con cui Max Weber tendeva a liquidare le pretese filosofiche della *Anschauung*, cioè della visione-intuizione del mondo, invitando quanti volessero avere “visioni del mondo” ad andare “al cinema”, paradossalmente, se la togliamo dalla sua originaria destinazione polemica nei

<sup>3</sup> G. LUKÁCS, *L’anima e le forme* (1911), Milano, Sugar, 1963.



confronti della filosofia, potremmo leggerla come il coglimento, di preterintenzionale profondità, della posizione di quest'arte nella circostanza del pensiero novecentesco.

Ma la formula della *caméra stylo* segnala un altro tratto, quello che forse è decisivo per noi nel cogliere la peculiarità dell'arte cinematografica, ma anche la sua relazione così intima con l'arte della scrittura. La formula *caméra stylo*, come si sa, propone che il regista usi la macchina da presa come uno scrittore scrive con la propria penna. In ciò è possibile cogliere una allusione all'alleggerimento della pesantezza degli apparati tecnici propri della produzione cinematografica, con la celebrazione di una ripresa *en plein air* e il rifiuto della dimensione ancora troppo gran teatrale propria di una produzione cinematografica propensa a far spettacolo ostentando la dovizia delle proprie risorse. Tuttavia l'elemento decisivo stava nel tentativo di emancipare il cinema dall'idea che al suo centro stesse la visione, le cose e i fatti che vengono fatti vedere, e accreditare quella che al suo centro vi stesse invece la pratica dello sguardo. Lo scarto tra visione e sguardo – un topos ovviamente tra i più praticati dalla teoria del cinema – ci mette più direttamente in contatto con quanto agisce nel movimento in cui la scrittura letteraria cerca di approssimare l'adesione piena alla propria essenziale ragione, che la vuole radicalmente ulteriore alla somma dei suoi contenuti. La scrittura essenzialmente non rappresenta, fa, puntando a sostenere l'intensità complessiva del proprio gesto. Se vogliamo usare i termini di un'estetica antica, o meglio di un pensare antico riguardante la pratica artistica, visto che gli antichi non avevano ciò che noi chiamiamo, in senso disciplinare, estetica, essa rivendica al cuore di un *poiein* la dimensione, non riducibile alla produzione di oggetti, di un *practein*. La scrittura quindi non tanto come ciò che giace scritto, ma come ciò che agisce, recuperando una sua presente forza parlante: qualcosa di molto simile a quella responsabilità che caratterizza nel cinema lo sguardo. E che tutto sommato ci ambienta in maniera molto diversa sia nei confronti del cinema sia nei confronti della letteratura, perché mentre la visione è qualcosa che pone in esclusione da sé il punto prospettico da cui si guarda, lo sguardo è una dimensione nella quale siamo sempre contemporaneamente guardanti e guardati. Forse proprio per la forza con la quale ciò si manifesta nel cinema, l'arte delle immagini in movimento comunica con una forte capacità di stimolo con la letteratura.

Certo, non tutti i registi che fanno anche gli scrittori o gli scrittori che fanno anche i registi sembrano prestarsi a richiamare questo giro di considerazioni; avviene spesso però con quelli per i quali ha forse tuttora più senso accordare qualche credito alla nozione di "autore", quelli in cui la relazione tra letteratura e cinema sembra proporsi non solo come possibile ma come necessaria o, per

meglio dire, lascia intravedere come l'andare al fondo dell'una, nella proposta artistica come nella sua prosecuzione nella sua lettura critica e nell'analisi stessa del suo *fortleben*, sia essenziale per comunicare con il cuore dell'altra. Più generalmente, si potrebbe giungere a sostenere che ciò che rende veramente rilevante la messa a tema del rapporto tra due forme artistiche al di là del mero accostamento e della stessa comparazione, è scoprire come e quanto essa sia necessaria per pensare realmente l'una e l'altra. A quest'altezza, il tema tende ad assumere, per così dire, una sua effettiva serietà. E indubbiamente alcuni registi/scrittori e scrittori/registi, quando non si limitano a fare semplicemente due distinte attività secondo le diverse logiche di mestiere, ovvero quando vivono l'incrocio delle due pratiche come una esigenza di entrambe, forse danno luogo a una circostanza, che parrebbe rimettere al lavoro la formula camera/penna stilografica.

Robert Bresson, le cui *Notes sur le cinématographe*<sup>4</sup> restano probabilmente, nella loro dimessa ma acuminata esilità, una delle massime approssimazioni teoriche all'essenza del cinema, metteva in evidenza che la macchina da presa fondamentale mette a disposizione del cinematografato una salutare disumanità: la macchina da presa, di per sé, non gerarchizza e seleziona come facciamo noi, con il nostro sguardo educato o maleducato e comunque culturalmente situato, ciò che vediamo (il nostro vedere non è mai innocente, e la formula "vedere coi propri occhi" è carica anche di una forte ipocrisia: noi vediamo sempre quello che siamo abituati a vedere, ciò che sappiamo vedere; la nostra capacità di non vedere l'evidenza è poderosa nel segnare i percorsi dell'evento del soggetto, e a volte nel dettarne il destino criminale). La *caméra* sembra sospendere il labirinto di filtri che grava culturalmente sull'occhio umano troppo umano, o, per rifarsi al Rilke dell'ottava Duinese, pare in grado di rigirare quegli occhi rovesciati disabilitati a vedere e a respirare l'aperto.

Dal momento in cui la camera riprende "oggettivamente", noi diventiamo responsabili con il nostro sguardo di tutto ciò che decidiamo di vedere. Non a caso grandi situazioni del cinema, il finale di *Citizen Kane*, o quello di *Blow up*, ci parlano essenzialmente di questo: la macchina da presa vede cose che noi non vediamo e le impone alla nostra attenzione con una forza simile a quella con la quale un altro grande fenomeno novecentesco come la psicoanalisi faceva agire, al di là del miraggio di ogni conciliante neutralizzazione interpretativa, la dimensione decisamente attiva dell'inconscio.

Questo orizzonte è quello su cui si disegna o, si potrebbe dire, lampeggia in alcuni preziosi casi l'interferenza scrittura/cinema, così come la riscontriamo spesso, in alcuni grandi momenti, sia della letteratura che del cinema.

Qui si aprirebbe lo spazio per un altro discorso, cui solo si potrà far cenno

<sup>4</sup> R. BRESSON, *Note sul cinematografo* (1975), Venezia, Marsilio, 1986.

per segnalare la rilevanza. Si è poco sopra alluso, indubbiamente con una perentorietà giustificata forse solo da esigenze di complessiva brevità, al nostro odierno muoverci in una sorta di post-cinema, condizione che invita ad analisi particolarmente complesse, chiamate a valersi di un assai rinnovato corredo di questioni teoriche e, più latamente, di un nuovo apparato di domande. In questa dimensione la nozione di autorialità non vede estinguersi la sua utilità ma deve confrontarsi con la moltiplicazione e la nuova articolazione dei piani in cui si ridetermina il processo produttivo.

Se guardiamo – proposta oggi non originalissima ma non per questo esau-  
sta – al fenomeno delle serie televisive prodotte nell’ultimo decennio negli Stati Uniti, il rapporto letteratura/cinema, e in un certo senso tra ideazione cinematografica e ideazione letteraria nella stessa persona o negli stessi gruppi ci si presenta in forme tutt’altro che banali. Questo perché prodotti di questo tipo prevedono, al di là del gioco anche brutale con cui si definiscono commercialmente, una costruzione sapientissima del loro effetto complessivo sulla base di una scansione analitica raffinata quanto multidisciplinare della stratificazione della memoria culturale del *target*; e quindi sostanzialmente si propongono come costruzioni che prevedono, con un grado elevatissimo di dettaglio, la combinazione dei riferimenti letterari e cinematografici, fenzionali in generale, che possono essere fatti agire a diversi livelli di percezione. Neanche il minimo dettaglio è privo di una giustificazione all’interno di un parallelogramma di riferimenti che sono letterari, iconologici, storico-cinematografici, storico-televi-  
sivi. E qui sostanzialmente, in una situazione in cui è difficile parlare di regista *tout court*, di sceneggiatore *tout court*, perché abbiamo un’*équipe*-comunità molto vasta che interagisce programmaticamente, si produce un’altra paradossale forma, per tanti versi titanica, di scrittore/regista e regista/scrittore, che è anche scrittore, regista, scenografo, curatore delle musiche e... curatore degli effetti, in senso complessivo.

A parziale congiunzione tra i due scenari è forse lecito evocare la *vis* filosofica di quel vero pensatore che si rivela essere Orson Welles, oltre che attraverso il suo cinema, attraverso le sue interviste, così piene di “spiritose invenzioni” assolutamente geniali nel connettere il ripresentarsi dei gesti essenziali dell’ideazione wellesiana con l’assunzione di quella che Ortega y Gasset avrebbe chiamato la “circostanza”, il reale emergente nel bilico decisivo del presente. Welles ha sempre insistito sulla centralità della storia, tanto è vero che, fidente nella tenuta della “storia”, realizzò delle riduzioni teatrali ad uso didattico per le scuole dei drammi di Shakespeare. Eppure Welles sapeva mettere in evidenza come la storia nel suo caso non poteva essere ridotta al *plot*, a un nucleo in un senso tecnico, narratologico, narrativo. La storia era la capacità di un *mythos*,

avrebbe detto l'Aristotele della *Poetica*, di aggregare a sé il germe della sua inaugurazione cinematografica complessiva, un nucleo narrativo che si porta dietro intuizioni visive e intuizioni temporali – qualcosa che si definisce e si afferma, quando qualcosa sta cominciando a diventare un romanzo, un racconto, o un film, e che comunque agisce, nel momento in cui l'opera si realizza.

A proposito, forse si sarà notato che molti grandi autori, registi come scrittori – possiamo esemplificare accostando al nostro Simenon Ingmar Bergman – hanno spesso ribadito che a loro i film importava girarli e i romanzi scriverli: contemplarli finiti, rileggerli, interessava abbastanza poco: non perché non urgesse loro la cura per il dettaglio perfetto del loro lavoro, ma perché l'evidenza dell'intima necessità della loro opera dovevano incontrarla nel piacere-sofferenza dello *stare scrivendo* e dello *stare girando*.



## Per una storia dei registi-scrittori in Italia

CARLO TENUTA  
*Università di Padova*

Fuori d'ogni ambizione, sento doveroso avvertire come nel mio intervento non si presenterà una storia dei registi-scrittori e degli scrittori-registi in contesto italiano dal momento che ad oggi, ancora, non è possibile presentare una storia che richiede, per la mole delle circostanze da sondare e per la difficoltà di reperimento di una vasta gamma di dati, approfondite ricerche da programmare, evidentemente, in un lasso di tempo più ampio rispetto a quello a mia disposizione. Potrò qui indicare, richiamando da subito il limite di questo contributo, alcuni nomi attraverso i quali tentare di sottoporre all'attenzione degli studiosi alcune domande che via via hanno guidato le indagini a partire dai principii e dai fondamenti delle scelte operate per la costruzione di un regesto degli scrittori-registi e dei registi-scrittori. Adopererò categorie in modo molto largo per comodità di servizio, e per testimoniare dello stato della mia ricognizione che vede alla materia ancora da lontano.

Ridimensionato da subito, il mio sarà un discorso particolarmente modesto: quello che ancora attende la ricerca è uno scavo vasto e complesso quanto ad articolazioni, assai fertili – c'è da scommetterci – quanto alle possibili combinazioni di letture che gli esiti della ricostruzione storica potranno, un giorno, offrire. In cosa consiste la ricerca sino a qui condotta? Consiste nel reperimento e nella sistemazione di nomi, diciamo così, di autori attivi nei due campi della regia e della scrittura, nella costruzione di un catalogo. Un repertorio è, però, qualche cosa d'innocente e, insieme, il suo contrario: un elenco può contenere dei vizi, ed è per questo motivo che la sua architettura impone un disegno tutt'altro che banale. Alla elementarità di un repertorio di soli *registi* e di uno di soli *scrittori* dovrà andarsi a sostituire la complessità di un catalogo il cui fine è quello di presentare con la maggiore completezza possibile la lista dei nomi

dei registi-scrittori, e degli scrittori-registi, in contesto nazionale, dalle origini del cinema italiano sino ad oggi – un oggi che sfugge, continuamente superato. L’impresa non è semplice, anche se di certo entusiasmante. Un repertorio riunisce reperti e “reperto” è una parola particolarmente evocativa per chiunque si accinga a compiere una ricerca; una parola in confidenza con l’archeologia, con il dissotterramento fossile di quelle scoperte minori verso le quali – permettendo di citare Primo Levi – si prova un gentile piacere nell’avervi prestato attenzione.

Per un repertorio di registi-scrittori e di scrittori-registi: quali sono i preliminari necessari per la stesura? Anzitutto, la risposta alle domande «chi è regista?» e «chi è scrittore?». Nel nostro tentativo di costituzione di un repertorio si è scelto di stringere la definizione di *regista* intorno alla figura del regista cinematografico con all’attivo almeno un regia accreditata, anche nella forma di una co-regia (resta però l’evidenza della regia televisiva: catalogabile, o non catalogabile?), dove per “opera cinematografica”, nel nostro progetto, si considerano tanto il corto quanto il lungometraggio e la documentaristica, pur facendo salva quella differenza sulla quale si è espresso più volte Celati, la differenza tra documentario e “cinema” in merito al grado di sorveglianza dei confini del fittizio<sup>1</sup> – e a proposito di Gianni Celati, sarebbe interessante cogliere uno spunto dello scrittore lombardo, il quale interrogandosi in merito alla natura del documentario giunge, in nulla più di un appunto, di un cenno, al cuore stesso dello stato dell’arte della letteratura, con i suoi libri «sempre più tutti uguali»<sup>2</sup>. Per ciò che riguarda invece la definizione di *scrittore* il terreno si fa più scivoloso. Qui non basta, chiaramente, la pubblicazione di un *libro*, dato che un libro non fa, automaticamente, uno scrittore. Ammesso, e non concesso, che un film faccia un regista. Non è mia intenzione insistere con delle noiose banalità ma resta, ancora, da ragionare sulle diverse, sulle molteplici possibilità della scrittura, dal momento che uno scrittore può essere un narratore, uno scrittore può essere un drammaturgo, uno scrittore può essere un poeta, uno scrittore può essere un saggista, oppure un critico (si pensi alla figura di Edoardo Bruno, regista da un solo colpo, con *La sua giornata di gloria* del 1969), può essere un filosofo, un giornalista, e di nuovo uno scrittore può essere un viaggiatore, dove il pensiero va dritto – nell’Italia contemporanea – al citato Gianni Celati, con quelle sue alte prove di odeporica e con quel suo viaggio verso la foce del Po dal quale viene, allo scrittore, la proposta di un primo film-documentario, ma più recentemente anche ed insieme a “prove di viaggio” tradotte mediante le prerogative propria della scrittura, come nel caso della raccolta di memorie e

<sup>1</sup> Si veda G. CELATI, *Documentari imprevedibili come sogni*, in ID., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 52.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 62.

di peregrinazioni del regista Andrea Segre, intitolata *FuoriRotta* (Andrea Segre è un caso interessante di nome del nostro possibile repertorio, avendo il regista veneto all'attivo, oltre a *FuoriRotta*, un romanzo, *La terra scivola*, tra le altre cose in linea, almeno tematica, con la produzione di realizzatore). Prove, ora, quella celatiana e quella di Segre, nelle quali non si fatica a riconoscere fino da subito una differenza, radicale, che concorre nel porre su di un piano un "libro" di spunti, quello di Segre, e su di un altro l'*opera letteraria*, con Celati: si capirà che il giudizio critico è essenziale nella definizione del ruolo giocato in un campo o nell'altro. "Scrittore", a questo punto, è anche, e persino, l'autore che presta il proprio nome sulla copertina di un libro di memorie dedicate all'attività cinematografica, oppure di conversazioni più tardi strutturate nella forma del libro da un curatore terzo. Qualche esempio, tra i moltissimi? *Fare cinema* di Mauro Bolognini, o *Davvero un bel mestiere* di Luigi Comencini o *Bragaglia racconta Bragaglia* di Carlo Ludovico Bragaglia ma, ancora, scavando tra casi minori, tra gli esempi potremmo citare Gianni Bongioanni, con le sue storie di cinema, di radio, d'amore, di santi, leccchini, politici, strozzini e altra fauna cine/Tv: in quale maniera tali opere verranno definite "libri"? Ufficialmente potremmo ammettere lo siano, e così potremmo contare gli autori nel numero di coloro che hanno sperimentato l'una e l'altra espressione, nel novero dei registi-scrittori – in questo caso – data l'evidenza elementare dell'"almeno un libro all'attivo"; qualche dubbio nella nostra riflessione, però, sorge. Il capitolo della scrittura autobiografica non può che destare qualche dubbio in merito alla classificazione (tacendo ovviamente la perplessità nella determinazione della paternità di alcune autobiografie, là dove si immagina all'opera il *ghostwriter*). *Figlio di papà*, ad esempio, fa del regista Christian De Sica lo scrittore Christian De Sica? E insistendo, per rimanere in famiglia, lo scrittore Manuel De Sica, forte della firma due opere di fiction (*La visita notturna* e *Il mio diavolo custode*), anche egli al pari al fratello minore autobiografo con *Di figlio in padre*, è un regista, dati due titoli registici (un cortometraggio e un film per la televisione: *Intorno* e *L'eroe*, del 1974), il tutto mentre magari si attende l'esordio letterario del regista Brando, ultimo erede della dinastia? Il problema è un problema di metodo: se leggiamo l'autobiografia di Carlo Verdone, con la cura di Fabio Maiello, leggiamo un'opera di un regista scrittore? Chi è un regista, e chi è uno scrittore? Il punto probabilmente sta tutto qui. Pasolini e Soldati, casi formidabili di frequentazione doppia, riassumono in una soltanto differenti fisionomie: è certo. L'unico film di Moravia – il noto *Colpa del sole* del 1951 – fa, però, dello scrittore romano un regista? Nelo Risi incarna con profonda efficacia la vocazione plurale e l'attività poetica diviene ricerca della libertà espressiva, mentre il cinema è "mestiere", e sono altri, oltre a Nelo Risi, i nomi che si potrebbero citare, ed altri i momenti e le figure nella



storia della cultura italiana, e basti pensare ad un Alberto Bevilacqua, o basti prendere ad esempio l'opera complessiva di Paolo Sorrentino. Il conto si farà, allora, con alcune centinaia di nomi – nel mio censimento già solo ora più di trecento – e di casi. Se un regista redige la sceneggiatura di un proprio film e, in un secondo momento, dalla sceneggiatura confeziona un romanzo, ciò fa del regista un romanziere? Questa è una domanda legittima, dal momento che così sono nati, tra gli altri, i romanzi di Fernando Di Leo, almeno quelli polizieschi<sup>3</sup> – qui dovremmo ragionare, però, sulla produzione di genere, con le regole che le appartengono –, interprete di successo della scena “poliziottesca” ed “erotico-commedia sexy” di una fortunata stagione del cinema nazionale (come ri-saputo, oggi altrettanto fortunatamente assunta a canone nell'immaginario di un Quentin Tarantino), poeta anche, oltre che romanziere, con la raccolta *Le intenzioni*, originariamente pubblicata dai prestigiosi tipi Rebellato di Padova, casa per Zanzotto e per Marin. E ancora, di Fernando Di Giammatteo possediamo due documentari, *La lunga marcia per Pechino* e *GOTT MIT UNS*, e una bibliografia critica ingentissima: Di Giammatteo è propriamente uno scrittore, e un regista? Ed Elsa De Giorgi, all'attivo una regia (con *Sangue più Fango Uguale Logos Passione*) e qualche interessante titolo di opere di memorie e di diario, ma anche di sperimentazione narrativa, come si colloca in questa nostra storia? E Giuliana Berlinguer, ci si domanda, è *più* scrittrice o *più* regista? E Antonioni, Michelangelo Antonioni con quella sua trentina di racconti di *Quel bowling sul Tevere*, è uno scrittore?

Si è cercato, in modo assai sommario, di delineare alcuni tra i problemi di metodo inerenti la compilazione di un repertorio. Resta in sospeso il lavoro critico di giudizio in merito alle eventuali “interferenze”; un lavoro articolato, eterogeneo. Molto difficile, se non impossibile, montare una storia dei registi-scrittori e degli scrittori-registi in Italia senza partire dalle più elementari, basilari domande sui ruoli, sulle *essenze* e, conseguentemente, sull'essere *essenzialmente* “cosa” degli autori presi ad esame. Tornando ai casi, è necessario ammettere che questi, illuminando pure in maniera fioca i nodi della nostra storia, permettono di tentare la ricostruzione delle stagioni, delle epoche di questa complessa vicenda culturale italiana, tra costanti e scarti e novità, dai primordi artigianali del cinema nazionale, un tempo nel quale con cautela intravedrei, almeno in questa sede, soltanto il nome di Arrigo Frusta – il borghese, l'agiato avvocato Augusto Sebastiano Ferraris, giornalista per “La Gazzetta del Popolo”, e poeta in piemontese – sino al Futurismo, con il nome del futurista, occultista e teosofo Arnaldo Ginna – sua la regia dei minuti di *Vita futurista* – a segnare un cambia-

<sup>3</sup> Le sceneggiature delle pellicole *Un colpo in canna* (regia dello stesso Di Leo) e *Uomini si nasce poliziotti si muore* (per la regia di Ruggero Deodato) compongono il romanzo *Beati gli ultimi... se i primi crepano* del 2001.

mento, tra il sociologico e l'antropologico, delle figure intellettuali prestate ai due diversi ambiti dell'espressione letteraria e cinematografica, sino alla svolta dell'Era Fascista, con i suoi Giovacchino Forzano, i suoi Augusto Genina e con un caso-limite, quello di Luis Trenker, narratore cineasta e alpinista, dove sul cinema d'impresa sportiva e sul preciso stretto rapporto con la scrittura propagandistica dedicata allo sport nel Fascismo, ma ancora nell'immediato dopoguerra, vi sarebbe da indagare con rigore e quindi, tra altri, si pensi alla figura di Leonardo Bonzi, portabandiera olimpionico a Chamonix nel 1924, bobbista e tennista, aviatore – le cui maggiori imprese sono immediatamente successive alla fine del Fascismo – ed insieme regista di un premiato *Continente perduto* (con la co-regia di Giorgio Moser ed Enrico Gras). Profondi i mutamenti che sconvolgono il rapporto tra le forme dell'espressione nei Sessanta, con le rivoluzioni della fine del decennio e poi quelle dei successivi anni Settanta – la cui luce, o piuttosto l'ombra dei quali, segnerà presto la stagione del riflusso –, decenni caratterizzati tanto dall'impegno politico e dalla provocazione radicale quanto dalla profanazione degli ordini del costume, anticipazione possente di una fase, quella evidentemente ancora in corso, contrassegnata da sperimentazioni divertite, per lo più in assenza di vincolati programmaticamente politici, *postmoderna* – sia detto molto grossolanamente – delle espressioni comunicative. Pupi Avati resta Pupi Avati, certo (con il problema della *novellizzazione*: lascio ad altri la messa a fuoco di una pratica costante delle operazioni avatiane), ma come inseriamo nella nostra storia la figura, singolarissima, di uno studioso come Alberto Abruzzese, di primo mestiere sociologo, e la sua *Anemia* dall'omonimo romanzo nel quale Abruzzese descrive la trasformazione in vampiro di un dirigente del Partito Comunista Italiano? È un'opera giocosa, e insieme giocosamente, e tragicomicamente, politica, dopo gli anni bui del terrorismo; una spia, a nostro avviso, di un bisogno dell'intellettuale libresco, dello scrittore *tout court*, di misurarsi intorno e dopo la metà degli Ottanta con il cinema, di farlo proprio, di acquisirlo, proponendo soluzioni *semplificate* e così, volendo, di spogliare il cinema, e la pratica del "farlo", di tutta la sua aura, quella appresa da una generazione intellettuale nelle sale a contatto con le prove dei grandi venerati maestri. Abruzzese è, chiaramente, un caso minimo; è attraverso i casi minori però che pensiamo si dovrebbe costruire una storia degli scrittori-registi, dei registi-scrittori e delle interferenze in contesto italiano. Alla leggerezza, vien da sostenere, di genere, di un Alberto Abruzzese, per restare nei paraggi, potremmo contrapporre la solidità drammatica del (quasi) coevo *Moro* di Giuseppe Ferrara, regista nel novero degli "scrittori" per l'attività di critico e di saggista, e questo per sostenere l'impossibilità di una lettura univocamente capace di riassumere le tendenze di un periodo, di un'epoca. È sicuro un fatto: negli Ottanta

incominciano le carriere di registi che giungeranno solo più tardi alla scrittura – intendendo la narrativa –, se pensiamo per esempio a Francesca e a Cristina Comencini, per fare soltanto due nomi; è altrettanto sicuro che dello stesso decennio sono le prime prove di un Davide Ferrario, esordiente con *La fine della notte* del 1989 e poi subito romanziere nei Novanta, incarnazione perfetta di “scrittore” di quel nostro decennio (a partire dal bizzarro gioco di *Dissolvenza al nero* del 1994 – nel titolo del romanzo già tutta l’*interferenza* con il vocabolario del realizzatore cinematografico –, costruito intorno alla presenza di Orson Welles a Roma, testimone di un omicidio di una comparsa del set di *Cagliostro*), o di un Enrico Caria, ininterrottamente attivo dal 1990 ad oggi con tre romanzi che si incuneano nei tre diversi decenni dell’attività dell’autore romano-napolitano, mentre un Özpetek, che pure firma la prima regia nei Novanta, giunge solo negli anni Dieci del nuovo millennio alla scrittura. Ancora, i casi sarebbero molti: sintetizzando al massimo, potrei sostenere – ma davvero? – che con il nuovo millennio forse si è rovesciato il modello al quale si è fatta allusione, poco sopra, citando Alberto Abruzzese. Agli intellettuali che si appropriarono del cinema sono andati sostituendosi, via via, “registi” che, tendenzialmente, desiderano misurarsi con la scrittura, e nella narrativa più che nella saggistica e nella critica, *inventando* (a discapito di qualsivoglia forma di militanza), trovano il proprio maggiore agio; credo sia un dato di una qualche rilevanza storica e culturale.

Amelio, Sorrentino, Ivan Cotroneo (caso interessante, Cotroneo, e qui in parte contro-tendenza quanto a ciò che ho appena sostenuto: Ivan Cotroneo nasce sceneggiatore, nasce – diciamo – nel cinema, ma antecedente la prima regia è la pubblicazione di quattro romanzi, opere dalle quali trae la materia dei successivi film), Anna Negri – con la sua densa biografia – e, ancora, un Federico Moccia, ma anche Luciano Ligabue la prima regia del quale (*RadioFreccia*, 1998) è praticamente coeva all’uscita dei racconti di *Fuori e dentro il Borgo* (1997), sono, tra gli altri, i nomi, noti ai più, con i quali è e sarà doveroso fare i conti per tracciare la storia dei registi-scrittori e degli scrittori-registi nel nostro Paese. Per scoprire, dove sia possibile, se vi è una specificità italiana nella frequentazione doppia, e quali dunque i suoi tratti e i suoi connotati, e come vengano sentiti e vissuti i differenti statuti dai nostri autori, quali le ragioni che spingono di volta in volta verso una forma dell’espressione o verso un’altra: per scoprirlo, bisognerà porre nel campo della ricerca molti e differenti strumenti di indagine, praticando settori pluridisciplinari, storici – storico-letterari e di storia del cinema – e sociologici, per contare, solo in una seconda fase, le eventuali affinità tematiche, e i possibili scarti. Le affinità stilistiche, e il “completamente altro”. Infine, bisognerà attendere di incrociare tutti i dati per generare combinazioni,

così da poterle interrogare e solo da ultimo provare a chiudere, scongiurando ciò che capitò ad un manoscritto il quale, gradito all'autorevole lettore, richiedeva soltanto una conclusione, che giunse però vent'anni in ritardo, nel caso del primo libro di Giorgio Pressburger.



**Il fauno pigmalione.**  
**Dal “cine-poema” alla *Gesamtkunstwerk***

DENIS LOTTI  
*Università di Padova*

*Aimai-je un rêve?*<sup>1</sup>

**Febo Mari pigmalione. Il teatro nel cinematografo**

Il nome Febo Mari, nato Alfredo Rodriguez<sup>2</sup>, esponente dell'aristocrazia messinese, è riconducibile ad alcuni importanti film del muto italiano che ciclicamente, seppure in modo timido, emergono dall'oblio. Un oblio cui è in sostanza relegato il primo trentennio della cinematografia, a parte pochi esemplari, spesso legati a nomi altisonanti del mondo dello spettacolo e della cultura *tout court*. L'approccio di Mari al cinema è teatrale, legato alla sua nota all'epoca esperienza personale<sup>3</sup> e ai “grandi attori”, in particolare alla generazione dei

---

<sup>1</sup> S. MALLARMÉ, *L'Après-Midi d'un faune*, 1876.

<sup>2</sup> Cfr. gli studi biofilmografici di Nino GENOVESE: *Ricordo di Febo Mari*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», n.s., n. 17, 1991, pp. 13-17; *Febo Mari*, Palermo, Papageno, 1998, e di Davide GHERARDI: *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Studi teatrali e cinematografici, relatore M. Canosa, Bologna, Università di Bologna, 2009; *Non tutto è “Cenere”*. *Sulla carriera artistica di Febo Mari*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», IV s., n. 5, 2012, pp. 33-55.

<sup>3</sup> Cfr. il capitolo *L'attività teatrale* in N. GENOVESE, *Febo Mari*, cit., pp. 45-57.

“mattatori”<sup>4</sup>; lungo gli anni Dieci collabora, tra altri, con Ermete Zacconi<sup>5</sup> ed Eleonora Duse<sup>6</sup>.

Durante la Grande Guerra, il cinema di Mari si divide in almeno due strade, da una parte la vocazione verista e dall'altra la simbolista.

La tendenza verista si riscontra nelle produzioni Itala Film con Zacconi nello strepitoso debutto cinematografico di *Padre* (1912, sceneggiatura di Mari) liberamente ispirato a *La morte civile* (1861) di Paolo Giacometti, e poi con *L'emigrante* (1915, regia di Mari), soggetto scabroso sulla piaga dell'emigrazione, in particolare riferita alla diaspora bellunese.

*Il fuoco* (Itala Film, 1915) e *Cenere* (Ambrosio, 1916) sono tra i film più celebrati del nostro muto. Al primo “cine-poema”<sup>7</sup> Mari partecipa in qualità di soggettoista (celato, assieme a Pastrone, dietro allo pseudonimo Piero Fosco) nonché di protagonista: dapprima il pittore senza nome, ossia «Lui», la preda, in seguito sapremo che si chiama Mario Alberti. Al suo fianco è Pina Menichelli, «Lei», la poetessa, che si rivelerà una spietata nobildonna dalla doppia vita. *Il fuoco* è un prodotto “dannunziano”, ma lo è in termini stereotipi giacché non ha nulla a che vedere con l'omonimo romanzo del vate<sup>8</sup>. Qui l'arte via via diviene sintomo di un disagio generato dall'improvviso rifiuto che la rapace Menichelli oppone all'ingenuo Mari. Il pittore non può che somatizzare la delusione, abdicando all'ossessiva iterazione del simbolo che l'ha ghermito una volta per tutte, il gufo.

Tra 1915 e 1917 si registra il passaggio (tutt'altro che indolore) di Mari alla concorrente Ambrosio di Torino<sup>9</sup>. È la volta di *Cenere*, tratto dall'omonimo ro-

<sup>4</sup> Riguardo le distinzioni delle generazioni teatrali dei “grandi attori”, tra XIX e XX secolo, rimando al seminale e dirimente capitolo *Vecchi caratteri ereditari* in C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 9-54.

<sup>5</sup> Sui rapporti tra Zacconi e il cinema mi permetto di rimandare al mio *Muscoli e frac. Il divismo maschile nel cinema muto italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 42-58.

<sup>6</sup> Vasta e varia è la letteratura dedicata ai rapporti tra Eleonora Duse e il cinema, rimando al capitolo *Eleonora Duse: la divina* in C. JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos, 2006, pp. 147-180.

<sup>7</sup> Riguardo alla definizione di “cinepoema” cfr. il saggio illuminante dedicato a *Il fuoco* di M. CANOSA, *Bruciami... bruciami l'anima!*, in *Il cinema e le altre arti*, a cura di L. Quaresima, Venezia, La Biennale di Venezia-Marsilio, 1996, pp. 335-342.

<sup>8</sup> Riguardo *Il fuoco* dell'Itala, oltre al citato *Bruciami... bruciami l'anima!*, cfr. M. CANOSA, *Muto di luce*, «Fotogenia», nn. 4-5, 1997-1998, pp. 16-18.

<sup>9</sup> Cfr. le fasi della polemica sulla vera essenza di “Piero Fosco”, pseudonimo che Giovanni Pastrone – patron dell'Itala Film e “vigilatore dell'esecuzione”, ovvero della produzione, di *Il fuoco* – avocherà unicamente a sé dopo il passaggio di Mari alla concorrente Ambrosio. Tanto da utilizzarlo in modo abitudinario finanche, ad esempio, a corredo dell'edizione sonora di *Cabiria* del 1931, kolossal che come è noto, nel debutto del 1914, prevedeva Gabriele D'Annunzio nel ruolo di autore e *metteur en scène*. Nel caso peculiare, il precedente critico è creato da un annuncio pubblicitario della Concessionaria per la Calabria e Sicilia “Achille Figliuolo” ospitato sulla rivista «Film» (n. 34, del 5 novembre 1916, p. 20). Ivi si evocano quattro film Itala – *L'emigrante*, *Il fuoco*, *La gloria*, *Tigre reale* – senza mai citate Febo Mari, nome al quale per diversi motivi – autoriali,

manzo di Grazia Deledda; il film è firmato, diretto e interpretato da Febo Mari ed Eleonora Duse; è l'unica apparizione cinematografica della grande attrice, nonostante fossero state preventivate almeno due pellicole<sup>10</sup>. La sceneggiatura è sintetizzata in tre fasi – come *Il fuoco* – «*L'ombra, La larva, La carne*»<sup>11</sup>. Mari e Duse prediligono sviluppare il tema del figliuol prodigo, assecondando il romanzo. Ciò che di originale emerge con forza sono le suggestioni giottesche volute dalla Duse<sup>12</sup>. La diva è impegnata in una recitazione “muta” ricercata, la scelta radicale le costa dure critiche che faranno desistere l'attrice dal proseguire l'esperienza cinematografica.

### **Il sogno del fauno. Breve sintesi del contesto culturale**

Nel 1917 Mari dirige e interpreta per Ambrosio *Il fauno* con accanto la futura moglie Antonietta Mordeglija ed Elena Makowska, attrice ucraina di origini polacche attiva nel cinema italiano. *Il fauno*, come *Il fuoco*, è uno straordinario esempio di “cine-poema” a carattere simbolista nonché “divistico”. Per chiarire quest'ultimo elemento bisogna fare un passo indietro. Con la “conquista” del film a lungo metraggio (1911 ca.) si creano le condizioni per la nascita del divismo femminile. Nello stesso ambito il cinematografo si apre alle correnti simboliste, decadenti, al gusto liberty. Tra gli stereotipi ricorrenti emerge la dimensione onirica, l'erotismo, il suicidio o l'assassinio passionale, o la follia generata da un amore non corrisposto (*Il fuoco*). Per quanto riguarda il *Diva-film* la donna diventa il simbolo (talvolta diabolico e mortifero, talaltra salvifico poiché espiatorio) di una dimensione sociale aristocratico-borghese emancipata, idealizzata, ma che raramente trova corrispondenza nella realtà italiana, tranne

---

registici e interpretativi – sono legati tutti i titoli menzionati. Ciò provoca la replica polemica di Mari che, in una lettera aperta pubblicata dalla stessa rivista il 30 novembre («Film» n. 37, 1916, pp. 5-6), contesta ironicamente una *damnatio memoriae* anzitempo. Per la replica di Mari cfr. N. GENOVESE, *Febo Mari*, cit., pp. 64-68 (le date di edizione della rivista ivi riportate non corrispondono a quelle effettive, verificate da chi scrive).

<sup>10</sup> Cfr. la lettera inviata a Mari da Arturo Ambrosio, datata 27 giugno 1916. Ivi il produttore conferma la realizzazione di un soggetto (identificabile con *Cenere*) «da eseguirsi nel mese di luglio in collaborazione con la signora Duse», e si accenna ad un eventuale secondo film «che per il momento non possiamo ancora assicurarvi» da realizzarsi nuovamente con Duse, al posto del quale Mari realizzerà *Il fauno*. Fondo Mari-Mordeglija. Archivio del Teatro Stabile di Torino (coll. F4-P1-N22). Colgo l'occasione per ringraziare la disponibilità e generosità dell'Ente, nella persona di Anna Peyron.

<sup>11</sup> Citazione dall'intervista a Mari rilasciata a G.P. PACCHIEROTTI, *Pellicole torinesi*, «Film», n. 25, 1916, p. 6; cfr. D. GHERARDI, *Non tutto è “Cenere”*, cit., pp. 44-49.

<sup>12</sup> Gian Piero Brunetta riporta alcune testimonianze private della Duse, nelle quali l'attrice sostiene che le suggestioni giottesche sono state ricreate con successo nella messinscena cinematografica. Cfr. G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 105-108.



qualche caso (la marchesa Luisa Casati o Franca Florio, ad esempio). La prima diva ad apparire sul grande schermo è la danese Asta Nielsen. Seguiranno le italiane Lyda Borelli, Francesca Bertini, Menichelli. Parimenti si affacciano i divi forzuti come Maciste *alias* Bartolomeo Pagano e Za la Mort (Emilio Ghione), esponenti di un divismo dell'*alter ego* cinematografico che si nutre di serialità<sup>13</sup>, molto lontano da quello espresso da Febo Mari. A uno sguardo più attento un credibile precursore del divismo in Italia, e non solo, è Gabriele D'Annunzio, modello inevitabile (per Mari stesso), che come sostiene Mario Praz «è stato il primo a portare tra gli italiani la Bisanzio anglofrancese di fin del secolo»<sup>14</sup>; perciò il dannunzianesimo attraversa il cinema italiano coevo arrivando a tratteggiare un quasi-genere, come lo definisce Canosa, «il dramma passionale a *performance* divistica»<sup>15</sup>.

## Il fauno pigmalione

Mari rappresenta, dunque, una possibile via italiana al cinema simbolista e decadentista. Con *Il fuoco* e *Il fauno* si pone in dialogo con le arti coeve o trae ispirazione da autori di generazioni prossime, come Gustave Moreau e Odilon Redon, antesignani di ogni surrealismo a venire<sup>16</sup>, ma pure dell'antico – dato il soggetto – ossia il fauno di Pompei, citato in un manoscritto del Fondo Mari. Canosa rileva un ulteriore dato che riteniamo fondamentale per comprendere un film che pare, altrimenti, isolato: «*Il fuoco*, *Il fauno*, *Rapsodia satanica* (1917) di Nino Oxilia o *Carnevalesca* (1918) di Amleto Palermi [...], dovremmo riconsiderare questi tentativi di “cine-poemi”: sono essi l'avanguardia nel cinema italiano. Addirittura prima della “prima avanguardia” francese»<sup>17</sup>. A chiosa della sua riflessione, lo studioso valuta che, non a caso, Louis Delluc, regista e critico francese, nel 1918 scrive che il

*Fauno* ha fatto sorridere un certo pubblico. Per contro alcuni veri artisti si sono entusiasmati. Febo Mari [...] e l'impressionismo simbolico degli italiani d'avanguardia – espresso per mezzo della messinscena, dell'idea, per certi paesaggi, formano un insieme luminoso e raro. Ecco un genere molto interessante. *Il fuoco* ce l'aveva già indicato<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. J. REICH, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015; D. LOTTI, *Muscoli e frac*, cit., in part. pp. 93-194.

<sup>14</sup> M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996, p. 225.

<sup>15</sup> M. CANOSA, *Bruciami... Bruciami l'anima!*, cit., p. 335.

<sup>16</sup> Penso, per rimanere in ambito mitologico, al quadro *Satyrs* (1892) di Moreau o alla litografia di Redon intitolata *Le Satyre au cynique sourire* (1883); il satiro dalla doppia natura umana e animalesca è parente stretto del fauno.

<sup>17</sup> Cfr. M. CANOSA, *Muto di luce*, cit., p. 23.

<sup>18</sup> L. DELLUC, *Le Faune*, «Le Film», nn. 110-111, 1918, tr. it. di M. Canosa, ora in M. CANOSA, *Muto*

Mari è quasi certamente l'ispiratore di una produzione di "cine-poemi" che, attraverso un dannunzianesimo notturno e suggestivo, tenta la strada dell'avanguardia, per quanto irrisolta. Secondo alcuni illustri surrealisti questo cinema – che corrisponde a «l'époque grandiose du cinéma hystérique»<sup>19</sup> – ne anticipa cinematograficamente la poetica onirico-simbolista, così come conferma anche Salvador Dalí, chiamando in causa *Il fuoco*.

Grazie all'archivio Mari, sappiamo che esistono ben tre suoi scritti intitolati al fauno. Difficilmente databili, due testimoni sono testi drammaturgici, il terzo è una novella.

Il primo è il manoscritto *Il Fauno. Commedia in tre atti di A. Mierbof* (nel frattempo divenuto irreperibile, tranne che per un'intestazione e un bozzetto della scenografia<sup>20</sup>) che Gherardi connota quale «commedia brillante» ambientata a Londra. Le atmosfere decadenti, debitrice di Wilde, mostrano come l'intervento di un fauno "italiano", poi ribattezzato "principe Silvani", distolga dagli istinti suicidi l'annoiato Lord Stonbury insegnando al gentiluomo «la gioia di esistere»<sup>21</sup>. Il secondo manoscritto, in questo caso disponibile, *Il fauno di F. M.*, è un testo drammaturgico in due atti, incompleto<sup>22</sup>. Il fauno in questa commedia ha un ruolo di oracolo ironico e, come osservato da Gherardi, i dialoghi si possono ritrovare rielaborati nelle didascalie del film<sup>23</sup>. Riportiamo parte di un dialogo che segna l'incontro tra un'incredula Evelina, personaggio di rilievo della *pièce*, e l'essere mitologico. Il registro è brillante e anticipa uno dei temi emblematici del film, legati alla doppia natura del fauno (ma non solo):

Evelina: (appena l'uomo entra, colpita esclama) Oooh!

Fauno: Che c'è?

E: Ma... voi siete un uomo?

F: Credo bene!/? Perché?

E: Vivo?

F: Vivissimo...

E: Certo?

[...]

F: Basta toccare!

E: (lo tocca) Muscoloso!

*di luce*, cit., p. 25.

<sup>19</sup> S. DALÍ, *Abrégé d'une histoire critique du cinéma*, in ID., *Babaouo. Scénario inédit*, Paris, Editions des Cahiers Libres, 1932, p. 13.

<sup>20</sup> *Il fauno. Commedia in tre atti di A. Mierbof*[1], s.d.; nella descrizione della scenografia Mari scrive che «I costumi sono quelli in uso nei primi venti anni del Secolo XX», Fondo Mari-Mordeglia. Archivio del Teatro Stabile di Torino (coll. F6-P1-N21).

<sup>21</sup> Cfr. D. GHERARDI, *Non tutto è "Cenere"*, cit., p. 43.

<sup>22</sup> *Il fauno di F. M., atti 2* [2], s.d., Fondo Mari-Mordeglia. Archivio del Teatro Stabile di Torino (coll. F6-P1-N21).

<sup>23</sup> Cfr. D. GHERARDI, *Non tutto è "Cenere"*, cit., pp. 43-44.

F: E snello!  
E: Oh... Pare impossibile!  
F: Che cosa?  
E: Che non sia di terracotta!  
F: Sono di carne e d'ossa...  
E: Ma io l'ho comprato...  
F: Chi?  
E: Voi di terra cotta! A Pompei!  
F: (ride)

A questo punto Evelina indica la statua di un fauno al centro del giardino, dopodiché lo scambio di battute prosegue con schermaglie seduttive sino a una sorta di *climax* che rimanda alla natura sensuale dell'ibrido mitologico e che ritroveremo, riadattata, in una didascalia del film:

E: Ma che cosa siete?  
F: Poiché mi chiamate Fauno, io vi dico che sono un animale ragionevole, cioè mezzo uomo e mezzo bestia.  
E: Curioso!  
F: Non tanto! Osservate bene tutti gli uomini, dal cuore in giù, sono come me: bestie!<sup>24</sup>

Il Fondo accoglie un terzo manoscritto, *Il fauno*, una novella incompleta finora inedita e mai citata. Vale la pena riportarne in gran parte il testo, lacunoso a causa della grafia dell'autore talvolta indecifrabile:

*Il fauno*

Chi sa perché, noi attori [...], non possiamo essere considerati uomini come tutti gli altri?  
La gente che ci avvicina e domanda di noi, della nostra vita, chi sa perché ci attribuisce una vita fantastica, un'origine favolosa?  
Si ha un bel dire la verità: sono un uomo come tutti gli altri. Ma che! non si è creduti! Del resto è risaputo che per non essere creduti, bisogna dire la verità! E allora si ricorre alla menzogna, s'inventa. È meno comodo e, spesso, meno facile per noi, ma è più soddisfacente per gli altri, per il pubblico che è il nostro padrone ed il nostro schiavo ad un tempo.  
[Colle?] donne, specialmente, bisogna essere straordinari, in tutto.  
È così.  
In America – mi è capitata quest'avventura – e la racconto perché non è banale.  
Una signora giovane, bella, che aveva assistito a tutte le mie recite, sola, attentissima sempre, da uno dei palchetti più vicini alla scena, mi fece pervenire questo biglietto: desidero tanto conoscervi da vicino [...].

<sup>24</sup> *Il fauno di F. M., atti 2 [2]*, s.d., cit., pp. 22-24 (coll. F6-P1-N21).

Siccome il desiderio era reciproco accettai l'appuntamento e fui puntualissimo al luogo e all'ora fissati [...]. La frequenza tramutò la conoscenza in amicizia l'amicizia in intimità. E ci siamo dati del tu.

Un giorno, un magnifico pomeriggio d'estate, di quelli fatti apposta per l'amore – eravamo sul letto, un po' stanchi, un po' insonnoliti, silenziosi.

A un tratto, quando meno me l'aspetto, lei mi domanda un po' imbronciata, quasi ch'io l'avessi creduta di sopra delle mie confidenze: [«]ma perché non mi dici la verità, di te, della tua vita? Chi sa quante menzogne m'hai detto il primo giorno e dopo?!... E come ti vorrei conoscere per quello che sei veramente![»]

E poiché io, che sapevo di averle detto sempre la verità, tutta la verità, niente altro che la verità, sorrisi a quelle sue strane domande, a quei suoi rimproveri [così?] strani e immeritati, ella [...] afferrandomi pei capelli mi chiede ancora:

[«]Perché sorridi così... sembri un fauno![»]

Quella parola fu il lampo che accese la mia fantasia: un fauno! E, credendo al suo desiderio di menzogna, le risposi:

[«]È vero. Hai ragione, non ti ho detto tutto e soprattutto la verità! Ma ora, sì, ora che ci conosciamo così, posso, devo dirtela.

Socchiudi un po' di più queste imposte, c'è troppa luce. Ecco, così. Ed ora vieni qua[»] tesi il mio braccio sul suo cuscino e le [...] il collo magnifico e, accoccolati corpo a corpo, cominciai a raccontare così:

[«] C'è presso l'Etna, tra il vulcano e Capo di Lentini, un bosco [...], fittissimo, una foresta vergine nel cuore della Sicilia.

Io sono nato lì.

*[Parte omessa e riscritta di seguito]*

Non ho mai conosciuto mio padre.

Quando chiedevo di lui a mia madre, ella, forse per nascondere un peccato, levava la mano verso il cielo, e mi diceva: è là!

- Come si chiama?

- Dio! Padre di tutti![»]

L'inizio del mio racconto esercitava sulla mia ascoltatrice l'effetto previsto. Ella non respirava, quasi, non mi levava il suo sguardo di dosso. La

bocca semiaperta, gli occhi semichiusi...  
 si strinse ancora di più a me, nello spasimo  
 dell'attesa.

Continuai:

[«]Ero piccolo piccolo... ma ricordo mia madre perfetta-  
 mente. Nera di carne e di capelli e d'occhi,  
 alta come una [...] di fichi  
 d'India!

Nella foresta, sgambettavo, tutto il giorno dietro  
 di lei che rincorreva uno "zimmaro" [caprone] e una capra.  
 tutto il nostro gregge. Vivevamo la vita  
 dei pastori.

Ci coricavamo, col [...], entro sono tana scavata

Ed è così che ho conosciuto la[.]»<sup>25</sup>

Il racconto si conclude bruscamente con una parola barrata e resa illeggibile. Ma aiuta forse a dare una ulteriore suggestiva interpretazione al simbolo del fauno, ibrido che nella sua ambiguità può rappresentare l'attore di teatro, condannato a raccontare menzogne per essere creduto. L'infanzia arcadica, tra caproni e capre, è riflesso di quel mito mezzo uomo e mezzo animale. È un processo mimetico meno immediato di altre simbologie possibili ma ugualmente convincente.

Nel Fondo è conservata anche *Vita comica*<sup>26</sup>, databile al 1938, autobiografia rimasta incompiuta a causa della morte dell'attore, avvenuta nel giugno 1939. Delle memorie rimangono alcuni appunti legati all'inizio della carriera teatrale, ma soprattutto resta l'indice che ne rappresenta il piano dell'opera. In questo elenco che prevedeva ben centotredici paragrafi, c'è spazio anche per il cinema, dai colleghi (Lyda Borelli, Francesca Bertini, Ermete Novelli e Zacconi) all'immancabile D'Annunzio. Poi passa a evocare i film, *Il fuoco*, *Cenere* ed Eleonora Duse, *Attila* (Mari, Ambrosio 1918), *Tigre reale* (Giovanni Pastrone, Itala Film 1916) e Menichelli. Evitando eventuali congetture, si segnala che dall'elenco manca un paragrafo dedicato unicamente a *Il fauno*.

### ***Il fauno*, "cine-poema" simbolista**

*Fauno. Racconto in tre Capitoli di Febo Mari* è il titolo di un testo poetico firmato da Mari e pubblicato in una *brochure* finemente impreziosita da quindici

<sup>25</sup> *Il fauno* [3], s.d., Fondo Mari-Mordeglia. Archivio del Teatro Stabile di Torino (coll. F6-P1-N21).

<sup>26</sup> Febo MARI, *Vita comica*, 1938, Fondo Mari-Mordeglia. Archivio del Teatro Stabile di Torino (F6-P1-N21).

illustrazioni a stampa di Carlo Nicco<sup>27</sup>. Si tratta di un componimento in endecasillabi sciolti suddiviso in cinque stanze (i tre capitoli, più un prologo e un epilogo) che sintetizza il soggetto dell'omonimo film. Il numero tre è l'elemento che rievoca la struttura narrativa già utilizzata in *La scintilla, la vampa, la cenere* di *Il fuoco* e *L'ombra, la larva, la carne* di *Cenere* e lega idealmente *Il fauno* ai due "cine-poemi" di Febo Mari formando una trilogia.

Io brandisco la ferza di Menippo  
 flagello la lussuria, le mollezze  
 i costumi ed i vizi del mio tempo  
 e, per i sani spiriti del mondo,  
 io canto il canto dell'amore primo.

\*\*\*

L'amore primo è il Mito della favola,  
 ha dalla faccia a l'anca, forme umane,  
 ha infisso sulla fronte un segno, un rudero  
 dell'arme dell'offesa. Ha nome il Fauno.  
 Poggia il peso del tronco sugli stinchi  
 del capro e sugli zoccoli forcuti.  
 Fu generato dall'amor di Fede  
 e formato dal pollice de l'Arte.  
 Ha l'anima di pietra e non ha moto.

\*\*\*

Quando – come oggi – l'arte più non chiede  
 all'aura olente e al murmure dei boschi  
 un attimo d'ebbrezza; e coi profumi  
 delle fiale, col minio e col belletto  
 si fabbrica sul volto un altro volto,  
 e s'allontana dalla Fede pura  
 e rotola nel fango della strada  
 rammollendo tra il vizio e la suburra,  
 Fede, sulle pupille inorridite  
 ripiegando le palpebre pietose  
 sogna il suo sogno dell'amore primo.

\*\*\*

E par, nel sogno, che la pietra: viva,  
 fugga la decadente umanità,  
 e torni ai verdi boschi del suo regno.

<sup>27</sup> Carlo Nicco (1883-1973), disegnatore, costumista, scenografo torinese, specializzato nella cartellonistica teatrale e cinematografica.

Così unirti, in un angolo di mondo  
 Che è come il paradiso della terra,  
 la Purezza e l'Amore – Fauno e Fede –  
 vivono i giorni della vita prima.  
 Una reggia non vale una capanna,  
 e le acque delle fonti e le radici  
 della terra, sapore hanno più buono  
 del sangue e della carne palpitante  
 che fanno di violenza e di delitto.  
 E quindi il sole luce al giorno oproso  
 e la pronuba tenebra protegge  
 il sonno d'una notte di quiete.  
 Caino sa l'insidia e il tradimento  
 e colpisce alle terga il dio pagano.  
 Il Mito impietra e l'uomo regna il mondo.

\*\*\*

E l'invidia, l'accidia, l'ingordigia,  
 l'avarizia, il raggio la superbia,  
 tutta la ridda dei peccati umani  
 costringe nella sua macabra spira  
 Fede che al turbinio cade e agonizza.  
 Ma non si spegne. Su l'umanità  
 che ha rinnegato Cristo e ogni Dio  
 stilla il suo pianto l'anima pagana<sup>28</sup>.

I riferimenti sincretici disorientano il lettore tanto quanto lo spettatore: temi propri della poesia pastorale, arcadica, si intrecciano all'erotismo che trabocca. La sensualità è appena bilanciata dall'intento morale e infine dal richiamo al Cristo «rinnegato» da vizi e peccati, espressione della peggiore indole umana. Infine si riaccende la speranza e prende la forma della lacrima versata dall'anima pagana a propria volta redenta dall'amore. Temi e immagini che potrebbero derivare da *L'Après-Midi d'un faune* (1876) di Stéphane Mallarmé – anche se è un'ipotesi da dimostrare – e dalle suggestioni visive rilanciate dal più recente balletto (1912) a esso ispirato e coreografato da Vaclav Nijinsky, o ancora dalle fotografie a soggetto omoerotico di Wilhelm von Gloeden, che tra Otto e Novecento si spinge sino in Sicilia, terra di Mari, e qui fotografa giovinetti acconciati come fauni<sup>29</sup>. Tanti elementi non solo estetici che si possono ritrovare nella messinscena cinematografica.

<sup>28</sup> *Fauno. Racconto in tre capitoli di Febo Mari. Società Anonima Ambrosio, brochure con quindici illustrazioni di Carlo Nicco, Tipografia Sociale, Torino [1917].*

<sup>29</sup> Cfr. Wilhelm von Gloeden, *Il grande fauno* (1898) e *Il fauno* (1900-1908).

Di seguito la sinossi desunta dalla visione del film:

Lo scultore chiamato Arte (Vasco Creti) lascia la modella Fede (Antonietta Mordegli) da sola nel suo studio con una statua di un fauno in marmo. Lei si addormenta e sogna che la statua si animi. Fede ed il Fauno (Febo Mari) s'innamorano. Nel frattempo Femmina (Elena Makowska), una ricca principessa, riesce a ottenere la statua, allora Fede segue il carro che trasporta la scultura lungo le strade di campagna. La statua cade dal carro, si rompe, e prende vita. Il Fauno e Fede fuggono tra i boschi e, finalmente, possono vivere il loro idillio. Poco tempo dopo un cacciatore si accanisce su di loro, combatte con il Fauno e gli spara. L'incantesimo è infranto, purtroppo il Fauno si pietrifica di nuovo. Disperata, Fede va dallo scultore e intercede per la statua, ma senza successo. Esaurita da tanto sforzo, si addormenta, e i due innamorati si incontrano per l'ultima volta e, dopo l'addio, il Fauno – di nuovo tramutatosi in marmo – piange. Fede, svegliandosi dal suo sogno, si rende conto che è passata soltanto un'ora (la durata approssimativa del film), e guarda con rinnovata meraviglia quella statua prodigiosa.

*Il fauno* è una sorta di *Gesamtkunstwerk*, infatti si apre sulle note di un ipotetico quanto previsto accompagnamento musicale mentre da dietro un sipario compare la figura dell'interprete e *metteur en scène* Febo Mari, il quale si avvicina alla macchina da presa, fintanto che ne inquadra il volto, a mo' di primo piano, espediente metacinematografico per il vero assai diffuso<sup>30</sup>. Dunque lo spettatore è investito dal *cameralook* di Mari, dopodiché appare una didascalia che riporta i menzionati versi che compongono il prologo. Il *set* del preludio è un palcoscenico e stringe il legame del film con la messinscena teatrale oltreché con la poesia. Tutto è già "cine-poema". Ovviamente la scultura è evocata dalla statua del fauno<sup>31</sup>, che è un ritratto di Mari (un ulteriore *mise en abyme* per l'interprete), opera creata per il film dallo scultore torinese Giovanni Riva (1890-1973). La dimensione pittorica è esperita nelle preziose combinazioni di imbibizioni e viraggi; come sostiene Paolo Cherchi Usai *Il fauno* «è prima di tutto uno dei più abbaglianti film a colori tramandati dal muto come pittura in movimento»<sup>32</sup>. Oltre a celebrare la fusione tra le arti figurative e plastiche, la musica, il teatro, la poesia e il cinema, *Il fauno* è un film che al principio estetico del "puro-visibilismo", ossia la tendenza all'abolizione delle didascalie, sorta di costante nella produzione cinematografica di Mari, oppone il tentativo di far rimare (ossia montare) versi scritti e inquadrature come versi poetici, cioè aulici, "dannunziani"<sup>33</sup>. Ma l'importanza dei pochi testi scritti si riscontra nei versi che

<sup>30</sup> Cfr. A. COSTA, *I leoni di Schneider*, Roma, Bulzoni, 2002, p. 60.

<sup>31</sup> La statua che raffigura il fauno, realizzata in gesso dipinto, alta 192 cm, è esposta presso le sale del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

<sup>32</sup> P. CHERCHI USAI, *Le pietre preziose del "fauno"*, «Cinegrafie», n. 7, 1994, p. 96.

<sup>33</sup> Osservazione di Michele Canosa, che ringrazio di avermi favorito nell'ambito di una



si ritrovano disseminati lungo il film, e che «rimandano a significati sfuggenti ed astratti – scrive Genovese – quasi cerebrali»<sup>34</sup>.

Un anonimo recensore del 1917, assai benevolo, afferma:

È nota quella certa tenera e blanda aria di poesia, che l'immaginazione di Febo Mari ama effondere nelle sue composizioni [...]. L'autore cinematografico non dimentica un po' di essere poeta; il direttore ama restare un animatore. Il ricercatore dell'effetto drammatico non rinuncia alla dolcezza del sogno<sup>35</sup>.

Viceversa, il critico Enrico Roma, nel 1918, scrive:

Il Mari [...] è ammalato di dannunzianismo, scrive scenari con il proposito di stupire il pubblico, infiorandoli di didascalie ridicolmente letterarie. Scrive "core" in luogo di "cuore" e ci presenta personaggi anonimi, che per chiamarsi tra loro si dicono "uomo" e "donna"<sup>36</sup>.

Rimane un ultimo rilievo del punto di vista femminile: ridimensionato rispetto agli stereotipi propri dei film divistici dell'epoca, anzi sembra in qualche modo parodiarli. L'angolazione è duplice, da un lato la maliarda, o Femmina (Makowska), che utilizza la statua per mero mercimonio personale, dall'altro Fede che con il sogno e l'inseguimento di un ideale d'amore racconta la storia di un desiderio impossibile, frustrato. Come rileva Brunetta:

La donna *angelicata* è la figura antitetica e complementare della donna *fatale* è per lo più un essere asessuato (come Fede del *Fauno*), è fragile, indifesa, casta e pura, in lei si possono riconoscere tutte le virtù dell'angelo del focolare, ma anche quella della docile vittima, che offre ingenuamente l'immacolato candore del suo corpo e della sua anima ed è destinata al sacrificio<sup>37</sup>.

Fede è speculare e complementare al pittore di *Il fuoco*, ma se Mario Alberti è vittima inconsapevole della donna-gufo, in questo caso la ragazza è vittima dei propri desideri reconditi, irrealizzabili se non attraverso il sogno. Tanta purezza è però corretta dalle abbondanti allusioni sessuali presenti, a partire dal simbolo sensuale per eccellenza, il fauno, «l'amore primo», che – come il fauno della commedia brillante fece con Evelina – mette in guardia la modella innamorata e un po' ingenua: «Non dolorare. Tutti gli uomini dal cuore in giù sono come me: bestie»<sup>38</sup>.

---

conversazione privata.

<sup>34</sup> N. GENOVESE, *Febo Mari*, cit., p. 42.

<sup>35</sup> [Anonimo], *Febo Mari e il "Fauno"*, «Film», v, n. 15, 19 maggio 1917, p. 10.

<sup>36</sup> E. ROMA, «La Cine-Gazzetta», 2 febbraio 1918.

<sup>37</sup> G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 90.

<sup>38</sup> Testo di una didascalia tratto dal film.

### «Così ha fine il racconto»

L'ultimo quadro è dedicato al commiato (manzoniano<sup>39</sup>) e all'inchino deferente di Febo Mari nel ruolo di sé medesimo, ritratto in elegante abito da sera, poco prima di svanire inghiottito dal sipario. A mo' di chiosa segue la laconica didascalia: «Così ha fine il racconto».

Un racconto che è debitore del mito di Pigmalione che, se colto nella variante metamorfica raccontata da Ovidio<sup>40</sup>, è metafora che ben si presta a rappresentare il cinematografo quale simulacro di vita grazie all'illusione del movimento.

Ma *Il fauno* pare evocare Pigmalione per almeno due motivi: da un lato al posto di Galatea troviamo la statua di un fauno, da un altro, in luogo della realtà dello scultore, troviamo il sogno della ragazza, altra evocazione utile per il cinema, ovvero un sogno collettivo che rende visibili – pubblici – i desideri, anche quelli più reconditi e sensuali. È esemplare un manifesto<sup>41</sup> del film realizzato per il mercato austriaco: vi è ritratta Fede, è vista di spalle, indossa una vestaglia trasparente che ne lascia intravedere il corpo, nel mentre abbraccia in modo appassionato e disperato il suo idolo di marmo, in apparenza inanimato. Una didascalia recita «*Der traum von der Liebe*», *Il sogno dell'amore*, cioè il titolo scelto per il mercato austriaco, ma è il sottotitolo, «*Ein Erotisches Spiel von Febo Mari*», a esplicitare e creare nello spettatore nuove *altre* promesse, non così scontate, che senz'altro si catalizzano in quel “soggetto” o meglio – forzando un po' la traduzione – vero e possibile “gioco erotico” opera di Febo Mari.

<sup>39</sup> La didascalia – desunta dalla visione del film – recita: «Ha ispirato [sic] l'amore il mo racconto ch'io porgo in dono ad anime gentili. Ma se non giunsi a suscitar diletto dirò – con una frase del Manzoni – credete pur ce non l'ho fatto apposta».

<sup>40</sup> P. OVIDIO, *Pigmalione*, in *Id.*, *Le metamorfosi*, Libro X.

<sup>41</sup> *Der traum von der Liebe*, Projectograph AG, Wien, 1919, manifesto, 126 x 95 cm.



## Curzio Malaparte, tra scrittura e regia

THEA RIMINI

Université de Mons, Université Libre de Bruxelles

### «Raccontar per sequenze»: l'avvicinamento di Malaparte alla Settima Arte

L'avventura cinematografica dello scrittore camaleontico e provocatorio Curzio Malaparte inizia a Padova. La prima dell'unico film da lui girato, *Il Cristo proibito*, si tiene nel capoluogo veneto il 24 marzo 1951. La pellicola viene selezionata per il Festival di Cannes insieme a *Miracolo a Milano* di De Sica, *Il cammino della speranza* di Germi e *Napoli milionaria* di De Filippo e viene presentata nello stesso anno al Festival di Berlino dove riceve un premio speciale<sup>1</sup>. Del film, Malaparte è soggetto, sceneggiatore e regista, in sintonia con la sua idea di creatore demiurgo. Con fermezza lo scrittore rivendica questa pluralità di ruoli sconfessando le voci che avrebbero voluto una partecipazione di Raymond Guérin: «La sceneggiatura è interamente mia, ci ho lavorato da solo, e non mi varrò della collaborazione di tecnici che nel campo della tecnica»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Per la ricezione, piuttosto negativa, de *Il Cristo proibito* nella stampa del tempo cfr. J.A. GILI, *L'expérience fulgurante du cinéma: «Le Christ interdit»*, in *Cahier Curzio Malaparte*, a cura di M.P. De Paulis, Paris, L'Herne, 2018, pp. 284-289. Valga come esempio il passo seguente tratto dalla recensione di Edoardo Bruno: «[...] ci sembra che il film dia, con chiarezza estrema, una conferma della confusione, della grettezza morale e dell'insulsaggine del Malaparte. A quanto scriveva Gramsci di lui: "il carattere fondamentale del Suckert (Malaparte) è uno sfrenato arrivismo, una sviscerata vanità e uno snobismo camaleontesco; per avere successo il Suckert era capace di ogni scellerataggine..." Non abbiamo davvero altro da aggiungere» («Filmcritica», aprile 1951).

<sup>2</sup> C. MALAPARTE, *Appunti per un'intervista*, in *Curzio Malaparte e il cinema*, «Notiziario del Museo Nazionale del Cinema», 1967, p. 5, corsivo mio.

Ma che cosa porta Malaparte a intraprendere l'avventura del cinema? C'è naturalmente la prospettiva dei guadagni facili, ma anche qualcosa che attiene al suo temperamento, a quella curiosità onnivora che, nel corso della sua vita, lo indurrà a sperimentare diversi linguaggi (dal teatro al varietà). Di più. L'incontro tra Malaparte e il cinema è per così dire un incontro predestinato, se lo scrittore stesso sottolinea la natura cinematografica della sua prosa: «[...] il mio modo di narrare, anche letterariamente, è proprio per immagini. È un *raccontar per sequenze*, e non per nulla la critica americana ha detto che sono l'Hemingway europeo [...] Lo spirito, l'accento di questo racconto [*Il Cristo proibito*], è quello stesso dei miei ultimi libri, che hanno già una cadenza e un taglio cinematografici, come la critica straniera ha già osservato, specie a proposito di *Kaputt*»<sup>3</sup>. L'auto-commento di Malaparte non potrebbe essere più pertinente, perché rileggendo *Kaputt* alla luce di queste osservazioni si rintracciano numerosi casi di trasferimento della tecnica cinematografica sulla pagina, di soluzioni narrative mutate dal grande schermo. Valga come esempio l'episodio della cena nella reggia polacca del Wawel di Cracovia, alla quale viene invitato l'ufficiale italiano Malaparte, ospite del Re tedesco di Polonia. Per parlare dei suoi commensali il narratore sembra impiegare un preciso movimento di macchina, la panoramica:

[...] lasciavo errare il mio sguardo sui commensali, indugiandomi sul viso sorridente di Frau Wächter, sulle bianche braccia di Frau Gassner, sulla fronte rossa e sudata del capo del Protocollo del *Generalgouvernement*, Keith, che parlava di cacce al cinghiale nelle foreste di Lublino, [...]<sup>4</sup>.

O ancora la rievocazione di eventi passati procede da una percezione visiva, attraverso un flashback introdotto da una lunga parentesi che trova il suo perfetto equivalente cinematografico nella dissolvenza incrociata:

Quel paesaggio, per me antico e familiare, mi risorgeva *davanti agli occhi*, dopo più di venti anni, con la stanca immediatezza di una vecchia fotografia sbiadita: e dal lontano orizzonte del 1919 e del 1920, i giorni e le notti di Varsavia tornavano alla mia memoria con gli aspetti e i sentimenti di allora.

(Dalle quiete stanze, odorose d'incenso, di cera, e di wodka, della piccola casa nel vicolo che si apre in fondo alla Piazza del Teatro, dove abitava, con le sue nipoti, la Chanoinesse Walewska, si udivan le campane delle cento chiese della Stare Miasto squillare nell'aria gelida e pura della notte d'inverno: [...]) (p. 161)

Anche il paesaggio, che in *Kaputt* è personaggio alla stregua degli uomini, penetrato da un'aggettivazione precisa e calcolata al millimetro, è descritto

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 5-6, corsivo mio.

<sup>4</sup> *Id.*, *Kaputt*, a cura di G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2009, p. 90, corsivo nel testo. D'ora in avanti l'indicazione delle pagine di *Kaputt* sarà data direttamente a testo. I corsivi, quando non diversamente indicato, sono nostri.

con una sensibilità cinematografica. A proposito della natura svedese Malaparte commenta:

Non soltanto nei grandi, solenni verdissimi alberi, si rivela la natura equina, la pazzia equina, del paesaggio svedese: ma nella serica lucentezza delle prospettive d'acque di boschi d'isole di nuvole, in quelle *aeree prospettive*, lievi e profonde, [...]. (p. 31)

In queste righe è già in azione l'occhio cinematografico di Malaparte, quell'occhio che lo porterà a suggerire all'operatore Gábor Pogány di salire su un elicottero per effettuare una ricognizione a volo d'uccello (le «aeree prospettive») sullo scarno e scabro paesaggio toscano, ricognizione con la quale si inaugura il film. Il paesaggio de *Il Cristo proibito* è reale – tra Montepulciano e le Crete senesi – ma attraverso il filtro delle riprese diventa lunare e ad alta densità simbolica.

Considerando il taglio “cinematografico” di *Kaputt* appena evidenziato, non stupisce che in un primo tempo Malaparte avesse proprio l'idea di adattare il suo libro per il grande schermo dando così vita a un'autoregia. Lo testimonia il fitto scambio epistolare con Roland Laudenbach, animatore della casa editrice francese *La table ronde*, con il quale Malaparte instaura un importante dialogo, ancora poco indagato dalla critica.

Nel gennaio del 1948 Laudenbach scrive infatti: «La pensée (même lointaine) de travailler avec vous sur *Kaputt* me [sic] enchante (même à un poste secondaire et discret). Travailler 6 mois, gagner 30.000 fr. pour aller à Florence et à Capri, c'est le bonheur»<sup>5</sup>. E ancora, in una lettera inedita probabilmente risalente a prima del giugno 1949, Laudenbach aggiorna Malaparte su come procede il suo lavoro su *Kaputt*:

Quant à *Kaputt*, j'achève en ce moment après un travail de 4 nuits une synopsis pour Pierre Fresnay (j'y ai travaillé avec Alexandre [...] qui lit la *Peau* avec le même éblouissement que moi) et après demain (jeudi) nous [parola illeggibile] *Kaputt*, jours et nuits (surtout nuits). Dans 10 jours, vous recevrez le synopsis. C'est vrai<sup>6</sup>.

Laudenbach è il nipote dell'attore Pierre Fresnay e a lui verrà proposto il ruolo del protagonista del film di Malaparte, ma non più una pellicola tratta da *Kaputt*, bensì un nuovo soggetto: *Il Cristo proibito*. Probabilmente sul cambiamento agiscono valutazioni di ordine economico ed esigenze dei produttori. Raccontando un arco cronologico ampio e dispiegando la narrazione in diversi

<sup>5</sup> In E. RONCHI SUCKERT (a cura di), *Malaparte. 1948-1949, Les femmes de Sienna, Il Cristo proibito*, VIII, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 127.

<sup>6</sup> Lettera manoscritta inedita e non datata consultata all'Archivio Malaparte di via Senato. Ringrazio il Dott. Matteo Noja per la straordinaria disponibilità.

paesi dell'Europa orientale, l'adattamento di *Kaputt* avrebbe richiesto una quantità ingente di mezzi, avrebbe dovuto dar vita, insomma, a una sorta di kolossal bellico. Non solo. Vero è che il libro accoglie episodi di grande potenza visiva che avrebbero potuto dar vita a sequenze spettacolari (una per tutte: la terribile distesa di teste di cavallo incise nella crosta di ghiaccio del lago di Lådoga), ma è altrettanto vero che alcune dominanti del libro, come quella olfattiva, quell'odore di marcio, di materia in decomposizione e di carogna che emana ogni pagina, sarebbero state difficili da restituire per immagini.

*Il Cristo proibito*, che Malaparte dichiara essere nato come romanzo e poi trasformato in film, è sicuramente un progetto meno ambizioso di *Kaputt*, anche se vanta un cast internazionale con star come Raf Vallone e Alain Cuny, oltre al nostrano Gino Cervi. È caratterizzato dall'unità di spazio (la vicenda si svolge tutta in un paese toscano) e ha come protagonista la classe popolare, scelta che si pone in una sorta di continuità ideale con l'attenzione riservata da Malaparte al gruppo dei fanti nel lontano *Viva Caporetto!*<sup>7</sup>. Il film racconta la storia di Bruno (Raf Vallone), uomo povero, onesto e sincero, che, reduce della seconda guerra mondiale, torna nel suo borgo, in Toscana, deciso a vendicare il fratello partigiano ucciso da un compagno. Ma se Bruno ucciderà chi ha tradito suo fratello, si riattizzerà la miccia dell'odio, innescando una catena di vendette dal meccanismo simile a quello della tragedia classica<sup>8</sup>. I temi del film sono allora la colpa, il sacrificio, la miseria, il senso d'(in)giustizia, la crisi economica ed esistenziale in cui si ritrova il popolo italiano all'indomani della guerra, ma soprattutto emerge il desiderio, avvertito dalla comunità, di ricominciare a vivere, dimenticando le colpe del passato<sup>9</sup>.

## Tra due linguaggi: croci, soglie, chiaroscuri e sproporzioni

Se prima ancora di girare *Il Cristo proibito* Malaparte rintracciava un' "anima" cinematografica in *Kaputt*, particolarmente interessante risulta un'analisi a

<sup>7</sup> Per un'analisi di *Viva Caporetto!* si permetta il rimando ai miei saggi: «*Viva Caporetto!*». *La forza demistificatrice di Malaparte mazziniano e garibaldino*, in *Rappresentazione e memoria. La "quarta" guerra d'indipendenza*, Atti del convegno di Bruxelles (7-8 dicembre 2015), a cura di C. Gigante, Firenze, Cesati, 2017, pp. 113-125 e «*Viva Caporetto!*»: *la force démystifiante de Curzio Malaparte face à la première guerre mondiale*, «*Cahiers internationaux de symbolisme*», 2018, n. 149-150-151, pp. 291-307.

<sup>8</sup> L. SCOTTO, «*Il Cristo proibito*» di Malaparte: *une tragédie néoréaliste*, «*Cahiers d'études italiennes*», n. 24, 2017, p. 10, consultabile su <<https://cei.revues.org/3404>> (13 novembre 2018).

<sup>9</sup> L'interesse di Malaparte per la Settima Arte non nasce però nel secondo dopoguerra, ma risale almeno al '37, a un articolo scritto per il numero di «*Prospettive*». Per un'analisi delle posizioni di Malaparte cfr. A. COSTA, «*Prospettive*» (1937, n. 2): *la verità sul cinema di Curzio Malaparte*, «*Studi novecenteschi*», xxviii, 2001, fasc. 61, pp. 31-43 e T. RIMINI, «*Il Cristo proibito*» di Curzio Malaparte. *Un'esperienza cinematografica non occasionale*, «*Rivista di letteratura teatrale*», 2017, n. 10, pp. 97-111.

posteriori che istituisca un dialogo tra libro e film, per mettere in luce le interferenze tra i due linguaggi. Al di là del ritorno delle stesse tematiche o della stessa tipologia di personaggi (la guerra, i vinti, gli uomini divenuti spettri ambulanti, le rovine intese come macerie), è sicuramente da sottolineare la ricomparsa nel film di alcuni dispositivi simbolici dispiegati nella narrazione: dalla croce agli apparati di carattere spaziale fino al chiaroscuro.

In *Kaputt* la croce è al centro di un sogno angoscioso che il narratore decide di raccontare al principe Eugenio. Entrato in una piazza affollata, il protagonista si trova davanti a uno spettacolo mostruoso, quello di un cavallo crocefisso su un monte che ancora «nitrisce dolcemente»:

Il sacrificio del Cristo-cavallo, la tragedia di quel Golgota bestiale: vorrei che mi aiutaste a chiarire il senso di questo sogno. La morte del Cristo-cavallo non potrebbe rappresentare la morte di tutto quel che v'è di puro e di nobile nell'uomo? Non vi pare che questo sogno si riferisca alla guerra? (p. 71)

Con quella capacità inventiva tipica di Malaparte, l'Europa diventa allora un cavallo crocefisso dall'orrore della guerra. La croce è anche l'immagine chiave de *Il Cristo proibito*, il simbolo del sacrificio per gli altri. Il titolo è parlante: durante la guerra gli uomini si sono sacrificati, come Cristi, per la libertà (come il cavallo crocefisso di *Kaputt*) ma adesso nessuno vuole più mettere a repentaglio la propria vita. Da qui l'idea di un "Cristo proibito". C'è però chi è ancora pronto a sacrificarsi per assicurare la pace alla comunità: lo farà Mastro Antonio (Alain Cuny) che deciderà di farsi uccidere al posto del vero assassino del fratello di Bruno per evitare altro spargimento di sangue nel paese. Non a caso, il suo corpo senza vita sarà disteso su delle assi di legno simili a una croce. Anche Bruno è una particolare *figura Christi*, che alla fine, dopo aver compreso di aver ucciso un innocente credendo fosse il vero colpevole, si congeda significativamente dallo spettatore con interrogativi simili a quelli formulati da Cristo sulla croce («Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»): «Perché avete bisogno del sangue degli innocenti per salvarvi? Perché la libertà, la giustizia, non possono nascere senza il sangue degli innocenti, perché? Perché? Perché?<sup>10</sup>». Nel film il Golgota non è più quello "bestiale" di *Kaputt* ma è rappresentato dalle zone montuose vicino a Montepulciano. Paradigmatica, infine, dell'importanza che nel film riveste la croce, è la sequenza de «il gioco della Croce» che conclude i festeggiamenti per la Madonna organizzati dalla comunità paesana. Si tratta di una manifestazione in cui un fedele che porta la croce incita la folla a fare avvicinare chi, tra gli astanti, è pronto a farsi crocifiggere: «Questo gioco ha un significato e uno scopo molto chiari: esso mira a esortare i fedeli che la salvezza

<sup>10</sup> C. MALAPARTE, *Il Cristo proibito*, a cura di L. Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992, p. 263.



del mondo è nel sacrificio di ciascuno per tutti, nella sofferenza patita per gli altri, non già nella sofferenza patita da ciascuno per sé solo»<sup>11</sup>. Significativamente nessuno vuole rispondere all'appello.

Accanto alla croce, l'altro dispositivo simbolico che si ritrova in *Kaputt* e ne *Il Cristo proibito* è rappresentato dalla soglia, una finestra o una vetrina. *Kaputt* inizia con una grande vetrata della villa del principe svedese Eugenio: «Ci avvicinammo alle grandi vetrate che guardano sul parco, appoggiando la fronte ai cristalli, lievemente appannati dalla nebbia azzurra che saliva dal mare» (p. 19). Da qui gli ospiti scorgono i cavalli zoppicanti del luna park, «tristi e bellissimi» (p. 21), immagine di desolazione e bellezza che offrirà al narratore l'occasione di sviluppare una sua riflessione sulla «voce equina» del paesaggio svedese (p. 32). Ma dalla finestra si possono spiare anche gli spettri notturni o si può rievocare il passato:

[...] quando gli spettri che tutta la notte hanno vagato per le strade della città [...]: e io li spiavo dalla mia finestra del Grand Hotel, o dalle finestre della casa di Strinberg (p. 27).

[...]

Ero anch'io un'ombra inquieta e triste davanti a quella finestra, a quel paesaggio dei miei anni giovanili. (p. 163)

L'attitudine di stare sulla soglia, autentico cronotopo, indica, da un lato, capacità contemplativa, ma dall'altro esclusione e impotenza. Entrambi, il narratore di *Kaputt* e il Bruno de *Il Cristo proibito*, sono degli esclusi: l'uno, immerso nell'inferno della guerra, è ormai lontano dalla felicità degli anni giovanili e non fa parte del gruppo dei vincitori, l'altro è estromesso dalla comunità del paese. In *Kaputt* l'ufficiale Malaparte contempla «l'orrendo e meraviglioso» spettacolo della guerra; soffre, suda, trema, provoca, ma non agisce, non si rivolta, non arriva allo scontro diretto contro il mostro nazista Frank, perché l'eroismo gli è precluso:

«Io ho perso l'abitudine di agire» risposi. «Sono un italiano. Non sappiamo più agire, non sappiamo più assumere alcuna responsabilità, dopo venti anni di schiavitù. Ho anch'io, come tutti gli italiani, la schiena spezzata. In questi venti anni abbiamo speso tutta la nostra energia per sopravvivere. Non siamo più buoni a nulla. Non sappiamo che applaudire. [...] Vorreste forse che mi sacrificassi inutilmente per voi? Che mi faccia ammazzare in Piazza Unirii per difendere gli ebrei di Jassi? Se ne fossi capace, mi sarei già fatto ammazzare in una piazza d'Italia, per difendere gli italiani. Non osiamo e non sappiamo più agire, ecco la verità» [...] (p. 136)

Allo stesso modo Bruno, seppure appartenga a una classe sociale ben diffe-

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 151.

rente da quella del narratore di *Kaputt*, è un uomo sulla soglia, escluso e impotente. Dopo essere ritornato, si aggira la sera per le strade del paese, è un triste *flâneur* che spia quanto avviene dietro le vetrine dei negozi o dietro le finestre delle case, osservando una vita che non gli appartiene più, una comunità che lo ha emarginato. Anche lui vorrebbe agire – vendicare il fratello – ma ritarda l'azione, e se alla fine uccide, lo fa solo perché viene ingannato. Bruno non riesce a interrompere il ciclo dell'eterno sacrificio degli innocenti.

L'altra componente che, in *Kaputt* e ne *Il Cristo proibito*, si carica di una potente valenza simbolica è il chiaroscuro. Il libro si inaugura con un paesaggio autunnale descritto con un preciso dosaggio luministico:

La lenta morte della luce, il ritorno della notte dopo l'interminabile giorno estivo, mi davano un senso di pace e di serenità. Mi pareva che la guerra fosse finita [...] Avevo trascorso l'estate in Lapponia, [...] nella morta, lunare tundra artica, illuminata da un crudelissimo sole senza tramonto [...] (p. 25).

I segni sono invertiti – la luce crudele e l'ombra ristoratrice –, ma ciò non stupisce nel mondo capovolto della guerra<sup>12</sup>. Attento ai giochi chiaroscurali è anche Malaparte sceneggiatore<sup>13</sup> in una delle scene capitali del film. Siamo all'ultimo dialogo tra Bruno e Padre Antonio (nel film «Mastro Antonio»), che culminerà nell'omicidio di quest'ultimo. Ebbene, la scena è costruita sulla prossemica del chiaroscuro. Tra volti e mani che emergono per poi essere subito inghiottiti nell'ombra generata da una lampada; e con paragoni squisitamente letterari:

Bruno si piega in avanti, per guardare in viso Padre Antonio. Lo spettatore non vede i visi dei due uomini, immersi come sono nell'ombra, da cui escono le loro voci gravi, [...].

Bruno ritrae il viso dall'ombra...e i suoi occhi appaiono colmi di pietà, di affetto, di spavento. [...]

La lampada a poco a poco si spegne. L'alba nasce nei vetri polverosi. Una *luce*

<sup>12</sup> Ecco un altro passaggio "chiaroscurale" in *Kaputt*: «Aprii gli occhi, era l'alba. La stanza era attraversata da una ragnatela di luce incerta, bianchiccia, gli oggetti uscivano a poco a poco dall'ombra con una lentezza che pareva deformarli, allungandoli, come oggetti estratti dal collo di una bottiglia» (p. 46).

<sup>13</sup> De *Il Cristo proibito* non esiste una sola sceneggiatura, ma una pluralità di versioni, a sottolineare il carattere non occasionale dell'esperienza cinematografica di Malaparte. Attraverso la ricostruzione della storia elaborativa del film, condotta in altra sede, analizzando diversi avantesti (soggetto, sceneggiatura originaria, seconda versione dei dialoghi), è emerso il continuo ripensamento di stili e situazioni narrative. Il lavoro di Malaparte per il cinema non è svolto in modo frettoloso e con la mano sinistra, ma rivela un certo investimento di tempo ed energie. Per un'analisi dettagliata della variantistica sulla sceneggiatura, soprattutto riguardo ai diversi finali, rimando ancora al mio saggio «*Il Cristo proibito*» di Curzio Malaparte. *Un'esperienza cinematografica non occasionale*, cit.

*squallida* penetra nel granaio, illumina il corpo del Cristo disteso sul banco, Bruno ai suoi piedi, immobile, il viso solcato di grosse gocce di sudore<sup>14</sup>.

Alla fine della sequenza, sembrerebbe trionfare la luce: «l'alba nasce nei vetri polverosi», perché Bruno ha esaudito il desiderio di Padre Antonio e l'ha ucciso per cancellare la colpa dell'omicidio che l'uomo aveva a sua volta commesso alcuni anni prima. Ma si tratta di «una luce squallida» perché Bruno si è salvato (non ucciderà il vero assassino di suo fratello) solo grazie al sacrificio di Padre Antonio. Dalla sceneggiatura il contrasto si trasferisce al film e si traduce nelle forti dissonanze chiaroscurali di matrice espressionista realizzate da Gábor Pogány. Il gioco di luci e ombre tanto sulla pagina quanto sullo schermo ha quindi un chiaro valore metaforico e allude alla lotta tra bene e male, tra colpa e innocenza, ma il sole di *Kaputt* è «crudelissimo» e la luce de *Il Cristo proibito* è «squallida». È impossibile, sembra dirci Malaparte, sancire contrasti definitivi tra le due forze. Bruno non ammazzerà chi ha tradito suo fratello, ma ha tolto la vita a un innocente. Il manicheismo di un certo neorealismo diventa in Malaparte un complesso realismo psicologico composto da luci e ombre.

L'attenzione ai chiaroscuri può essere letta anche all'interno della particolare sensibilità pittorica di Malaparte che lo porta ad arricchire tanto i libri quanto il film di citazioni artistiche, con una predilezione per Goya<sup>15</sup>. In *Kaputt* il ministro spagnolo a Helsinki parla così del suo paese: «E parlava di quell'odore di morte che pervade tutta l'arte e la letteratura spagnola, di certi paesaggi cadaverici di Goya [...]» (p. 205). Anche il «viavai festoso» (p. 154) che vede uomini e donne contendersi gli indumenti dei cadaveri lasciati per strada, dopo il pogrom di Jassy, è una scena raccapricciante alla Goya. Allo stesso modo, nella sceneggiatura, a proposito della sequenza della processione religiosa<sup>16</sup> in cui sfilano portatori mascherati con un teschio o una testa di bue si legge un chiaro riferimento a *La processione dei flagellanti*:

I due portabandiera si mettono in moto, seguiti dai Fratelli della Misericordia, stretti in gruppo, i neri cappucci calati sul viso, le braccia conserte.  
(ricordarsi di certe scene del Goya)<sup>17</sup>.

Citare Goya è una precisa scelta stilistica. Significa rifiutare il registro (neo) realistico per trasfigurararlo in direzione visionaria e grottesca. Jean Gili, a proposito del film, parla di «style baroque fait de plans séquences et de cadrages

<sup>14</sup> C. MALAPARTE, *Il Cristo proibito*, cit., p. 177 e p. 183, corsivo mio.

<sup>15</sup> Ecco altre citazioni pittoriche in *Kaputt*: «Erano proprio i verdi i rosa i turchini e i grigi di Manet, [...]» (p. 147); «sembrava un paesaggio dipinto da Chagall» (p. 149).

<sup>16</sup> Nella sequenza della processione c'è anche un evidente recupero estetico del religioso in senso dannunziano. Ringrazio Adone Brandalise per la preziosa segnalazione.

<sup>17</sup> C. MALAPARTE, *Il Cristo proibito*, cit., p. 147, corsivo nel testo.

audacieux, de compositions plastiques raffinées et de travellings appliqués»<sup>18</sup>. Se *Kaputt* è stato definito «una narrazione iperrealisticamente fantastica»<sup>19</sup>, *Il Cristo* è allora un film difficilmente ascrivibile al neorealismo. Così scrive Malaparte:

Sarà *Cristo proibito* un film neorealista? Come potrebbe non esserlo? La critica straniera, unanime, quando apparvero *Roma città aperta*, *Paisà*, notò che quei film venivano dopo il mio *Kaputt* (la cui prima edizione è della fine del 1943) e che lo stile neorealista in cinematografia era stato preceduto, e annunciato, dallo stile neorealista di *Kaputt*. [...] Il mio film vuole essere un omaggio a Rossellini, a De Sica, al Blasetti di *Quattro passi fra le nuvole*. Ma è naturale che io cerchi di mettere nel film neorealista ciò di cui, a mio parere, esso manca<sup>20</sup>.

Al di là dell'alta considerazione di sé e della sua opera – capostipite del neorealismo – e al di là del fatto che Malaparte non distingua tra Rossellini, De Sica, Blasetti annoverandoli in una stessa categoria, ciò che qui interessa è l'idea che a questi film *manchi qualcosa*. Questa “mancanza”, sembra suggerire Malaparte, riguarda la tensione etica e il senso religioso:

Esso [il popolo italiano] sempre reagisce in funzione di suoi sentimenti tradizionali, antichi, i suoi più storici. Il suo concetto del bene e del male si fonda sempre sul piano religioso. Non parlo di preti. Parlo di senso religioso. E alla base del suo senso religioso, vi è il sentimento dell'importanza che il sacrificio ha nella vita morale degli uomini [...]»<sup>21</sup>.

Quest'ipotesi verrebbe confermata da un passo di una lettera a Fresnay in cui, a proposito de *Il Cristo proibito*, chiosa: «Nous sommes bien loin des films italiens néo-réalistes, avec leur cortège d'hommes criards, gesticulants, sales, dont les problèmes sont purement d'ordre matériel»<sup>22</sup>.

In realtà, i film neorealisti mostrano questa tensione, e, se pensiamo a *Roma città aperta*, sono pervasi dal senso del religioso, dal tema del sacrificio. Si tratta, però, potremmo dire, di un sacrificio di diversa natura. Il sacrificio dei personaggi di *Roma città aperta* è necessario perché porterà a costruire una nuova Italia, quello di Bruno è sterile, improduttivo. Se prendessimo in prestito un'espressione dal linguaggio geometrico, potremmo riassumere la differenza tra il neorealismo di Rossellini e quello di Malaparte ricorrendo nel primo caso a una retta ascendente, una retta vettoriale, dalla forte spinta progettuale, e nel secondo a un cerchio, che significa immutabilità. Bruno ha salvato la vita del traditore ma

<sup>18</sup> J.A. GILI, *L'expérience fulgurante du cinéma: «Le Christ interdit»*, cit.

<sup>19</sup> P. GELLI, *Risvolto*, in C. MALAPARTE, *Kaputt*, cit.

<sup>20</sup> C. MALAPARTE, *Appunti per un'intervista*, cit., p. 5.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> C. MALAPARTE, *Lettera a Pierre Fresnay*, in *Malaparte e il cinema*, cit., p. 18.

per farlo ha ucciso un uomo innocente. Nella poetica di Malaparte – scrittore o regista poco importa – sono e saranno sempre gli innocenti a doversi sacrificare per gli altri: la catena dell'ingiustizia è impossibile da rompere.

Quello che invece sembrerebbe mancare ai film neorealisti (o almeno a un certo neorealismo) – e che Malaparte cercherà di aggiungere – è la potenza visionaria, la capacità di trasfigurare il dato realistico, come dimostra la febbrile sequenza della processione prima menzionata. Infine, anche per quanto riguarda i dialoghi Malaparte rifiuta il modello neorealista:

Nei film moderni [...] si parla troppo. Questo è sensibile anche nel film neorealista, e non è una scusa il dire che il popolo italiano parla così, parla troppo. V'è una razza italiana, che è taciturna, è avara di gesti e di parole, ed è appunto la razza contadina<sup>23</sup>.

L'effetto finale non sarà all'altezza dei propositi iniziali: i dialoghi lirici e affettati si rivelano infatti la parte più debole del film. Per ritornare allora all'interrogativo di partenza formulato da Malaparte stesso – «Sarà *Il Cristo proibito* un film neorealista?» – potremmo fornire una risposta di compromesso: sì e no, insomma. O meglio: si inserisce a livello di temi nella temperie neorealista<sup>24</sup> ma poi, a livello di forme, di stile, infrange continuamente le barriere del neorealismo, almeno di una certa tendenza sobria alla Rossellini. Benché Malaparte rivendichi alla sua opera la carta d'identità neorealista (forse anche per cavalcare la moda del tempo a fini commerciali e per affermarsi come regista, lui finora scrittore), il risultato è qualcosa di indubbiamente diverso. Lo confermano le osservazioni di Rondolino: «[Malaparte] indicò una possibile strada per superare i limiti del neorealismo [...] richiamandosi per certi aspetti al cinema di Giuseppe De Santis»<sup>25</sup>.

Si diceva dell'attenzione ai modelli pittorici dimostrata dal Malaparte scrittore e regista. Alla sensibilità pittorica si potrebbe ascrivere il gusto per il dettaglio espressionistico, disarmonico e deforme, che dalla pagina migra sullo schermo. Questo il ritratto di Dietrich, comandante della guardia personale di Hitler, in *Kaputt*: «[...] ero stato certamente attratto dal suo viso pallido, dai suoi occhi incredibilmente freddi, dalle sue orecchie *enormi*, dalla sua *piccola* bocca di pesce». (p. 28). O ancora i coniugi Fischer (lui è il governatore tedesco di Varsavia), che attendono in cima alla scala del loro palazzo gli invitati al ricevimento, appaiono così al narratore:

<sup>23</sup> ID., *Appunti per un'intervista*, cit., p. 6.

<sup>24</sup> Per una lettura puntuale e aggiornata del neorealismo cfr. S. PARIGI, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia, Marsilio, 2014.

<sup>25</sup> G. RONDOLINO, *Il neorealismo italiano*, in *Storia del cinema*, vol. II, Torino, Utet, 1977, pp. 481-482.

E, per il gioco della prospettiva, quelle due massicce figure, a me che venivo salendo con lento piede la scala, parevano inclinate all'indietro, come statue in una fotografia presa dal basso in alto: le mani, i piedi, e le gambe, come appunto avviene in una fotografia, mi apparivano *enormi, sproporzionati* al resto della persona, stranamente gonfi e *deformi*. (p. 100)

La coppia ricorda un complesso scultoreo, e statue appariranno i personaggi del film restituiti attraverso i piani fissi e l'angolo di ripresa usato dall'operatore<sup>26</sup>. Ma un dettaglio disarmonico ritorna anche nella sceneggiatura, a proposito del corpo senza vita di Padre Antonio: «Padre Antonio ha il viso piegato sulla spalla. I grossi piedi nudi, dagli *alluci enormi*, sporgono dall'estremità del banco. (*Mantegna*)»<sup>27</sup>.

La sproporzione, tanto sulla pagina quanto sullo schermo, ha un significato simbolico. In guerra, nel mondo alla rovescia instaurato dal conflitto in cui gli uomini sono spettri e in cui le cose si antropomorfizzano, le proporzioni si annullano e cedono il posto al caos.

Al gusto pittorico di Malaparte si deve aggiungere infine quello per la musica: tra le pagine di *Kaputt* risuona Chopin, uno Chopin suonato da un mostro nazista prima di prendere le decisioni più importanti, mentre pista sonora del film è una musica arrangiata dallo stesso Malaparte rifacendosi a dei motivi popolari ascoltati in Polonia e in Finlandia (ancora i luoghi di *Kaputt*). Pittura, musica, letteratura, cinema: l'idea che Malaparte ha dell'arte è wagneriana, fondata sul principio di inclusione e mai di esclusione. La tensione tra i due linguaggi si risolve allora in una feconda interazione tra carta e celluloidi, non in un contatto superficiale. Malaparte non coltiva l'idea dell'arte pura, ma di un'arte che nasce dalla contaminazione di voci diverse.

## Un'ultima interferenza

Per una sorta di effetto *rebound* al quadrato, Malaparte, che è stato il protagonista narratore dei suoi libri, diventa il personaggio di un libro altrui. Il romanzo si intitola *Malaparte. Morte come me*, di Monaldi e Sorti ed è stato semifinalista al premio Strega 2017.

Nel libro di Monaldi e Sorti, c'è un momento in cui a Bligny, durante la prima guerra mondiale, dopo una tragica ritirata che ha visto morire tantissimi soldati italiani, Malaparte nota una cartolina sul tavolino. L'immagine rappre-

<sup>26</sup> Per queste osservazioni, cfr. L. SCOTTO, «*Il Cristo proibito di Malaparte*»: *une tragédie néoréaliste*, cit.

<sup>27</sup> C. MALAPARTE, *Il Cristo proibito*, cit., p. 182, primo corsivo mio, secondo nel testo.

senta il crocifisso di Saarburg, una statua considerata miracolosa perché sospesa nel vuoto, non avendo il sostegno della croce dietro di sé. Così il Malaparte personaggio commenta:

Oggi, solo oggi so cos'era in realtà il miracolo di Saarburg: quel Cristo nudo era l'Uomo Che Cade, il Dio che cade con noi: esso annunciava ognuno degli ebrei che sarebbero caduti, nudi e torturati come quel Cristo, col capo reclinato come quel Cristo, con le braccia elevate al Cielo come quel Cristo, nei campi di sterminio in cui Hitler li avrebbe rinchiusi. Ai suoi piedi, quando Hitler era stato miracolosamente salvato dalla morte, aveva avuto inizio il cammino che avrebbe portato all'abisso di Auschwitz, di Treblinka, di Bergen-Belsen, alla carneficina di milioni di soldati e civili. Il crocifisso di Saarburg ci aveva messi in guardia, aveva preannunciato l'Abominio della Desolazione<sup>28</sup>.

Ma “uomini che cadono” sono proprio i cadaveri e gli spettri che abitano le pagine di *Kaputt* e assistono impotenti all'abominio della guerra, ma anche i Bruno e i Mastro Antonio de *Il Cristo proibito*. Un'immagine ritornante, allora quella del Cristo, per Malaparte: per Malaparte scrittore, regista, e infine personaggio. In un fitto intreccio di letteratura, cinema e ancora letteratura, in cui i diversi linguaggi descrivono un sistema di vasi comunicanti di forme, simboli e strutture narrative.

---

<sup>28</sup> R. MONALDI, F. SORTI, *Malaparte. Morte come me*, Milano, Baldini & Castoldi, 2016, p. 405.

## ***Le voci di dentro* da Eduardo De Filippo a Francesco Rosi: dal teatro al cinema, le ragioni dell'anima**

MARIA PROCINO  
*Fondazione Eduardo De Filippo*

**«E penziere so' assaie... A sera comme te vai a cuccà, 'a capa penza... penza...»**

Eduardo diceva di se stesso che era un "illetterato": in realtà da *Napoli Milionaria*, *Questi fantasmi*, *Filumena Marturano* ecc. ha saputo dosare e mescolare sapientemente, attraverso le sue storie e i suoi personaggi, gli ingredienti che creano letteratura moderna. Scrive Raffaele La Capria annoverando Eduardo De Filippo tra i romanzieri napoletani:

egli ha dato vita a tanti personaggi napoletani quanti nessun romanziere prima di lui ha saputo rappresentare. Del resto a Napoli – se si esclude Matilde Serao – i romanzi sono apparsi solo nel secondo dopoguerra, con la generazione venuta dopo quella di Eduardo<sup>29</sup>.

*Le voci di dentro* resta una tra le commedie certo più inquietanti che travalica tempo e spazio, trasformandosi non in un monito ma, parafrasando Sandro Bolchi, in "carta vetrata"<sup>30</sup> nella mente e nell'anima di chi ha letto e leggerà, di chi ha visto e vedrà l'opera. Scrive Pietro Citati a proposito della messinscena di Francesco Rosi del 2006:

---

<sup>29</sup> R. LA CAPRIA, *Introduzione a Gli esami non finiscono mai*, edizione speciale per il «Corriere della Sera» pubblicata su licenza di Einaudi, Milano, RCS, 2003.

<sup>30</sup> «Tutti lì per il grande vecchio restio e scomodo, che mastica le parole solo dopo averle zittite, che le sfregia prima di regalarcele avvolte nella carta vetrata»: S. BOLCHI, *Roma in fila per partecipare ai sogni di Eduardo De Filippo*, «Corriere della Sera», 8 febbraio 1977.



Nelle *Voci di dentro*, di Eduardo De Filippo, qualcuno ha “ucciso il sonno”: “il sonno innocente”, “il sonno che pettina la matassa arruffata delle cure umane”, “il balsamo delle anime ferite”, come dice Shakespeare<sup>31</sup>.

Alberto Saporito e suo fratello Carlo sono “apparatori di feste”, *party planner* di oggi. Alberto accusa i suoi vicini di casa, la famiglia Cimmaruta, di aver ucciso un amico, Aniello Amitrano, distruggendone il cadavere e nascondendo le prove dietro la credenza. Li denuncia e li fa arrestare. In realtà poi si scoprirà che Alberto ha solo sognato: Amitrano infatti viene rintracciato dalla polizia, era in campagna. Questo evento però crea un effetto domino che coinvolgerà lo stesso Alberto: infatti i membri della famiglia, lungi dal denunciarlo, si accusano a vicenda, fino a giungere all’idea di invitarlo ad una scampagnata per ucciderlo, visto che non vuole “cacciare le prove”, mostrare i documenti che fin dall’inizio aveva ribadito di possedere e che svelerebbero il nome dell’assassino. I Cimmaruta sembrano cinici fin dall’inizio: la zia Rosa più che utilizzare la cucina per preparare i piatti, la usa per fare candele e sapone; il fratello Pasquale fa da maggiordomo alla moglie che sembra faccia la chiromante. I figli si mostrano privi di interessi. Alberto vive con il fratello Carlo, il quale approfitterà dell’accaduto per organizzare, a sua insaputa, la vendita di tutto il materiale che viene affittato per le feste. Con loro vive il vecchio zio Nicola: appartato su un mezzanino, ha deciso da tempo di non parlare più con nessuno comunicando con fuochi artificiali che solo Alberto comprende: «sfoga i sentimenti dell’animo suo con le grante, le botte e le girandole». Solo alla fine prima di morire parlerà e accenderà tutti i suoi fuochi per un ultimo messaggio ormai incomprensibile.

### **«Lo avete creduto possibile. Un assassinio lo avete messo nelle cose normali di tutti i giorni...»**

Ma cosa sta accadendo al Paese in questi anni? Dal 1944 al 1953 l’Italia esce lentamente e tragicamente dalla guerra, affrontando il primo periodo di sviluppo economico che segnerà l’inizio della trasformazione del Paese da agricolo a terziario più che industriale<sup>32</sup>. Si temporeggia per un cambiamento istituzionale che si chiede da più parti risolutivo; in realtà «l’attività governativa relativa

<sup>31</sup> P. CITATI, *Una Napoli che sembra Pietroburgo*, «La Repubblica», 15 novembre 2006.

<sup>32</sup> I governi si succedono: 21 giugno-10 dicembre 1945: ministero Parri; dicembre 1945-13 luglio 1946: primo governo De Gasperi, sottosegretari alla Presidenza del Consiglio Giorgio Amendola e Giustino Arpesani. Secondo ministero De Gasperi (13 luglio 1946-28 gennaio 1947): ministri per la Costituente Pietro Nenni e Cino Macrelli. All’interno della Presidenza del Consiglio funziona il Servizio per la stampa, lo spettacolo e il turismo, sottosegretario Paolo Cappa. Dal 31 maggio 1947, durante il quarto ministero De Gasperi, Giulio Andreotti viene nominato capo del settore fino all’agosto 1953.

all'amministrazione fu, fin dal governo di Salerno (1944), rivolta a ripristinare le istituzioni, a defascistizzarle, a ritornare alle istituzioni del prefascismo»<sup>33</sup>. Scrive Ernesto Rossi a Gaetano Salvemini:

La miseria è estrema; in tutte le città gli alberi dei viali ed i parchi sono stati abbattuti per fare fuoco [...]. La cosa più disastrosa sono i mitragliamenti degli aviatori americani: prendono di mira i tramvai, le corriere, le persone che vanno in bicicletta, perseguendo quelli che scappano con bambini, fagotti, ecc. [...] Bisognerebbe far capire ai dirigenti americani le gravi conseguenze che discenderanno da tali bestialità<sup>34</sup>.

Le cronache sui giornali parlano di aumento dei suicidi, si scrive del processo di Norimberga appena concluso che porta alla condanna a morte di dodici ufficiali nazisti. Si scrive di delitti efferati: dal caso Cianciulli, la donna che nel 1946 è condannata per aver fatto a pezzi e saponificato tre donne, al caso di Rina Fort che il 30 novembre dello stesso anno uccide la moglie ed i figli del suo amante; agli omicidi di Ernesto Pecchioni definito il "mostro di Nerola".

Eduardo si rese conto prima di ogni altro, prima dello stesso Pasolini, della catastrofe che avrebbe trasformato il mondo di una volta, il mondo contadino e cittadino dell'Italia di sempre. Napoli fu la prima vittima di questa catastrofe e Eduardo ne registrò in anticipo i sussulti. [...] tutti i suoi personaggi, quelli che lui fece vivere dopo, nelle sue commedie, sono i sopravvissuti a quella catastrofe<sup>35</sup>.

Se in teatro Eduardo De Filippo con *Napoli Milionaria!* e, nel cinema, Roberto Rossellini con *Roma città aperta* sono i primi artisti a chiedere di riflettere su quanto è accaduto, ad avvertire che non è finito nulla e a rivolgere le speranze nei bambini, sono ancora loro che narrano la nuova società che sta emergendo e che non ha voglia di elaborare quanto accaduto, annullando così l'etica della memoria. Eduardo con *Le voci di dentro*, Rossellini con *Germania anno zero*. Nel 1944 Eduardo, diviso dal fratello Peppino, inizia a scrivere e mettere in scena le sue nuove commedie. La compagnia "Il teatro di Eduardo con Titina De Filippo" viene richiesta in tutta Italia, le opere sono tradotte in tutto il mondo.

Che succede, mio Dio? Tutti i giorni, da tutte le più belle parti del mondo, viene chiesto il mio repertorio: Napoli milionaria, Fantasma, Natale in casa Cupiello, Filumena Marturano: dalla Svezia e Norvegia, dalla Grecia, dalla Rumenia, dalla Francia e dall'Inghilterra... È troppo bello per esser vero<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> S. CASSESE, *Stato e parastato nell'Italia del dopoguerra (1945-1963)*, «Storia Contemporanea», XXI, 3, giugno 1990, p. 561.

<sup>34</sup> Lettera di Ernesto Rossi a Gaetano Salvemini, Ginevra 7 aprile 1945, in G. SALVEMINI, *Lettere sulla politica italiana del 1944-45*, «Il Ponte», XVII, 7, luglio 1961, p. 1026.

<sup>35</sup> R. LA CAPRIA, *Introduzione a Gli esami non finiscono mai*, cit., p. 8.

<sup>36</sup> Lettera di Eduardo De Filippo a Lucio Ridenti, Roma 3 febbraio 1947, pubblicata in *Mio caro*

Nel 1948 Titina inizia ad avere i primi sintomi della sua malattia al cuore che la costringerà poi a ritirarsi dalle scene. Eduardo deve abbandonare *La grande magia*, scrive una nuova commedia in pochi giorni. Lucio Ridenti, direttore della rivista «Il dramma» e suo amico, è testimone di quanto accade:

*Sto senza Titina; non so come fare – ripeteva Eduardo, accorato e struggente. Poi disse senza esitare: – Magia, così, non la posso fare; il repertorio senza Titina non posso continuare a replicarlo fino a Natale, mò scrivo un'altra commedia e la settimana prossima la faccio. Sta qua. E ci mostra un foglio bianco, con su scritto soltanto «Le voci di dentro». – Atto primo – Scena prima. [...] Navè timore, disse, ce la faccio. Ho scritto Le voci di dentro e credo sia proprio questo il titolo definitivo, perché comme sto oggi, non aggio che a scrivere: ci sta un Eduardo dentro di me che detta<sup>37</sup>.*

L'opera debutta infatti al Teatro Nuovo di Milano l'11 dicembre 1948. Scrive Salvatore Quasimodo:

Grande successo di Eduardo al teatro Nuovo di Milano con *Le voci di dentro*. In questa nuova commedia, la forza del dialogo, la sua casta vibrazione, quasi lettura visiva, ci dicono che siamo al di là del colore denso della recitazione dialettale. [...] *Le voci di dentro* sono quelle della coscienza, dopo la persuasione tra la volontà del male e quella del bene<sup>38</sup>.

I critici, pur ammirandola, restano interdetti. Il lavoro suscita emozione e disagio per i temi affrontati alla maniera eduardiana, come confermerà lo scrittore Enzo Moscato anni dopo:

È una scrittura apparentemente realistica in realtà spalanca su altre cose. Più che avvicinarlo come spesso si è fatto a Pirandello... io lo vedrei, ho detto Dostoevskij non a caso, ma anche vicino a Strindberg<sup>39</sup>.

Dino Buzzati si domanda cosa siano queste voci: quelle della coscienza, quelle dei sogni?<sup>40</sup> Silvio D'Amico si chiede se il pubblico tra una risata e l'altra abbia compreso la disperazione di cui trabocca la commedia<sup>41</sup>.

Ma proviamo ad analizzare alcuni elementi scenici e testuali: nel copione manoscritto il primo atto inizialmente è molto stringato, prevede pochi episodi e due sogni; la narrazione è diversa ed ha particolari più macabri. Solo successivamente Eduardo arricchisce il personaggio di Alberto con il monologo sui

*Eduardo. Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti. Lettere (1935-1964)*, a cura di M. Procino, Napoli, Guida Editori, 2017, p. 61.

<sup>37</sup> *Eduardo uno e due*, «Il Dramma», xxv, 75-76, 1° gennaio 1949, p. 158.

<sup>38</sup> S. QUASIMODO, *Le voci di dentro*, «Tempo Illustrato», 28 dicembre 1948.

<sup>39</sup> Intervista a Enzo Moscato in *Le voci di dentro, la vita della commedia*, DVD a cura di A. Ottai e P. Quarenghi, Roma, DVD Video, 2005.

<sup>40</sup> D. BUZZATI, *Le voci di dentro*, «Bis», 23 dicembre del 48.

<sup>41</sup> S. D'AMICO, *Le voci di dentro*, «Tempo», 26 febbraio 1949.

morti: «Pecché 'e muorte so' assaie. So' cchiù 'e vive ca' 'e muorte»<sup>42</sup>.

### «Non ci possiamo capire più, non si capisce...»

Nel 1962 Eduardo De Filippo realizza il primo ciclo televisivo del suo teatro. La Rai però cancellerà alcune opere e tra queste proprio *Le voci*.

Nel 1969 e nel 1977 riporta in scena la commedia in un momento particolare della storia del Paese. Nel 1969 con la bomba alla Banca nazionale dell'agricoltura di Milano inizia la strategia della tensione: collusioni tra poteri, depistaggi, attentati, che culmineranno poi nell'uccisione di Aldo Moro. L'attenzione si sposta: Eduardo non narra soltanto la dissoluzione della famiglia, ma di una intera società.

Qui il sogno non costituisce la cifra, che fu di Calderon, di una dimensione metafisica sospesa tra il divino e l'umano, fra l'eterno e il contingente. Qui è l'esatta proiezione di una vita di cui la guerra e le sue atroci conseguenze hanno cancellato la connotazione più autentica quella del fraterno vincolo comunitario<sup>43</sup>.

Se nel 1948 i critici si erano trovati di fronte ad una commedia che non riuscivano a decifrare bene, in questi anni hanno maggiori elementi per comprendere quanto l'autore sia stato purtroppo lungimirante. «Questa verità concerne non soltanto la famiglia, e i tarli che nella cellula-famiglia si annidano, ma molto più largamente riguarda il nostro modo e le nostre ragioni di vivere»<sup>44</sup>.

L'allestimento del 1948 è molto povero, le sedie sono un elemento essenziale ma fanno da sfondo e sono ben poche. Il mezzanino di Zi' Nicola è semplice, le pareti sono create da poveri stracci che lo nascondono agli altri. Nel 1977 la scena, disegnata da Bruno Garofalo, cambia: le sedie aumentano, ammassate l'una sull'altra, quasi in bilico, riconducono ad una sensazione di disagio fisico oltre che emotivo.

Eduardo in teatro, durante le prove, cura ogni personaggio, i silenzi, le pause. Il linguaggio si scarnifica ancora di più. Confesserà in una intervista:

questa commedia è oggi ancora più attuale di quanto fosse nel '48; viviamo brutti tempi, che rendono inevitabile uno sconvolgimento perché è certo che così non si può andare avanti. E dovere di ogni artista degno di questo nome è quello di mostrare alla gente la realtà, per quanto sgradevole sia<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. *Le Voci di dentro* in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, II, edizione critica e commentata a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Milano, Mondadori, 2007 – I Meridiani, III.

<sup>43</sup> E. FIORE, *Voci di dentro come la realtà*, «Paese sera», 10 gennaio 1977.

<sup>44</sup> R. TIAN, *Visioni e fuochi d'artificio per capire meglio la verità*, «Il Messaggero», 21 gennaio 1977.

<sup>45</sup> E. FIORE, *Voci di dentro come la realtà*, cit.

Scrive Cesare Garboli:

Di solito si cataloga il repertorio del “secondo” Eduardo in un’area pirandelliana, mentre basterebbe un copione come *Le voci di dentro* a chiarire che il linguaggio di Eduardo è di tutt’altra pasta. ... Pirandello tende a fare di ogni personaggio un manichino, così come sono manichini, esseri di legno e di stoffa, capziose armature mentali, i personaggi dei quadri di De Chirico. Eduardo è più semplice e più funambolo. L’origine dei suoi personaggi è nello sbadiglio delle prime ore della giornata quando si esce dal letto, si guarda fuori, ci si veste, si beve il caffè, prima di incominciare una vita senza traumi e senza pensieri, mentre poi qualcosa s’incepta... I personaggi di Eduardo non sono mai eccezioni. Sono regole sfigurate, ferite da un non-senso, offese da una cicatrice rimasta sulla faccia di traverso<sup>46</sup>.

Eduardo registra la commedia in TV nel 1978: attento all’illuminazione ed al colore utilizzati a fini espressivi. Usa il mezzo televisivo per sottolineare un gesto, uno sguardo, basti pensare ai primi piani su tutti i personaggi incalzati dalla telecamera, immortalati quasi come statue di cera, in pose che ne delineano il carattere. «Lui voleva questa oppressione, la divisione tra le persone»<sup>47</sup>, conferma Annamaria Campolonghi, assistente alla regia televisiva. Altro elemento sul quale riflettere sono i documenti: Alberto crede che le prove dell’omicidio siano state nascoste ma non ci sono. «Non commettete la vigliaccheria di non presentare i documenti. Chi ha commesso il delitto deve pagare», lo esortano gli altri. In una società che si avvia a diventare “liquida”, dove la linea di confine tra memoria e oblio è sottile, dove non si vuole elaborare, ricordare, i documenti certificano la realtà, l’esistenza di un uomo: non basta più la parola data, la fiducia. Già Honoré de Balzac descriveva il dramma del colonnello Chabert<sup>48</sup> in uno dei suoi racconti più moderni. L’uomo, nonostante sia stato un eroe di guerra, persi i suoi documenti, non è più nulla agli occhi di una società in trasformazione. Così in *Tutti i nomi* di José Saramago<sup>49</sup>, i documenti restituiscono la memoria, segnano quel confine fragile tra vita e morte.

### «Per favore un poco di pace...»

Nel 2006 Francesco Rosi mette in scena *Le voci di dentro* e ne dà una particolarissima versione pur restando fedele al testo.

È la traduzione più cinematografica dell’opera. Racconta Carolina Rosi:

<sup>46</sup> C. GARBOLI, *L’incubo della misantropia*, «Corriere della sera», 21 luglio 1977.

<sup>47</sup> *Intervista a Anna maria Campolonghi*, in *Le voci di dentro, la vita della commedia*, cit.

<sup>48</sup> H. DE BALZAC, *Il colonnello Chabert*, Milano, Garzanti, 2001.

<sup>49</sup> J. SARAMAGO, *Tutti i nomi*, Torino, Einaudi, 2001.

«Franco visualizzò i sogni [...] al posto di farli raccontare unicamente dall'attore ha tentato attraverso meccanismi scenici attraverso una sua personale interpretazione, di farli vivere»<sup>50</sup>. La grande finestra della cucina dà su una piazzetta ben riconoscibile: piazzetta Riario Sforza, che lo scenografo Job sceglie scoprendo poi che uno dei palazzi che si affacciano sulla piazza è il Pio Monte di Pietà dove si conserva il dipinto *Le sette opere di misericordia* del Caravaggio.

Le luci che improvvisamente illuminano un personaggio, i chiaroscuri nei quali è immersa la scena, rimandano alla pittura e alla variegata umanità svelata dal Merisi, citato di continuo anche dagli oggetti ammassati nella stanza dei Sapori. L'interpretazione di Luca De Filippo è moderna, incisiva; secondo Rosi, fa risaltare «la resa evidente del pensiero che c'è per arrivare ad una battuta. Eduardo lo rendeva possibile attraverso dei silenzi, Luca ha aggiunto qualcosa ai silenzi, ha degli sguardi, dei movimenti, delle esitazioni»<sup>51</sup>. Rosi punta il dito anche su Zi' Nicola perché, come ricorderà Luca, «chi rinuncia a parlare è pericolosissimo è un perdente; chi non parla è un mascalzone»<sup>52</sup>:

Bisogna afferrare la verità e fermarla. È un processo lentissimo, perché ci sono le ipocrisie da superare e le reticenze che da secoli ci trasciniamo dietro, un peso che non vogliamo respingere, e i falsi pudori e dopo le ipocrisie, le reticenze, i falsi pudori, c'è la sequenza di luoghi comuni che rendono incerte le sensazioni sfuocate le realtà essenziali, ambiguo l'istinto. Si può arrivare a dire tutto solo dopo un processo lentissimo, una maturazione attenta che stanca la mente e strema il fisico. Perché scrivere è anche un impegno fisico<sup>53</sup>.

Ma Zi' Nicola e Alberto possono rappresentare anche le due facce di uno stesso personaggio: Gennaro. Il protagonista di *Napoli milionaria!* discuteva ed era ascoltato, dormiva in un tramezzo prima della guerra e doveva assecondare la moglie che nel frattempo viveva con la borsa nera. Gennaro lentamente ha subito una metamorfosi, diventando Zi' Nicola: ha deciso di non parlare più ed il suo tramezzo è diventato un piano rialzato dal quale si affaccia solo per sputare in terra. Nella messa in scena di Rosi, dove l'abitacolo ha la forma architettonica di un piccolo palcoscenico, Zi' Nicola, quando non c'è nessuno in casa, scende, mette un disco di Django Reinhardt, *Minor Swing*, e balla, portando il pubblico nell'atmosfera degli anni precedenti il conflitto bellico.

Continua Citati:

Gli altri personaggi delle *Voci di dentro* non dormono: o dormono male, con sonni brevi, interrotti, spezzati – basta un piccolo rumore, un fruscio, un niente

<sup>50</sup> *Le Voci di dentro. Intervista a Carolina Rosi*, in *Napoli milionaria! Le voci di dentro, Filumena Marturano*, DVD, Roma, Andiamo Avanti Productions-Elledieffe, 2016.

<sup>51</sup> *Le Voci di dentro, Intervista a Francesco Rosi*, in *Napoli milionaria!*, cit.

<sup>52</sup> Ivi, *intervista a Luca De Filippo*.

<sup>53</sup> B. CORDARO, *A colloquio con Eduardo*, «Tribuna del Mezzogiorno», 19 febbraio 1965.

a farli sobbalzare sul letto – , e la mattina si svegliano colle ossa rotte e le membra sudate. Mentre dormono, i sogni li assaltano: l'immenso mondo infero guarda il nostro mondo, lo spia, lo ascolta, si insinua dentro di esso, e lo aggredisce con violenza [...]. Quando non invia i sogni, il mondo infero manda in terra i morti ammazzati. Nascosti dentro le tavole, nei mobili, nei cuscini, nelle giacche, nelle cravatte, essi stanno accanto ai vivi. E parlano con voci sottili, insistenti, persistenti: eccoli nel ticchettio dei legni, nel fruscio dei vestiti, nel cigolio improvviso di una porta che si apre lentamente nella notte. Il sovrano dei sogni è Alberto Saporito. Più che a Napoli, lo immaginiamo a Pietroburgo, lungo i canali della Neva, accanto a Marmeladov e ai figli di Marmeladov, o in una Napoli immersa nelle nebbie di Pietroburgo. Come un veggente dostoevskijano, Alberto Saporito sogna per giorni una specie di dramma a puntate<sup>54</sup>.

### ***Spara forte, più forte... il film***

Nel film del 1966 Eduardo firma la sua ultima regia cinematografica: *Spara forte, più forte... Non capisco*<sup>55</sup>. Il ruolo di Raquel Welch è inventato: una giovane prostituta torinese che viene a Napoli e si troverà coinvolta nella vicenda e nei sogni di Alberto che qui è un artista. La famiglia Cimmaruta rappresenta un'ennesima metamorfosi dei personaggi eduardiani. Lei è una cartomante ma in realtà prostituta. Lui il suo pappone. I figli nullafacenti esprimono ancora più marcatamente il disagio giovanile: «se non morite voi non c'è scampo per noi». Aniello Amitrano nel film è un camorrista che per salvarsi deve sparire, deve cambiare identità distruggendo i suoi documenti.

Eduardo lavora con Suso Cecchi d'Amico che stima moltissimo.

Suso Cecchi D'Amico ricorda:

Eduardo era un meraviglioso scrittore un grande commediografo uno strepitoso attore di teatro ma non era quello che suol dirsi un "animale cinematografico" [...] accettai volentieri non me ne pentii [...] per la straordinaria esperienza umana che feci con Eduardo. Lavoravamo in pieno accordo alla sceneggiatura, ma soprattutto stavamo sempre insieme e conversavamo<sup>56</sup>.

Il film non ebbe critiche positive. Ma oggi forse potrebbe essere rivalutato e letto con occhi diversi. Zi' Nicola è interpretato da Eduardo: è una sorta di

<sup>54</sup> P. CITATI, *Una Napoli che sembra Pietroburgo*, cit.

<sup>55</sup> *Spara forte, più forte... Non capisco!*, regia di Eduardo De Filippo (Italia, 1966). Interpreti: Marcello Mastroianni, Raquel Welch, Guido Alberti, Leopoldo Trieste, Franco Parenti, Tecla Scarano, Paolo Ricci, Silvano Tranquilli. Gianni Polidori è lo scenografo, aiuto scenografo Enrico Job. Eduardo aveva esordito nel 1939 con la regia di *In campagna è caduta una stella*.

<sup>56</sup> *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, a cura di O. Caldiron e M. Hochkofler, Bari, Dedalo, 1989, p. 51.

*genius loci*, 'o *munaciello*, lo spirito dispettoso della casa, e sarà lui ha decidere i destini quando morendo, accendendo tutti i fuochi d'artificio finirà per far bruciare tutta la casa e lo studio. Fin dall'inizio Eduardo ci prende per mano per suggerirci che la realtà non è spesso la verità: nella prima scena un cancello che pare si chiuda alle spalle di Mastroianni disattende l'orizzonte dello spettatore perché è un oggetto che il protagonista si porta via. La casa studio di Alberto, qui scultore e artista, è ricca di oggetti, di sculture, alle pareti maschere gigantesche, sedie ben raggruppate, gli unici oggetti che si salveranno nell'incendio, cadendo dal cielo come una sorta di grido di speranza. Il sogno unico è quello di Alberto dal quale poi parte l'intreccio del film. Il "documento" che può certificare l'identità, diventa il corpo. Alberto e la moglie di Amitrano vengono chiamati a riconoscere l'uomo nel cadavere che è all'obitorio. Alberto non lo riconosce mentre, mentendo, la moglie giura che è lui. Il cinema si approprierà del rapporto tra memoria, corpo e identità<sup>57</sup>.

Infine sarebbe interessante analizzare l'uso della luce e del buio, per quanto riguarda la categoria espressiva buio/luce, associata al dualismo male/bene. Nel film Eduardo, ancora una volta, rovescia l'attesa dello spettatore. Il male solitamente associato all'oscurità, all'ombra che rimanda al dilaniarsi dell'anima, qui è invece legato alla luce che nell'appartamento dei Cimmaruta, o nello studio di Alberto, è quasi accecante. Al buio sono i vicoli, le strade dove si scioglierà il dramma.

L'intuizione della relazione luce/male la ritroveremo in *Ma come si può uccidere un bambino*<sup>58</sup> e nel capolavoro di Kubrick *Shining*<sup>59</sup>.

Eduardo però lascia la speranza: nel film i due innamorati, dopo la catarsi finale, dopo l'incendio, vanno via accompagnati dalla musica come i protagonisti di *Tempi moderni*. In teatro la speranza è nello sguardo di Alberto al fratello, che, nella messa in scena di Rosi, diventa il gesto delle mani che si avvicinano. Afferma Luca De Filippo: «Se noi non abbiamo una speranza nel futuro allora tutto quello che noi facciamo è totalmente inutile»<sup>60</sup>. E Francesco Rosi: «Non ho aggiunto io la mano che va a cercare l'altra mano che è una grandissima intuizione e una grandissima esigenza dell'autore Eduardo; perchè Eduardo è un grande scrittore [...] il regista deve in una regia di un testo così importante [...] deve ad un certo punto far capire al pubblico "si stanno dicendo delle cose importanti"»<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Alcuni titoli: *L'uomo illustrato*, regia di Jack Smight (USA 1969); *Memento*, regia di Christopher Nolan (USA 2000).

<sup>58</sup> *Ma come si può uccidere un bambino*, regia di Narciso Serrador (Spagna 1976).

<sup>59</sup> *Shining*, regia di Stanley Kubrick (USA-UK, 1980).

<sup>60</sup> *Le Voci di dentro, Intervista a Luca De Filippo*, in *Napoli milionaria!*, *Le voci di dentro*, Filumena Marturano, cit.

<sup>61</sup> Ivi, *intervista a Francesco Rosi*.





## I due Soldati

CESARE DE MICHELIS  
(1943-2018)<sup>1</sup>

Sulle rive meridionali dell'Asia Minore, tra Cnido e Alicarnasso, Ermafrodito, il figlio appunto di Hermes e Afrodite, incontra ancora adolescente, sulla riva di un lago di straordinaria bellezza, la ninfa Salmacide, la quale, piuttosto di andare a caccia, consumava tutto il suo tempo in occupazioni tipicamente femminili.

La ninfa si invaghisce e si innamora del divino giovinetto e lo insegue nelle limpide acque del lago implorando dagli dei la grazia di congiungersi all'amato in modo che mai i loro corpi possano essere separati e divisi.

Così vollero gli dei e – racconta Ovidio nel IV libro delle *Metamorfosi* – il corpo che ne risultò sembrò «non avere più nessun sesso e averli tutti e due».

Salmacide non è un nome greco, anzi sumero e indicava all'origine una sacra prostituta che, se pure le era concesso di sposarsi, mai avrebbe potuto avere figli suoi.

Verrebbe voglia di inseguire più lontano le origini del mito, per capire dove mai abbia cercato il titolo del suo primo libro il giovane Mario Soldati: aveva allora – tra il 1928 e il '29 – poco più di vent'anni e partecipava con autentico entusiasmo a una rivistina mensile di quattro pagine in folio, che usciva a Novara per iniziativa di Mario Bonfantini, complici, appunto, il Soldati con i suoi amici di Torino ed Enrico Emanuelli.

Alla rivista – «La libra» – si aggiunge subito una piccola iniziativa editoriale – quattro titoli in tutto – che destò la curiosità e l'interesse di G.A. Borgese – irrequieto insoddisfatto critico del «Corriere della Sera» – che a *INovaresi* dedicò

---

<sup>1</sup> Questo contributo, concepito e pronunciato dal compianto prof. De Michelis per il convegno del novembre 2017 e consegnato per il presente volume, è apparso in suo ricordo anche su «Lettere Italiane», senza le note, aggiunte qui dai curatori.

intero un elzeviro, segnalando l'esordio di due nuovi narratori – l'Emanuelli e il Soldati –, i quali controcorrente risalivano alla tradizione del realismo ottocentesco, senza dimenticare però che entrambi erano e si consideravano figli legittimi di questo secolo<sup>2</sup>.

Se Emanuelli aveva intitolato il suo breve romanzo *Memolo, ovvero vita morte e miracoli di un uomo* (1928)<sup>3</sup>, nei primi mesi nell'anno successivo, per dare un titolo alla raccolta dei sei suoi racconti, Soldati era ricorso a Ovidio, e aveva poi scritto in copertina soltanto *Salmace* (1929)<sup>4</sup>.

In realtà del classicismo, che il titolo inequivocabilmente e persino un po' dottamente evocava, pressoché nulla c'era nel libro, che anzi si proponeva provocatoriamente polemico – come un po' tutta «La libra» – con il purismo letterario – questo sì davvero «neoclassico» – del gruppo romano che qualche anno prima aveva dato la vita a «La Ronda».

Che c'entra, dunque, la ninfa ermafrodita con il tormento e la noia degli insoddisfatti borghesi protagonisti dei racconti giovanili di Soldati? Che c'entra il mito con questi personaggi presi dalla strada o tirati a forza fuori dai loro mediocri e un po' stinti appartamenti?

Salmace, o Salmacide, in realtà era soltanto un alibi che donava mistero e pudore a uomini e donne che altrimenti ne erano affatto privi, che nascondevano, insomma, il loro indifferente grigiore la loro disperata malinconia.

Di romanzo, alla fine degli anni Venti, in Italia si parlava assai poco e più spesso male che bene; se ne parlava soprattutto al passato, o comunque da lontano, persino quando – nel caso di Tozzi o di Svevo – gli autori erano solo un poco più anziani; se ne discuteva, insomma, come di un genere perduto, di un reperto di una civiltà scomparsa.

Invece, proprio sul finire del terzo decennio del '900, con rabbia e in polemica con tutti quanti, gli scrittori giovani pretendevano in vari modi di tornare al racconto della realtà, esercitando su di essa ogni loro sforzo interpretativo, a costo anche di deformarla espressionisticamente, ed esprimendo conseguentemente il proprio giudizio morale.

Sarebbe facile evocare accanto ai «Novaresi» tanti altri scrittori ventenni – da Moravia a Umberto Barbaro, da Eurialo De Michelis a Ugo Dettore, da Alvaro ad Adriano Grego – tutti riconducibili a una sorta di neoromanticismo espressionista – quanto meno all'esordio – dell'insegna «neorealista» che fu subito a loro applicata.

Per tutti, raccontare voleva dire scavare nel segreto dell'animo umano per

<sup>2</sup> G.A. BORGESE, *I Novaresi*, «Corriere della sera», 20 giugno 1929, p. 3.

<sup>3</sup> E. EMANUELLI, *Memolo, ovvero Vita, morte e miracoli di un uomo. Con una divagazione non inutile a chi legge*, Novara, La libra, 1928.

<sup>4</sup> M. SOLDATI, *Salmace. Novelle*, [Novara], La libra, 1929.

scovare le radici maligne della decadenza morale e riconquistare la forza di opporsi e reagire; voleva dire, dunque, attribuire alla letteratura un ruolo testimoniale e conoscitivo contro qualsiasi sua astratta purezza, sia di tradizione francese – Valéry e la «NRF»<sup>5</sup> – sia di derivazione idealistica o postcrociana – Gargiulo, «La Ronda», «L'Italia letteraria», fino a «Solaria».

Il nuovo realismo narrativo tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta si distingue da quell'altro più noto del dopoguerra, perché è estraneo a qualsiasi ottimismo ideologico e, quindi, non ha soluzioni da predicare; esso esercita il proprio impegno soprattutto nella denuncia morale e moralistica della degenerazione presente, e persino in sintonia con quanto negli stessi anni predicava la rivoluzione fascista, mai però complice dei suoi disegni di ricostruzione, tanto che il primo sguardo di simpatia, che pure il regime gli rivolse, fu presto costretto a gelarsi, piegandosi poi in una smorfia di sempre più infastidito disappunto.

Il modello al quale gli scrittori giovani, più o meno esplicitamente, guardavano era lo stendhaliano *Rubé del Borgese*<sup>6</sup> – quello stesso, proprio, che sapeva accorgersi dei Novaresi –, fino all'ultimo vittima del primato politico dell'ideologia e, persino morto, conteso tra fascisti e antifascisti. Tutti, poi, attratti dall'esperienza tedesca dell'espressionismo e della *Neue Sachlichkeit* (la nuova oggettività) in contrasto col francesismo europizzante dei solariani.

Queste suggestioni tornano utili anche nel caso di *Salmace* di Soldati e se ne accorse sin da allora Vittorini recensendo il libro su «Solaria»<sup>7</sup>, il quale appunto, a «temi francotedeschi» riconduceva i racconti, per denigrarli con argomenti assai simili a quelli che Montale aveva a sua volta usato su «Pégaso»,<sup>8</sup> denunciando l'«ostentata indifferenza morale», «l'indifferentismo» del giovane Soldati – si badi, è l'anno stesso degli *Indifferenti* di Moravia.

Rispetto a quanto verrà scrivendo negli anni a venire, *Salmace* non vale, se non indirettamente, come archetipo della letteratura di Soldati, ed è per questo, forse, che è rimasto a lungo dimenticato; ma rileggerlo serve oggi a rianimare il panorama di quegli anni, ad arricchirlo di altre contraddittorie presenze; serve a rendere conto di come allora venissero considerati esemplari i personaggi che – come scrive Montale – «sono tutti adulteri o invertiti, prostitute o bancarottieri», protagonisti «infami» e «loschi» di una società maledetta, destinata a naufragare nella noia e nell'indifferenza; serve infine a riconoscere, anche in questi esperimenti giovanili, un'autentica vocazione di narratore-testimone che non è più venuta meno nel suo bisogno di verità.

Appena il libro d'esordio è pubblicato e riscuote consensi, Soldati sembra

<sup>5</sup> La «Nouvelle Revue française», fondata nel 1908 e pubblicata dal 1911 dall'editore Gallimard.

<sup>6</sup> G.A. BORGESE, *Rubè. Romanzo*, Milano, Treves, 1921.

<sup>7</sup> E. VITTORINI, *Mario Soldati, Salmace*, «Solaria», IV, 12, dicembre 1929, p. 50.

<sup>8</sup> E. MONTALE, *Salmace*, «Pégaso», I, 9, settembre 1929, pp. 373-74.

rimettere in discussione qualsiasi progetto esistenziale avesse fino a quel momento vagheggiato, la proposta di una borsa di studio alla Columbia University di New York lo convince a cambiare continente, deciso a emigrare, ma intanto scoppia la crisi economica e così il mondo intero si rovescia costringendolo con eguale precipitazione a tornare sui propri passi, e finisce a lavorare alla Cines senza saper nulla del cinema, anzi diffidandone, perché la tecnica, l'organizzazione industriale, l'impegno finanziario rappresentavano il contrario della scena nella quale aveva immaginato di muoversi.

D'altronde, dopo le prime esperienze a fianco di un paterno Mario Camerini, Soldati finisce travolto nel disastro di *Acciaio*<sup>9</sup> e licenziato su due piedi, costretto a prendere atto di essere sempre al punto di partenza, carico al più di una serie di insuccessi, senza un'identità professionale, anzi allo stesso tempo pronto a tutto e buono a nulla, obbligato a fare i conti con la propria natura doppia e ambigua allo stesso tempo, com'era evidente già in *Salmace*, che diventerà il segno distintivo e insuperabile della sua esperienza esistenziale e professionale, la cifra del suo impegno intellettuale e morale sin dall'originaria formazione gesuitica, che esclude qualsiasi sintesi.

Si muove, dunque, lungo un binario che corre veloce su due parallele che non si incontrano, non si confondono, non si superano, più semplicemente coesistono eternamente divise, pur nella molteplicità delle prospettive dalle quali osservarle e descriverle.

Ha spiegato una volta per tutte Cesare Garboli (nella prefazione a *La busta arancione*, 1992) che «Soldati è un romanziere dell'Ottocento con l'anima di uno scrittore del Novecento, o, se si preferisce, che i due 'io' di Soldati sono le funzioni di due secoli contrapposti»,<sup>10</sup> riuscendo cioè a essere al tempo stesso tradizionalista e innovatore, moderno e antimoderno, attento alle trasgressive proposte dell'avanguardia, senza lasciarsene contaminare, anzi fedele allo psicologismo e al moralismo che proprio all'inizio del secolo indignarono Giovanni Boine fino a invocare la fine del romanzo: «Basta romanzi, basta!»<sup>11</sup>.

Nonostante le iniziali incomprensioni Soldati, senza mai abbandonare la scrittura letteraria, diventerà un regista di successo per una ventina d'anni

<sup>9</sup> Il film *Acciaio* (b/n, 1933, 67'), prodotto da Emilio Cecchi per la Cines (di cui era direttore), su soggetto originale di Pirandello (forse rielaborato dal figlio Stefano Landi) e sceneggiatura del regista Walter Rutmann e (non accreditato) di Mario Soldati, che svolse anche il ruolo di direzione della recitazione, nonostante i consensi della critica andò incontro a un clamoroso insuccesso commerciale.

<sup>10</sup> C. GARBOLI, *Prefazione* a M. Soldati, *La busta arancione* (1966), Milano, Rizzoli, 1992.

<sup>11</sup> G. BOINE, [recensione a] Clarice Tartufari, *All'uscita del labirinto*, Bari, Humanitas, 1914, «La Riviera Ligure», novembre 1914, poi in *Frantumi, seguiti da Plausi e botte*, a cura degli amici, Firenze, Libreria della Voce, 1918, 1921<sup>2</sup>, pp. 136-38 (138): «Ma basta signori scrittori, basta romanzi».

(1938-1959) e poi un protagonista della prime stagioni televisive, testimoniando un'attentissima partecipazione ai processi di modernizzazione costretta a convivere con una altrettanto ostinata fedeltà a quanto era parallelamente destinato ad andare perduto.

Il suo percorso incrocia un'interminabile serie di antinomie di qualsiasi genere che ogni volta eludono la scelta che ha di fronte, ricucendo quello che sembrava inconciliabile: Soldati è davvero doppio, come una medaglia possiede due facce che sembrano sempre sul punto di esplodere, per ritrovare ogni volta un provvisorio equilibrio che riconosce nella contraddizione il più significativo modo di esistere, l'unica condizione nella quale la vita val la pena di essere vissuta.

L'uno non esclude l'altro, anzi lo presuppone e lo annuncia, e lo scrittore non è il testimone di un superamento del conflitto, quanto piuttosto chi riesce a trasformarlo in una permanente e vitale tensione, nella quale si specchia esemplarmente l'ambiguità novecentesca, l'irrisolubilità di ogni dialettica.

In questa prospettiva diventa centrale nell'opera di Soldati il romanzo *Le due città* (1964)<sup>12</sup>, che del dualismo fa la sua stessa insegna, riassumendo il proprio percorso autobiografico attraverso il secolo: le città diventano metonimie dei poli di un'oscillazione ininterrotta, di un movimento pendolare che allo stesso tempo ci incanta e stordisce, che ordina la sequenza temporale e la obbliga a ricominciare da capo senza sosta.

Per un verso, dunque, il mondo, la storia e la realtà non avevano nessun senso e lo stesso amore «era soltanto una finzione disperata, in cui gli uomini credevano, e anche lui credeva, perché non avevano il coraggio di guardare la realtà com'era: senza senso. La realtà, la vita, la storia, l'umanità, la civiltà, tutto sarebbe finito come era incominciato: nel nulla»<sup>13</sup>, e per l'altro, pagina dopo pagina, sequenza dopo sequenza, non si finiva mai di ripetersi le medesime domande, lasciandole in ogni caso sospese, senza risposta, su e giù, avanti e indietro, perché il senso, l'unico senso della vita consisteva in questo perenne interrogarsi, in una curiosità inappagata, in una ricerca incompiuta, in un viaggio senza meta.

<sup>12</sup> M. SOLDATI, *Le due città*, Milano, Garzanti, 1964.

<sup>13</sup> Ivi, ed. Milano, Mondadori, 2006, p. 187.



## Un regista in prestito: Michelangelo Antonioni

GIORGIO TINAZZI  
*Università di Padova*

*“Mi piacerebbe cambiare scrittura, ogni tanto...”  
“Sono un regista che scrive, non uno scrittore”*

M. ANTONIONI

L'idea di provare l'incursione in un altro linguaggio, prevalentemente quello letterario, di operare un'invasione di campo e un confronto non è rara da parte di registi; sembra essere più estesa di recente, penso soprattutto al cinema italiano. E sarebbe forse da chiedersi le motivazioni: suggestione della modernità come fluidificazione dei confini dei linguaggi o più semplicemente voglia di raccontare diversamente? Prima di procedere credo opportuno fare una premessa: una consuetudine con la parola (una parola che nella maggioranza dei casi mira alla narrazione) c'è già nelle anticipazioni di una storia cinematografica, ed è rappresentata da quello stadio intermedio di scrittura che è la sceneggiatura. Ma poiché intendiamo occuparci di Antonioni occorre tener conto della sua opinione relativamente a questa forma di pre-visione: «un film non impresso sulla pellicola non esiste. I copioni presuppongono il film, non hanno autonomia, sono pagine morte», e ancora: «le parole che non siano dialogo ma descrivano stati d'animo e immagini, in un copione non contano, sono messe lì provvisoriamente per annunciare qualcosa d'altro che è appunto il cinema».<sup>1</sup> Diversa considerazione, credo, si può riservare ai progetti non realizzati, perché

---

<sup>1</sup> Cfr. rispettivamente M. ANTONIONI, *Prefazione a Sei film. Le amiche, Il grido, L'avventura, La notte, L'eclisse, Deserto rosso*, Torino, Einaudi, 1984, p. XVIII e ID., *Quel bowling sul Tevere*, ivi, 1983, p. 50.



in questo caso il punto di riferimento del film non c'è, e si tratta di forme narrative a ogni effetto, con una provvisorietà (per riprendere il termine) diversa da quella della sceneggiatura. La seconda premessa è in realtà una domanda; è utile infatti chiedersi se in ogni caso la pagina scritta sia in sintonia con il cinema dell'autore. Una risposta netta non c'è, e l'esempio recente di Gianni Amelio può essere significativo, perché se *Politeama* sembra avere notevoli interferenze con la produzione filmica, viceversa *Padre quotidiano*, anche se ha sullo sfondo il set di *Lamerica*, cerca un percorso diverso, scopertamente autobiografico<sup>2</sup>.

Antonioni, conviene dirlo subito, si pone in una zona di mezzo, tra autonomia del testo (mi riferisco in particolare ai racconti raccolti in *Quel bowling sul Tevere*) e rimandi continui al suo cinema; zona di mezzo che è ben diversa da una forma di ibridismo, che il regista ha sempre avversato: «conveniamo tutti, mi pare, che non c'è niente di peggio della pittura letteraria, della musica letteraria, o della letteratura cinematografica»<sup>3</sup>. Il ricambio dei linguaggi è altra cosa.

Ultima premessa. Se nell'invasione di campo di cui si parlava la forma più voluta è quella narrativa, non mancano certo altre incursioni; non dimentichiamo che Bernardo Bertolucci ha esordito come poeta, e che ci sono altre inclinazioni, all'autobiografia, all'epistolario, alla storia, al proprio percorso di lettore o spettatore. E alla saggistica; qui il richiamo a Antonioni diventa pertinente. La sua attività di critico cinematografico nella seconda metà degli anni trenta<sup>4</sup> sul «Corriere padano» interessa per il formarsi di un gusto, se non proprio di una idea di cinema, ma anche per i richiami che vi si trovano; arriverà più tardi a un saggio assai corposo su Marcel Carné<sup>5</sup>. E non dimentichiamo che la «Prefazione» ad alcune sue sceneggiature<sup>6</sup> è in realtà un lungo saggio, con dichiarazioni di poetica e considerazioni sul proprio linguaggio, e più ancora sulla natura della riproduzione e dell'immagine e il suo «mistero»<sup>7</sup>. E non mancano frequenti riferimenti sparsi ad altri linguaggi, che ha anche praticato<sup>8</sup>, pur sentendosi sempre un regista «in prestito».

<sup>2</sup> Cfr. G. AMELIO, *Politeama*, Milano, Mondadori, 2016 e *Padre quotidiano*, ivi, 2018.

<sup>3</sup> M. ANTONIONI, *Fedeltà a Pavese*, «Cinema Nuovo», v, 76, 10 febbraio 1956, p. 88.

<sup>4</sup> Una assai ampia antologia dei testi si trova in Id., *Sul cinema*, a cura di C. Di Carlo e G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 2004.

<sup>5</sup> Id., *Marcel Carné, parigino*, «Bianco & Nero», ix, 10, 1948, pp. 17-47, ora ivi, p. 111.

<sup>6</sup> Id., *Sei film*, cit.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. xiv (*Prefazione*): «Noi sappiamo che sotto l'immagine rivelata ce n'è un'altra più fedele alla realtà, e sotto quest'altra un'altra ancora, e di nuovo un'altra sotto quest'ultima. Fino alla vera immagine di quella realtà, assoluta, misteriosa, che nessuno vedrà mai. O forse fino alla scomposizione di qualsiasi immagine, di qualsiasi realtà».

<sup>8</sup> Nella stagione 1957-58 Antonioni ha messo in scena a teatro *Scandali segreti*, scritto assieme a Elio Bartolini, e *I am a camera* per la regia di John Van Druten. Nel corso degli anni ha realizzato i suoi «irregolari» prodotti pittorici. Si tratta di progressivi ingrandimenti (*blow up*) e conseguente mutamento di senso di un originale, di assai piccole dimensioni, di tipo astratto. La prima mostra, con il titolo *Montagne incantate*, è stata fatta nel 1983 a Venezia per iniziativa della Biennale.

In questo contesto si colloca la sua produzione letteraria, tra autonomia e richiami al suo cinema. E viene in anticipo da chiedersi se, pur nella diversità delle proposte che analizzeremo, ci sia se non un filo conduttore delle indicazioni frequenti o costanti. Semplificando si può dire che c'è diffusa una approfondita descrizione ambientale, o – meglio – la constatazione del necessario rapporto tra personaggi e luoghi degli eventi; «una storia può nascere – disse circa il suo cinema – anche in questo modo: osservando l'ambiente che poi sarà di contorno»<sup>9</sup>; e a proposito de *L'eclisse* ribadì una inclinazione generale, «io racconto delle storie che vedo attorno a me». Raccontare e vedere.

Su questo sfondo-segno si ritagliano quasi sempre figure femminili, «nelle città padane le donne erano una categoria della realtà». Anche in questo caso il richiamo al cinema diventa spontaneo, se si pensa alla centralità del personaggio-donna in quasi tutti i film, considerato come recettore del disagio e filtro di quella “crisi” di cui tanto si è scritto. Alla base di tutto, comunque, c'è una fondamentale attitudine allo sguardo autoriale, alla sua “insistenza”, alla sua capacità rivelativa: «ecco un'occupazione che non mi stanca mai: guardare»<sup>10</sup>. Vale per l'immagine e la parola.

Attorno agli anni '40 Antonioni scrive alcuni “esercizi di prosa”<sup>11</sup> nei quali è dato rinvenire qualche traccia interessante. Per un verso si manifesta una discreta capacità di ritrarre atmosfere, di rendere un clima d'ambiente (*Strade a Ferrara*, del 1938), di cogliere tratti fuggevoli o contorni di figure femminili (*Ritratto*, dello stesso anno), in cui colpisce la marcata sottolineatura dello sguardo, e quel particolare suo cercare un punto e non trovarlo. Come non ricordare, a questo proposito, proprio *A volte si fissa un punto...*,<sup>12</sup> quei visi e quegli sguardi disegnati, e magari quella ragazza vestita di rosso, «era la ragazza a fare quel colore, era la sua anima, la sua virtù, la sua carnalità». Possiamo pure avvertire il fascino che provoca in lui il tema del viaggio e dell'“avventura”, come testimonia la recensione al libro *Vita selvaggia* di Brocchieri. Nel 1939, su «Cinema», Antonioni scrive *Per un film sul fiume Po*, più volte analizzato perché anticipa quello che sarà il suo cortometraggio di esordio, *Gente del Po*, girato nel '43 e montato nel '47. A dare visività all'articolo c'è il corredo di alcune fotografie. È il paesaggio della memoria che sancisce un rapporto stretto tra personaggio e ambiente, che va visto nella sua concretezza, fuori da tentazioni di facile suggestione, cioè «un'acozzaglia di elementi esteriori e decorativi». Quella collocazione torna impressa nei personaggi in un articolo del 1943, *Una città di*

<sup>9</sup> M. ANTONIONI, *A volte si fissa un punto...*, a cura di E. Fico e A. Sieff, Valverde (Catania), Il girasole, 1992, p. 40 (si tratta di schizzi, disegni e brevi testi).

<sup>10</sup> Id., *Prefazione a Sei film*, cit., p. XIII.

<sup>11</sup> Id., *Volti e paesaggi (1938-47)*, «Bianco & Nero», LXII, n. 4, luglio-agosto 2001, pp. 104-121.

<sup>12</sup> Id., *A volte si fissa un punto*, cit.

*pianura*<sup>13</sup>: «basta andare alle foci del Po o nelle valli di Comacchio per capire i legami di questa gente con l'ambiente e con il clima». Quel legame con il paesaggio sarà, quasi ovvio ricordarlo, l'elemento portante del *Grido*, film del 1957.

Dal complesso di questi articoli sembra emergere una esigenza che potremmo anche definire "realista". C'è però anche una vena decadente, quasi una propensione crepuscolare se non arcadica, che si avverte anche in *Terra verde*, progetto per il cinema del 1940 su cui torneremo. Questa vena, frutto anche di un'aria d'epoca, andrà scomparendo; resterà come residuo, e diventerà idea "forte" di altro timbro, che esprimerà un bisogno di «riandare alle origini di se stesso, di cercare di ritrovarsi alle sue fonti più genuine e più pure». È la «giungla come purificazione di se stessi» di *Tecnicamente dolce*, che doveva essere realizzato nei primi anni '70.

La parte emergente della produzione letteraria di Antonioni è concentrata in *Quel bowling sul Tevere*. Alle volte sono frammenti che magari, alla maniera di certi film del regista, tendono a comporsi; sono appunti (*Il filo pericoloso delle cose*) o tracce per film da farsi. Più spesso si tratta di nuclei narrativi che si sviluppano o abbozzano una costruzione. Tra autonomia, come si diceva, e rimandi al cinema realizzato o in progetto, alle volte impliciti altre espliciti<sup>14</sup>. Non è certo un caso se da alcuni di quei racconti (adattati assieme a Wim Wenders e Tonino Guerra: *Cronaca di un amore mai esistito*, *La ragazza, il delitto...*, *La ruota* e *Non mi cercare*, *Quel corpo di fango*) abbia tratto, nel 1995, il suo ultimo lungometraggio (*Al di là delle nuvole*). I riferimenti letterari nei testi sono frequenti, da Lucrezio, citato in esergo al libro, a Borges, Eliot, Joyce, Cechov, Faulkner, Conrad («a suo tempo, cioè al mio, ebbi un'impennata per Conrad») <sup>15</sup>. Ci sono temi che emergono, la morte sembra circolare costante, come ombra lunga, o come evento, o come richiamo, con descrizioni o come un flash sconcertante: «Carmen continua a spostarsi da un paese all'altro, dove la manda il provveditore agli studi. Ha un bambino che le muore a due anni»<sup>16</sup>. Nient'altro.

L'estraneità dei personaggi si manifesta nei confronti della natura. Il protagonista di *Quattro uomini in mare* «sente il mondo intorno a sé completamente disanimato. Stantio. Sterile». È la difficoltà nei confronti degli altri però a prevalere; la coppia dimostra la sua precarietà, tra indifferenza («La solita abitudine,

<sup>13</sup> ID., *Una città di pianura*, «Omnibus», 11 febbraio 1943, in *Volte e paesaggi*, cit., p. 117. È lo stesso titolo di una raccolta di Giorgio Bassani uscita nel 1940 sotto pseudonimo.

<sup>14</sup> «Preparando *L'eclisse* ho visto in Borsa andare in fumo decine di miliardi nel giro di poche ore secondo il meccanismo astratto e assurdo della Borsa, dove c'è sempre chi perde ma può non esserci chi vince». Volendo si può notare che *Cronaca di un amore mai esistito* richiama da vicino il lungometraggio di esordio del regista (*Cronaca di un amore*, 1950) e che *Caccia tragica* ha lo stesso titolo del film di Giuseppe De Santis (1947) alla cui sceneggiatura ha collaborato.

<sup>15</sup> M. ANTONIONI, *Quel bowling*, cit., p. 67.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 55.

la solita pena»), silenzi («il silenzio come dimensione negativa della parola»), dissonanze dichiarate e abbandoni: «Quattro minuti di dialogo, uno di silenzio. La commemorazione ante litteram del loro addio... Il film è la storia di quei cinque anni e di questi cinque minuti. Potrebbe intitolarsi *Non mi cercare*, le ultime parole di lei al telefono»<sup>17</sup>. Un divorzio si può chiedere anche per telegramma (*Due telegrammi*)<sup>18</sup>. Il mutamento dei sentimenti incrina e altera le situazioni. Sono anche storie che sfumano nell'incertezza, «Il film che avevo in mente trattava di una strana storia tra un uomo e una donna a Ferrara. Strana per chi non è nato in questa città. Solo un ferrarese può capire una relazione durata undici anni senza mai essere esistita». È uno dei frequenti casi in cui l'autore richiama un film che da quelle pagine si potrebbe trarre: «Un film che finisce all'alba in una Roma sporca a vuota», *La lite*, «che stupendo inizio di film. Ma è un film che per me finisce qui», *Questo corpo di fango*.

Si insinuano costanti e prendono rilievo ritratti femminili, quasi un retaggio della memoria, «nelle città padane le donne erano una categoria della realtà» si ricordava sopra. Spesso – come abbiamo detto per altre prose – si sottolinea lo sguardo:

la cosa che mi colpisce di più entrando sono gli occhi. Mi piace anche la posizione del corpo, leggermente curvato all'indietro, un'anca appoggiata al banco, le braccia incrociate sul petto, una mano lunga e bianca sull'avanbraccio, immobile ma pronta a muoversi, a fare gesti che non passerebbero inosservati. Gli occhi sono chiari, lo sguardo invece è scuro, di quelli che rimbalsano dentro e ci restano. Non posso fare a meno di pensarli in primissimo piano su grande schermo. È una inquadratura banale, ma quello della banalità è un nulla osta che mi serve per andare avanti, è un'ipotesi di popolarità. Gli occhi non mi guardano veramente, mi sfiorano come se cercassero di vedere qualcosa che non c'è. Uno sguardo che galleggia in quel tempo ozioso che stagna nel negozio.<sup>19</sup>

Alle volte sono sguardi e colori, come all'inizio di *La ragazza, il delitto...*:

La donna si volta ripetutamente, a destra, sinistra senza alcuna curiosità. La spiaggia finisce in un promontorio pieno di arbusti e piante selvatiche, molto scosceso. Solo quando guarda da quella parte la donna mostra una certa apprensione. Il motivo di questa apprensione è una macchia violacea che staziona davanti a me e che mi sfugge ogni volta che credo di averla afferrata.<sup>20</sup>

Si delineano ambienti, orizzonti di pianura, che stimolano l'immaginazione, «chi come me è nato in una città di pianura sa quanto corrano l'immaginazione

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>18</sup> Avrebbe voluto trarne un film, lo sceneggerà nel 1985 con Rudy Wurlitzer.

<sup>19</sup> M. ANTONIONI, *Quel bowling*, cit., p. 93.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 162.

e il pensiero su quegli orizzonti piatti». «Un paesaggio di pianura alle foci del Po. Un paese di case basse e colorate. Alla fine di una strada il marciapiedi continua. Niente più case ai lati, solo il marciapiedi che si prolunga solitario verso l'argine. Accanto al marciapiedi alla sera c'è sempre un camioncino vuoto, come se il proprietario abitasse là, dove non ci sono case»<sup>21</sup>.

Ci sono anche sfondi urbani, «la città come punto di incontro dei nostri ricordi con i nostri desideri. Uno spazio-tempo che il cinema fa suo, esprimendolo ritmicamente»<sup>22</sup>. Sono presenti anche rumori e suoni, il racconto *Da un trentasettesimo piano sul Central Park* ha come sottotitolo *colonna sonora per un film a New York*. La città avrà stilisticamente un particolare rilievo nel cinema antonioniano, ed è presente con frequenza nei progetti non realizzati, come vedremo.

È però soprattutto il piano dello stile, della costruzione, dello sviluppo del racconto a interessare maggiormente. Il richiamo all'andamento di molti film appare pertinente; perché in quel cinema sembrano agire due forze quasi paradossalmente concomitanti, una che trattiene e lega fatti e personaggi, e una che dilata, dirada fino a disperdere l'attenzione verso – ancora – lo sguardo. Anche in queste prose la duplice attitudine si manifesta. Ci sono fatti emergenti, Antonioni, si sa, è attirato dall'impianto del "giallo"<sup>23</sup>, salvo poi tradirlo; qui troviamo omicidi e suicidi, un bambino assassinato, un probabile omicidio (finale di *Due telegrammi*). Due inizi sono esemplificativi, quello del *Deserto dei soldati* per l'insistenza:

In un posto bellissimo, tra il verde, scopro il corpo di un uomo morto. Camminando nell'erba alta quasi inciampo in questo corpo. Suicidato, diranno poi. Non è la prima volta che vedo un morto, ma le altre volte c'era sempre dolore da parte mia, o indifferenza. Davanti a questo qui non provo né l'uno né l'altra, provo qualcosa di diverso. È un morto che conserva una straordinaria carica di vita. Mi sembra di sentire le sue pulsazioni, intuire i suoi sentieri, il tumulto che lo ha portato a quel gesto. Mi è vicino, questo morto, come non lo sarebbe mai stato da vivo<sup>24</sup>.

L'altro esempio viene da *Hanno ammazzato uno* per la sua stringatezza: «Hanno ammazzato uno a Ferrara facendolo precipitare con l'auto nel Po di Volano. D'inverno, con la nebbia che sfuma il paesaggio. L'auto è rimasta tutta la notte sott'acqua con i fari accesi»<sup>25</sup>. Poi le "note alte" lasciano il posto

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>22</sup> *Id.*, *Comincio a capire*, Valverde, Il Girasole, 1999, p. 36.

<sup>23</sup> Si pensi a *Cronaca di un amore*, a *Blow up*, ma anche a *Professione: reporter*, a *Identificazione di una donna* e, di traverso, a un episodio di *Al di là delle nuvole* (oltre alla sceneggiatura di *Sotto il vestito niente*).

<sup>24</sup> M. ANTONIONI, *Quel bowling*, cit., p. 139.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 157.

alla dilatazione delle maglie del racconto, all'eco degli eventi, quasi alla perdita dell'intreccio.

In seguito interviene una diversa procedura, indicata dallo stesso autore proprio a proposito del racconto appena citato; «c'è di nuovo una struttura di racconto che parte da un fatto – grave come un delitto – per arrivare a un altro che non ha niente a che vedere con il primo, se non che si illumina della sua stessa luce»<sup>26</sup>. Altro fatto, o un'eco del primo, o il dissolversi della situazione.

Ho parlato prima di svolgimento (del racconto). In realtà è molto attenuato, il principio di consequenzialità viene spesso disatteso, si avanza per associazioni, il narratore cambia anche all'interno dello stesso racconto, il confine tra reale e narrato o immaginato si fa debole. Troviamo vere e proprie parentesi, si arriva (*La ruota*) a interrompere un racconto per ricordare un rischioso atterraggio aereo avvenuto durante la lavorazione di *Zabriskie Point*. Compiono riferimenti a progetti di film, oppure riflessioni dell'autore: «so che dovrei finire qui il racconto, lasciare il lettore con la suggestione di questa voce tranquilla che chiama. Ma mi sento debitore di un commento». Le diramazioni del racconto diventano rilevanti digressioni, «nella deviazione sta il verso percorso»<sup>27</sup>.

«Datemi dei finali nuovi e io vi reinvento la letteratura»: Antonioni cita Cechov; in effetti ama i finali non dichiarati, non chiusi ma sospesi, «una volta chiusa in un suo alveo una storia rischia di morirvi dentro, se non le si dà un'altra dimensione, se non si lascia che il suo tempo si prolunghi in quello esterno, dove siamo noi, protagonisti di tutte le storie. Dove non c'è niente di concluso»<sup>28</sup>. Basti pensare al finale di *Verso il confine*, di *Due telegrammi*, di *Quattro uomini in mare*, così come alla conclusione di alcuni film. L'opera aperta di cui tanto si è parlato credo vada in questa direzione.

*I film nel cassetto* è il titolo del libro dove sono raccolti in buona parte (dieci) progetti non realizzati di Michelangelo Antonioni<sup>29</sup>; vanno aggiunte le sceneggiature di cui si fa cenno nelle note di questo intervento, quella di *Tecnicamente dolce* pubblicata da Einaudi nel 1976, e quella inedita di *Sotto il vestito niente*, ricavata da un banale libro di Marco Parma<sup>30</sup>. Il lungo racconto *L'aquilone* («una favola senza tempo» lo definisce la fascetta editoriale), scritto con Tonino Guerra, è stato pubblicato da Maggioli nel 1982.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> S. BERNARDI, *Antonioni, narratore periferico*, «La rassegna della letteratura italiana», n. 1, 2003, pp. 149-56.

<sup>28</sup> M. ANTONIONI, *Quel bowling*, cit., p. 204.

<sup>29</sup> *Id.*, *I film nel cassetto*, a cura di C. Di Carlo e G. Tinazzi, Venezia, Marsilio, 1995. Per un elenco dei film non realizzati si veda *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, a cura di C. Di Carlo, Milano, Il castoro, 2002, pp. 103-104.

<sup>30</sup> Ne trarrà autonomamente un film di nessun rilievo Enrico Vanzina (con il titolo *Sotto il vestito niente. L'ultima sfilata*, 2012).

Si tratta, per quel che riguarda le idee nel cassetto, di ipotesi di lavoro cronologicamente molto lontane (dal 1940 al 1978), e con differenti stesure, si va dall'abbozzo alla sceneggiatura, alcune anteriori all'esordio alla regia, altre posteriori; due sono inoltre frutto di collaborazione (con Suso Cecchi D'Amico e Giorgio Bassani *Uno dei nostri figli*, con Tonino Guerra *Makaroni*). Troppo diverse per accomunarle, forse anche per cercare un qualche filo rosso. Ciononostante si possono rintracciare, con uno sforzo analitico, alcune *presenze* che abbiamo già indicato in *Quel bowling sul Tevere* e residui che arriveranno al cinema o che lo riprendono in qualche modo.

Sembra emergere l'idea che una storia si regge soprattutto registrando un cambiamento, nelle cose e nei personaggi. Del 1940 è *Terra verde*, definito esplicitamente come «progetto per il cinema»; è da considerarsi quindi come il primo soggetto scritto da Antonioni. L'ampliamento dei ghiacci in un'isola della Groenlandia provoca mutamenti nella popolazione costretta alla fine all'abbandonare le proprie terre. Nel racconto, di Guido Piovene, da cui prende le mosse la storia, «c'è qualcosa di prezioso per gli occhi», viene sottolineato, e si aggiunge che «l'ipotetica realizzazione va pensata in tecnicolore». Qualcosa si va anticipando. Conviene allora fare una breve parentesi per sottolineare come nelle sue note critiche per «Il corriere padano» Antonioni abbia insistito sull'importanza del colore, che va considerato come «il problema più urgente». E in un corposo saggio del 1942 (*Suggerimenti di Hegel*) le argomentazioni si fanno complesse e articolate, arrivando, tra l'altro, alla conclusione che «il cinema in bianco e nero sta al cinema a colori come il disegno sta alla pittura»<sup>31</sup>.

Ma torniamo ai progetti. In *Makaroni* (1957-58) l'impatto è molto più solido e motivato e fa fortemente i conti con la storia; è il *dopo* di un evento più che rilevante, la liberazione di un campo di concentramento della Germania nazista. È lecito pensare che il contributo di Tonino Guerra, reduce da quell'esperienza, abbia avuto peso notevole. I personaggi sono presi dall'euforia, una sorta di «furore della libertà»; si intersecano storie, si riprendono i sentimenti dopo il dominio della morte, anche se si insinua la paura del nuovo, «ho paura – dice un personaggio – di tornare a essere una persona normale, con una vita tranquilla, ordinata, dopo tanti orrori e tante libertà...»<sup>32</sup>. L'inizio del viaggio di ritorno sancisce la fine di questa situazione di provvisorietà.

Antonioni dunque si confronta con gli eventi; lo fa anche con *Le allegre ragazze del '24* (1956). Il tono è diverso, siamo dentro i riti della provincia, la superficie di quella «allegria», su cui il progetto si dilunga; sullo sfondo però, alla fine,

<sup>31</sup> Gli articoli si trovano ora in ANTONIONI, *Sul cinema*, cit. (*passim*) e, ampliati e commentati, in «Bianco e nero», n. 6, novembre-dicembre 2001.

<sup>32</sup> *Id.*, *I film nel cassetto*, cit., p. 105.

si delineano i contorni del crescente fascismo, gli avvenimenti non scivoleranno più sulle coscienze, il cambiamento, appunto, provoca rottura. Il fascismo però non è stata una parentesi, tornerà dopo il cambiamento forzato del dopoguerra, in episodi significativi aventi per protagonisti alcuni giovani (*Uno dei nostri figli, 1950-51*, pubblicato nel 1954), con un finale tragico. E come non ricordare l'episodio, maltrattato dalla censura, del film *I vinti*, del 1953?

In tutt'altro contesto, il cambiamento provoca movimento e contrasto. Nel *Colore della gelosia* (1971) Matteo, il protagonista, ad un certo momento si sente quasi stanco «di pensare, di ricordare, di immaginare», il flusso dei sentimenti occupa la maggior parte del racconto, con il rischio di una presenza ingombrante della voce fuori campo. La “malattia” rimanda a presenze antonioniane note, la gelosia è in fondo la paura di una sostituzione. La struttura della narrazione è quella del viaggio, movimento nello spazio e nel tempo; lo spazio provoca mutamento di immagini, un loro comporsi e scomporsi («un inferno di bagliori, di rombi di motore, di schizzi di pioggia, di volti intravisti dietro i vetri di un'auto in corsa, deformati»)³³, linee e profili di paesaggi, brandelli di cose; il tempo perde linearità, tra falde del passato che arrivano e tensione immaginativa, in una continuità senza soluzioni, senza “segnali” evidenti (sarà la cifra stilistica “forte” di *Tecnicamente dolce*). Al colore – ancora – è affidata la resa dei cambiamenti. Il contrasto con un personaggio femminile è lo sfondo costante. Un episodio rivelatore regge il finale, che mi pare la maggiore invenzione del progetto. È la ripresa del tema ricorrente della morte (un incidente stradale, vittime due ragazzi); è il “fatto” che riporta i messaggi alla loro decifrabilità e il reale alla sua oggettività. Matteo «è rientrato in un mondo dove le macchine sono macchine e i coni di luce, luce, che si confonde con quella dell'alba». Poi «diventa tutto nero» – è scritto nel finale di *Tecnicamente dolce*, a significare la morte del protagonista. La luce e il nero sono i segni oltre i quali non si può andare, perché sono l'inizio e la fine dalla visione.

*La ciurma* è la rielaborazione del racconto *Quattro uomini in mare*, di cui abbiamo parlato³⁴. Rispetto al racconto viene modificato soprattutto il sistema di enunciazione, risultando la narrazione (un viaggio) tutta in terza persona, e viene introdotta una significativa incursione nel passato del protagonista. L'elemento provocatore del cambiamento e del contrasto è la violenza da parte della natura («il ciclone che questo battello ha attraversato deve essere stato tremendo»), e le ascendenze di questo elemento drammatico sono lontane (*Terra verde*, il documentario *Gente del Po*), o più vicine (*Tecnicamente dolce*). La violenza però

³³ *Ibid.*, p. 157.

³⁴ Antonioni ne ha tratto, assieme a Mark Peploe, una sceneggiatura, arrivata quasi alla realizzazione (ne dovevano essere interpreti Burt Lancaster, Robert Duvall, Joe Pesci).



è anche da parte dei personaggi, Antonioni anzi ha parlato di violenza e follia. Il finale ripropone una sospensione, il protagonista «si allontana rimettendosi le mani in tasca, con la sua camminata dinoccolata di uomo abituato al mare, scomparendo nel buio»<sup>35</sup>.

Una scomparsa, una immagine che sfuma, e dominante.

---

<sup>35</sup> M. ANTONIONI, *I film nel cassetto*, cit., p. 189.

## **Nelo Risi: il “lavoro” della poesia sul linguaggio cinematografico**

FRANCO PRONO  
*Università di Torino*

Numerosi sono gli studi sui rapporti tra cinema e letteratura, i confronti tra i film e i romanzi, le comparazioni tra la narrazione cinematografica e quella letteraria; numerosi sono pure gli scrittori attivi anche come registi. Rari sono invece i poeti che hanno realizzato film, e pochi studiosi si sono chiesti se sia possibile – e in quale modo, con quali strumenti analitici, secondo quali strutture compositive – individuare qualche rapporto tra cinema e poesia; nessuno (mi pare) ha mai tentato di confrontare i film e le poesie di uno stesso autore.

Uno dei maggiori poeti italiani del Novecento, Nelo Risi, ha condotto per tutta la vita un'intensa attività nei due diversi campi espressivi: dal 1949 al 1988 ha realizzato 7 lungometraggi a soggetto, 20 documentari, 13 lavori di vario tipo per la televisione, dal 1966 al 2008 ha pubblicato 9 raccolte di poesie e un libro in prosa (*I fabbricanti del bello*, del 1983) in cui 35 ritratti di artisti offrono lo spunto per interrogarsi sul rapporto tra individuo, poesia e arte, e sostanzialmente per porre in discussione il proprio personale percorso poetico.

Non prendo in considerazione la sua attività di sceneggiatore, in quanto ovviamente non si può conferire a una sceneggiatura qualche valore letterario indipendentemente dal film per il quale è stata scritta. Spesso egli ha scritto soggetti e sceneggiature insieme con l'amico Fabio Carpi, scrittore e regista che ha realizzato film per tanti versi diversi da quelli di Risi, condividendo però il rigore della messinscena, la sobrietà antispettacolare, l'antinaturalismo, l'impegno etico. In un libro-diario di qualche anno fa Carpi ha dedicato un ampio paragrafo ad un “ritratto” dell'amico:

Diversi nel carattere, spesso opposti nelle nostre scelte culturali (lui Céline, io Proust), divergenti nelle preferenze cinematografiche (io Antonioni, lui Rossellini), siamo stati tuttavia entrambi molto simili nell'alternare all'attività letteraria quella cinematografica, anche se Nelo ha sempre privilegiato la prima (e in particolare la poesia) come interesse dominante, mentre io per un lungo periodo dedicavo (probabilmente a torto) tutte le mie energie esclusivamente al cinema [...]. Oggi Nelo ha appena stampato da Mondadori il suo ultimo libro di poesia *Né il giorno né l'ora* che lo consacra definitivamente come uno dei maggiori poeti italiani della seconda metà del novecento<sup>1</sup>.

Non credo che possa condurre ad utili riflessioni rilevare le consonanze che esistono tra i film e le poesie di Risi a livello di contenuti concettuali, quali il fortissimo impegno etico e politico, la «chiarezza comunicativa»<sup>2</sup>, la costante ironia di fondo, la «componente sociale abbastanza forte, anche un po' anarchica, e al tempo stesso una forte adesione al reale»<sup>3</sup>, capace di cogliere gli stimoli suggeriti dalle vicende storiche, dall'attualità e da eventi dotati di concretezza documentale:

Mi piace lavorare sul documento, sia esso storico, scientifico o letterario; che si tratti di un processo a dei presunti untori [...] o dell'io diviso di una giovinetta [...], o di una favola che rifletta una più profonda condizione sociale [...], sempre mi sono sforzato di tenere d'occhio la realtà<sup>4</sup>.

Si può sentire la mano – l'occhio – di un regista-poeta in *Una stagione all'inferno*, film del 1971 che sostanzialmente è il ritratto di un poeta fatto da un altro poeta. Risi ha ripensato, reinterpretato e messo in scena la vita di Arthur Rimbaud pensando al proprio presente. Le tematiche che emergono dagli scritti e dalla biografia del poeta francese sono molto sentite da Risi: da un lato Rimbaud affermava che se la poesia non serviva a cambiare il mondo non gli interessava, tanto da arrivare a scegliere il silenzio sfidando le regole sociali e morali e la sopravvivenza stessa. Risi dal canto suo sa che la poesia non serve a nulla: «*Le nostre collere sono bolle di sapone / che il potere corazzato lascia correre*»<sup>5</sup>, per cui «*Chi sa fare di meglio / non perda tempo dietro i versi*»<sup>6</sup>. Peraltro il poeta, pur conscio dell'inefficacia pratica della sua opera, ha l'obbligo morale di impegnarsi attivamente nel mondo e di non rifugiarsi nella consolazione, nell'evasione, nel sogno. La sua indignazione per la degenerazione della società contempora-

<sup>1</sup> F. CARPI, *Come ho fatto i miei film*, Roma, Portaparole, 2011, pp. 302-303.

<sup>2</sup> L. DE GIUSTI, *La luce, il ritmo, in Nelo Risi. Il cinema, la poesia*, a cura di L. De Giusti, Conegliano, Antennacinema, 1988, p. 5.

<sup>3</sup> N. RISI, *Di tante cose. Conversazione con Nelo Risi*, a cura di L. De Giusti, in *Nelo Risi. Il cinema, la poesia*, cit., p. 26.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>5</sup> N. RISI, poesia *A servizio*, in *Id.*, *Di certe cose*, Milano, Mondadori, 1970.

<sup>6</sup> Poesia *Capirei*, *ibid.*

nea può trovare un'arma potente proprio nella parola poetica, in quanto essa esprime potentemente l'esigenza di cambiare il mondo: «Sono per una poesia civile fatta da un uomo pubblico in un tempo reale, sono per un linguaggio tutto teso che sia di per sé azione, Voglio parlare di quello che ci offende, scrivere di quello che ci indigna»<sup>7</sup>.

Qualche rapporto con la poesia è rinvenibile anche ne *Le città del mondo*, film televisivo del 1975: affrontando la messinscena del romanzo di Elio Vittorini, Risi dichiara di essere stimolato non tanto dagli elementi realistici in esso contenuti, ma dai suoi elementi visionari e irrazionali: «Mi interessava il lato fantastico di Vittorini, molto vicino alle tematiche della poesia»<sup>8</sup>. La Sicilia del libro e del film è un luogo concreto e autentico ma al tempo stesso fuori dal tempo e dalla storia, in cui regna l'irrazionalità, in cui convivono da un lato antichi miti e tradizioni della civiltà contadina, dall'altro il presente che soggiace al consumismo e alle logiche industriali. Così le città "vere" non sono quelle che si abitano e si percorrono materialmente, ma quelle che appartengono ad un'utopia visionaria: visibili e invisibili al tempo stesso, reali e insieme sognate.

Ma, tornando alla domanda iniziale, come individuare il rapporto tra la pratica poetica e quella cinematografica di Nelo Risi? Quali sono le loro affinità a livello linguistico e stilistico? Forse occorre prima chiarire, a livello teorico, che cosa è il cosiddetto "cinema di poesia". Boris Ejchenbaum afferma che la poesia nel cinema può essere ottenuta attraverso precise scelte linguistiche e stilistiche che implicano conseguenze sotto l'aspetto semantico. Tra queste la più importante, secondo lo studioso russo, è la metafora cinematografica che, in un film, non è altro che la versione visiva di una metafora verbale, la quale a sua volta provoca nel lettore un'associazione mentale di tipo visivo<sup>9</sup>. Non mancano certo le metafore nei film di Risi: voglio ricordare soprattutto *La colonna infame* (1972), che è tutto una grande metafora. Già nella prima sequenza – siamo nella Milano del diciassettesimo secolo in cui imperversa la peste – vediamo un banditore a cavallo che arriva ad un crocicchio e intorno a lui si stringono alcuni passanti per ascoltare l'editto che fissa le disposizioni relative agli untori. Quel crocicchio costruito in studio appare una scenografia poco credibile: muri, porte e finestre denunciano con grande evidenza la loro falsità, il suolo è coperto uniformemente da una bella sabbia gialla, le persone sono vestite con abiti puliti, stirati, inverosimili in quell'epoca. Insomma, non è l'inizio di un film che mette in scena con rigore una realtà storica, ma sembra un banale sceneggiato tele-

<sup>7</sup> ID., *Minime massime*, Milano, Scheiwiller, 1962. Ora in ID., *Dentro la sostanza*, Milano, Mondadori, 1965, p. 62.

<sup>8</sup> ID., *Di tante cose*, cit., p. 30.

<sup>9</sup> Cfr. B. EJCHENBAUM, *I problemi dello stile cinematografico*, in *I formalisti russi nel cinema*, a cura di G. Kraiski, Milano, Garzanti, 1971, pp. 46-52.

visivo in cui il finto viene spacciato per autentico in modo molto ingenuo. Ma Risi e il co-sceneggiatore Vasco Pratolini non hanno lavorato sulla realtà storica, bensì sul testo di Manzoni interpretandone l’impegno civile alla luce delle ingiustizie, delle discriminazioni, della corruzione a loro contemporanei. La prima stesura della sceneggiatura prevedeva addirittura l’attualizzazione della vicenda per esprimere l’indignazione per le ingiustizie e le violenze che dilaniavano il mondo in quel momento; successivamente si è preferito evitare forzature che avrebbero stravolto il rapporto con il testo letterario, creando una grande metafora in cui i luoghi, gli spazi, i personaggi hanno una consistenza sul piano dell’etica, non su quello del naturalismo spicciolo. Le panoramiche a 360 gradi, gli spazi definiti geometricamente secondo lo schema del cerchio, della spirale, dell’imbuto e del girone dantesco, sembrano il modo giusto per rappresentare l’imprigionamento dell’essere umano all’interno di una macchina oppressiva inesorabile, al di fuori di una situazione storica precisa.

Viktor Sklovskij riconosce che non è possibile – in letteratura e in cinema – tracciare un confine netto tra forma prosaica e forma poetica, ma secondo lui il primato di quest’ultima emerge quando valori ritmici, sonori o figurativi sono predominanti rispetto a quelli narrativi o descrittivi. Dove regnano le libere associazioni visive, la narrazione tende a scomparire: sarebbe questo per Sklovskij il cinema di poesia<sup>10</sup>. In sintonia con questa impostazione del discorso, alcuni studiosi hanno parlato di poesia nel cinema quando in un film la macchina da presa e il montaggio sono “visibili”, quando il linguaggio e la tecnica denunciano con evidenza il loro ruolo creativo. Questi procedimenti non mancano nel cinema di Nelo Risi: si veda ad esempio la bella sequenza finale di *Andremo in città* (1966), film ispirato al romanzo omonimo di Edith Bruck. Qui abbiamo un movimento di macchina di grande effetto visivo ed espressivo: vengono inquadrati due soldati tedeschi affacciati al finestrino di un treno (che porterà in un *lager* i protagonisti del film, una ragazza ed il suo fratellino cieco), poi la macchina da presa si alza velocemente verso l’alto con un *dolly* (o meglio una *gru*) che arriva ad inquadrare, al di là del tetto del vagone ferroviario, la ragazza che viene verso la macchina da presa (si avvicina al treno) portando in braccio il bambino, scortata da alcuni soldati, mentre dietro di lei sfila un drappello di militari. La visione dall’alto sancisce la “piccolezza” e la solitudine dei due personaggi in un mondo in cui regna la guerra e non c’è posto per alcun valore umano. Questo uso della macchina da presa richiama alla memoria – nel cinema italiano – alcuni procedimenti espressivi cari a Giuseppe De Santis, ma soprattutto non può non ricordare un movimento di macchina molto simile, con

<sup>10</sup> Cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *La poesia e la prosa nel cinema*, in *I formalisti russi nel cinema*, cit., pp. 147-150; G. MANZOLI, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003, pp. 49-50.

il quale Sergio Leone – due anni dopo – avrebbe messo in scena, in una nota sequenza di *C'era una volta il West*, l'arrivo di Jill (Claudia Cardinale) nella stazione ferroviaria di Flagstone.

Se vogliamo utilizzare la definizione di “cinema di poesia” proposta da Pasolini nel 1965<sup>11</sup>, è possibile verificare che non mancano nella filmografia di Nelo Risi le “soggettive libere indirette”: si pensi alla potente soggettività delle due protagoniste di *Diario di una schizofrenica* (1968), la ragazza che brancola in una disperazione apparentemente senza uscita e la dottoressa che le offre il suo generoso e amorevole aiuto. Si pensi anche a *Ondata di calore* (1970) in cui il regista pedina da vicino la protagonista, compiendo un'analisi comportamentale che abolisce la struttura narrativa tradizionale e cerca di far emergere l'inespresso, l'inconscio, il mistero dell'animo umano.

Tutti questi riferimenti ad elaborazioni teoriche di vario tipo non riescono peraltro a dare una risposta convincente alla nostra domanda su quale sia il rapporto tra la poesia e il cinema di Risi. Eppure è evidente che questo rapporto stretto e intimo esiste:

Non è difficile [...] riscontrare connessioni tra il lavoro delle parole e quello delle immagini. Risi si muove su piani paralleli quasi a sottolineare che l'intersecarsi dei due non solo è possibile ma inequivocabile, che parole e immagini sono la diversa traduzione di una medesima sostanza<sup>12</sup>.

Credo che le considerazioni più interessanti e produttive a questo riguardo siano quelle proposte dal regista/poeta stesso quando cerca di individuare le connessioni tra i due diversi settori artistici in cui è impegnato. Egli individuava un'affinità tra cinema e poesia soprattutto grazie al montaggio che caratterizza sia la frase poetica, sia lo sviluppo audiovisivo della narrazione cinematografica. Nell'intervista fattagli da Luciano De Giusti nel 1988, affermava:

La poesia può dire tutto, la poesia è sintesi, la poesia non è altro che una di forma di prosa prosciugata con ritmo. Ho sempre pensato che la poesia si ottiene per togliere, per levare. È come la scultura. La poesia lavora sul linguaggio operando delle scelte. Forse in questo riconosco una certa affinità con il cinema. La parola poetica è vicina al ritmo di montaggio. Anche il ritmo di montaggio è fatto di levare, di togliere, di piccoli frammenti che si compongono fra di loro e che possono anche far cambiare completamente l'idea che ha condizionato le riprese cinematografiche<sup>13</sup>.

Due anni dopo Risi tornò sull'argomento:

<sup>11</sup> Cfr. P.P. PASOLINI, *Il “cinema di poesia”*, in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 167-187.

<sup>12</sup> M.L. VECCHI, *Ritratti critici di contemporanei. Nelo Risi*, «Belfagor», n. 1, Gennaio 1983, p. 431.

<sup>13</sup> N. RISI, *Di tante cose*, cit., p. 29.

[...] per anni ho operato nel campo del film documentario e delle inchieste televisive prediligendo "il reale", poi lavorando su "l'immaginario" nei film di finzione scoprendo che il cinema non è poi così lontano dalla poesia, un'immagine e poi un'altra e un'altra ancora... un verso e poi un verso e un altro ancora<sup>14</sup>.

Le idee di Risi su questo argomento sono esplicitate diffusamente in un suo intervento al Convegno *La poesia si può vedere?* svoltosi a Biella nel 1986. Poneva a se stesso la domanda che costituiva il titolo del Convegno:

[...] la poesia quale noi la conosciamo, che non sia ideogramma o pittogramma, la poesia nel senso classico più usuale, che non sia segnica o concreta ma lineare e verbale, *la poesia si può vedere?* Con quella visualità assoluta che è stato appannaggio del cinema muto e non come rapporto di cinema e letteratura? Vale a dire non un racconto per immagini, di cui sono pieni gli schermi e i video, ma la parola poetica fatta immagine sullo schermo. È un matrimonio difficile, forse impossibile perché i due linguaggi non si apparentano. Eppure entrambi si avvalgono dell'immagine, il cinema come arte eminentemente visiva, la poesia come arte della parola detta e scritta. Con una differenza però; la visività della poesia è interiore e si dissolve, si scioglie al sole o svanisce alla luna non appena tentiamo di trasferirla [...] in un'altra lingua, come ben sanno i traduttori<sup>15</sup>.

Risi affermava di aver compiuto una sperimentazione cercando di trovare analogie figurative che corrispondessero ai versi della poesia *I fiumi* di Ungaretti, nel tentativo di contemperare l'espressione verbale e quella figurativa, ma si accorse che in tal modo sarebbe caduto in un grossolano equivoco perché avrebbe «appiccicato» al film una parentela con la pittura negando così la sua autonomia artistica. «La forza del cinema», notava Risi,

è nel suo flusso, un ininterrotto fluire che gli è dato dal movimento e che lo apparenta alla vita, da qui la sua magica attrazione e il successo. La poesia è più statica, soprattutto la lirica che domina da secoli il campo, agisce per blocchi, ha una sua fissità e in questo mi sembra che si avvicini di più alla fotografia. Ma non come cosa morta, anzi come sollecitatrice di memorie: una foto evoca immediatamente un luogo una data una situazione e lascia in chi la guarda una risonanza una eco che noi riempiamo con altre onde e sensazioni, proprio come un verso quando agisce dentro e si ripercuote increspando le acque del ricordo. È forse per questo che siamo portati, nelle nostre sperimentazioni, a scegliere la scorciatoia dell'analogia quando operiamo su un testo poetico, è la via più facile anche se infida<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> ID., *Schizzo per un autoritratto*, in *L'Almanacco della cometa 1988. "I Contemporanei vedono se stessi"*, Roma, Edizioni della Cometa, 1988, poi in *Nelo Risi. Il cinema, la poesia*, cit., p. 34.

<sup>15</sup> ID., *La visività della poesia*, Relazione al Convegno *La poesia si può vedere?*, Biella 1986; ora in *Nelo Risi. Il cinema, la poesia*, cit., p. 49.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 50.

Infatti se prendessimo un verso di Leopardi, quale ad esempio «*Dolce e chiara è la notte e senza vento*», non riusciremmo a trovare un corrispettivo filmico perché «ne perderemmo la magia; ogni immagine risulterà inadeguata»<sup>17</sup>. Allo stesso modo, se provassimo a trasporre in film l'*Odissea* ci dovremmo limitare a mettere in scena la trama e rassegnarci a veder sfuggire la poesia.

«Per molti anni il cinema è stato muto», concludeva Risi:

[...] il cinema senza parola nei suoi risultati migliori è stato anche cinema di poesia. Il parlato non ha ucciso la poesia ma è un fatto che i risultati più alti sono stati raggiunti in economia di parola. [...] Il video e lo schermo sono una grande fabbrica di sogni, una fabbrica fascinosa di immagini che esercita un potere ipnotico sullo spettatore. Pure la poesia ci affascina, ma la cosa curiosa è che noi siamo attratti anche dai brutti film, cosa impensabile per la poesia; la poesia brutta è illeggibile, non fruibile, basta un'occhiata per accorgersene e buttare via il libro. Ma i grandi temi comuni: amore, disperazione, gioia, solitudine, morte li ritroviamo nelle due arti con strumenti diversi. Comune è la trasfigurazione del reale nell'immaginario [...] La parola poetica è concettuale e evocativa; l'immagine cine-televisiva è "reale" e in grado di esibire. Riuscire a "mostrare" il verso è la scommessa della sperimentazione<sup>18</sup>.

E la sperimentazione in quanto sperimentazione, come sappiamo, è un campo impervio, inesauribile e mai concluso.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*





## I viaggi danteschi di Pasolini. Da *Accattone* a *Salò*

STEFANIA PARIGI  
*Università di Roma Tre*

Nella sua ultima intervista, poche ore prima di morire, Pasolini allude due volte all'inferno: innanzitutto descrive la sua vita come una quotidiana discesa agli inferi; in secondo luogo evoca un inferno che "sta salendo" in superficie, diventando l'unico, orrendo, scenario del mondo contemporaneo<sup>1</sup>.

Attraverso queste due metafore, della discesa e della salita, si può leggere il suo intero percorso cinematografico, che si apre con *Accattone* (1961) e si chiude con *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) facendo ricorso al sigillo dantesco.

Nel suo film d'esordio Pasolini attribuisce a una citazione dal v Canto del *Purgatorio*<sup>2</sup> la funzione di introdurre lo spettatore nel mondo della borgata che viene connotato fin dalle prime inquadrature sotto un segno funereo di dannazione, sia a livello iconografico sia a livello verbale. Il primo personaggio che appare, con un mazzo di fiori in mano, diviene la voce popolare, interna, di una condizione esistenziale infernale: le sue parole fanno riferimento alla fine del mondo, a un'atmosfera di obitorio, a una visione «allo scuro», senza luce.

Nella sequenza prefinale del film il protagonista sogna il proprio funerale e chiede al becchino di non scavare la sua tomba all'ombra: la sua aspirazione

---

<sup>1</sup> *Siamo tutti in pericolo*, intervista di F. Colombo, «La Stampa-Tuttolibri», 8 novembre 1975; poi in P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001 (I ed. 1999), p. 1728.

<sup>2</sup> Le terzine di Dante (*Purgatorio*, Canto v, 104-107), poste in esergo, dopo i titoli di testa, rievocano il momento in cui Bonconte di Montefeltro sfugge al demonio e alla dannazione per una «lagrimetta» di pentimento che versa in punto di morte: «...l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: "O tu del Ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno [eterno nel testo dantesco] / per una lacrimetta [corsivo di Pasolini, *lagrimetta* nel testo dantesco] / che 'l mi toglie».

alla luce si traduce nella visione di un paesaggio naturale assoluto che Pasolini associa a un «rozzo e corposo» Paradiso<sup>3</sup>.

I borgatari sono dei veri e propri morti-viventi che errano dentro il cerchio della periferia, come in una bolgia senza uscita, sotto un sole feroce e luttuoso: un «buio sole» che «splende a morte» sui corpi e sulle cose, conferendo loro un'apparenza allucinatória. Nella sceneggiatura di *Mamma Roma* (1962), come del resto nei romanzi e nei racconti degli anni cinquanta, la Capitale assume persino il nome dantesco della Città di Dite, oltre che della Città di Dio (così chiamata nel titolo del secondo capitolo di *Una vita violenta*, 1959).

I versi di Dante che introducono *Accattone* hanno la funzione delle lapidi funerarie e dei cartelli stradali: vengono usati per esaltare la materia infernale che impronta la raffigurazione del mondo della borgata; rappresentano delle porte d'entrata alla «città dolente» che ci si accinge a raccontare. Anche questa funzione è già presente nella letteratura pasoliniana degli anni cinquanta. Basti pensare alla citazione dal Canto XXI dell'*Inferno* in cui si nominano i diavoli Alichino, Calcabrina, Cagnazzo etc., posta come esergo a uno dei capitoli più tragici di *Ragazzi di vita* (1955), *Il bagno sull'Aniene*. I fiumi romani, Aniene e Tevere, sono associati all'Acheronte infernale. E persino la nomenclatura diabolica dantesca assomiglia molto a quella dei borgatari, sempre indicati con soprannomi che si muovono sulle due sponde dell'allusione sensoriale-letterale e di quella concettuale-simbolica. Uno dei racconti più cinematografici scritti da Pasolini nei primi anni cinquanta, *Dal vero*, viene preceduto, addirittura, da un «Collage da Dante», che evoca dannati di diversi canti dell'*Inferno*, terminando con una citazione del III Canto del *Purgatorio* (v. 135): «...mentre che la speranza ha fior del verde», richiamata dalle «aiuole col verde delle vecchie estati», con cui Pasolini chiude il racconto del viaggio in autobus dal carcere di Rebibbia a San Lorenzo dei suoi personaggi<sup>4</sup>.

In *Accattone* le terzine dantesche dell'esergo non sembrano avere un seguito diretto nella narrazione; indicano più un'atmosfera, uno stato esistenziale, che

<sup>3</sup> P.P. PASOLINI, *Accattone e Tommasino*, rubrica "Dialoghi con Pasolini", «Vie Nuove», 1° luglio 1961; poi, con il titolo *Il paradiso di Accattone*, in ID., *Accattone*, Roma, FM, 1961, p. 21.

<sup>4</sup> Per una ricostruzione del «Collage da Dante» cfr. M.S. TITONE, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, Olschki, 2001, pp. 76-77. Il testo offre una ricognizione e un'analisi particolareggiata di tutti i modi, le allusioni, le locuzioni, le forme lessicali, le strategie stilistiche e narrative attraverso cui Pasolini si rapporta a Dante nelle sue prose, nelle sue poesie, nei suoi saggi critici e teorici. Nel commentare la sceneggiatura di *Accattone*, la Titone associa la frase che il protagonista rivolge a Stella (nome simbolico di una presenza femminile angelicata), «Stella, indicHEME er cammino», all'evocazione del ruolo di Virgilio che indica il «cammino» a Dante, prima di cedere la guida a Beatrice nel *Paradiso*. La Titone collega, inoltre, la scena in cui Accattone, dopo il tentato suicidio, si lava la faccia nel Tevere, all'«abluzione purgatoriale di Dante mondato nel volto, per mano di Virgilio, delle infere, meste tracce», rinviando al Canto I (vv. 121-129) del *Purgatorio* (pp. 86-87).

uno sviluppo narrativo o morale: la «lagrimetta» che salva Bonconte da Montefeltro, conteso tra angeli e diavoli, non comporta l'analogo pentimento del protagonista del film. Soltanto la sua morte, nel finale – ci suggerisce lo stesso Pasolini – può essere interpretata come un «pallido atto di redenzione»<sup>5</sup>. Le lacrime, tuttavia, fanno parte del tessuto fisico-emozionale dei borgatari al pari del riso sfrenato e scomposto. Così Accattone ha spesso il volto rigato da un pianto di insanabile, nevrotica, disperazione.

I sottoproletari del film vengono visti come personaggi doppi o continuamente sdoppiati tra una natura diabolica e una natura angelica. Sono delinquenti pieni di innocenza, santi-delinquenti, che vivono in una terra contraddittoriamente infernale e paradisiaca, luttuosa e sacra<sup>6</sup>.

Accanto a queste figurazioni, che hanno caratteri fisici e allo stesso tempo simbolici, l'impronta dantesca si depona in alcune parti del dialogo, intrecciandosi con la cultura popolare, come avviene nella scena in cui il personaggio del Tedesco rievoca la morte di Barberone, accennando alla disputa tra angeli e demoni indicata nelle terzine del *Purgatorio* poste a esergo del film. Nel corso del racconto, una prostituta ripete la famosa frase che introduce il terzo Canto dell'*Inferno*: «Lasciate ogni speranza, voi che entrate».

Se Dante ha immesso nella sua *Divina Commedia* un vero e proprio «sapere proverbiale»<sup>7</sup>, Pasolini guarda al sapere dantesco che si è depositato, proverbializzandosi a sua volta, nella tradizione popolare.

Questa commistione tra immaginario dantesco e cultura popolare ritorna anche in *Mamma Roma*, in particolare nella sequenza dell'infermeria del carcere dove è ricoverato Ettore, il protagonista. Un detenuto recita a memoria i versi del IV Canto dell'*Inferno* (1-14), quando Dante e Virgilio stanno per scendere nel Limbo, il primo dei nove cerchi infernali, mentre un altro racconta che ha sognato di essere stato cacciato dal girone della merda perché puzzava troppo e un altro ancora canta e fischia *Violino Tzigano*. Sono dannati che evocano in modo irridente e divertito altri dannati, in un orizzonte sempre prossimo alla morte<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> P.P. PASOLINI, *Il paradiso di Accattone*, cit., p. 22.

<sup>6</sup> Per Hervé Joubert-Laurencin si trova soprattutto in questa doppiezza l'ombra lunga che i versi danteschi dell'esergo gettano sulla rappresentazione pasoliniana della borgata, sospesa tra il bene e il male, tra la salvezza e la perdizione, tra la sacralizzazione dei corpi e la loro macerazione (a cui si riferiscono le terzine successive di Dante, le quali evocano il diavolo che, dopo aver perso la lotta con l'angelo per l'anima di Bonconte di Montefeltro, fa scempio della sua carne). Cfr. H. JOUBERT-LAURENCIN, *Pasolini. Portrait du poète en cinéaste*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, pp. 61-70.

<sup>7</sup> Pasolini parla di questo «sapere proverbiale» dantesco in una recensione alle *Poesie* di Guido Gozzano apparsa in «Tempo», 5 agosto 1973; poi in *Descrizioni di descrizioni* (a cura di G. Chiarocci, Torino, Einaudi, 1979) e in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1847.

<sup>8</sup> Nella sceneggiatura compaiono invece i versi del XVIII Canto dell'*Inferno*, in cui Dante e Virgilio

Tutti i personaggi dei racconti e dei romanzi degli anni cinquanta, nonché dei primi film di Pasolini, sono caratterizzati dall'erranza, dalla peregrinazione in un inferno terreno, che ha già sapore di oltretomba. Pasolini condivide con i suoi personaggi l'idea del cammino in una terra maledetta, che nel suo caso prende la forma di una vera e propria discesa agli inferi. Una discesa, come sappiamo, esistenziale e artistica nello stesso momento.

In questo periodo Dante rappresenta non soltanto un repertorio di andature<sup>9</sup>, paesaggi, odori, lessici e figure o una lente – come ha scritto Sandro Bernardi – attraverso cui passa la trasfigurazione del mondo della borgata<sup>10</sup>, ma anche un modello di realismo fondato sulla contaminazione del linguaggio “alto” dell'autore con il linguaggio “basso” dei suoi personaggi sottoproletari.

Nella risposta a un questionario del 1965, intitolato *Dante e i poeti contemporanei*, Pasolini lo dichiara apertamente:

C'è stata negli anni Cinquanta, presso un gruppo di addetti ai lavori, molto impegnati in questo, sulla scorta di un ormai famoso saggio di Contini, una specie di assunzione di Dante a simbolo. Il suo plurilinguismo, le sue tecniche poetiche e narrative, erano forme di un realismo che si opponeva, ancora una volta, alla Letteratura. Sicché io, nel mio operare di quegli anni, avevo in mente Dante come una specie di guida, la cui lezione, misconosciuta o mistificata nei secoli, era ricominciata ad essere operante con la *Resistenza*. Ora quell'idea di realismo degli anni Cinquanta pare ed è superata: e con essa si stinge l'interpretazione dantesca della “compagnia picciola” che dicevo<sup>11</sup>.

Il famoso saggio di Gianfranco Contini a cui allude Pasolini è *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), nel quale si oppone il monolinguisimo del Petrarca al plurilinguismo di Dante. Assieme agli scritti di Contini, la lettura di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* di Erich Auerbach (pubblicato in

---

vedono Alessio Interminei da Lucca e la meretrice Taïde (personaggio dell'*Eunucus* di Terenzio) nella bolgia degli adulatori ricoperti di sterco (vv.112-119 e 127-135), mentre la battuta sul girone della merda viene articolata in una barzelletta ed Ettore, in pieno delirio, vede «quattro o cinque elefanti in un paesaggio di periferia urbana» che uccidono la madre. La sceneggiatura viene pubblicata da Rizzoli nel 1962 e poi, in una versione diversa, più letteraria, in *Ali dagli occhi azzurri*. Facciamo riferimento al testo del 1962, ripubblicato in P.P. PASOLINI, *Accattone. Mamma Roma. Ostia*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 351-354. La scena dantesca è assente nel testo raccolto in *Ali dagli occhi azzurri*.

<sup>9</sup> In un meraviglioso saggio su Dante, scritto forse all'inizio degli anni trenta, Osip Mandel'stam scrive: «L'*Inferno*, e ancor più il *Purgatorio*, esaltano l'andatura umana, la misura e il ritmo del passo, il piede e la sua forma. Per Dante, l'inizio della prosodia è un passo ritmato con il respiro e saturo di pensiero». Cfr. O. MANDEL'STAM, *Discorso su Dante*, in ID., *La quarta prosa*, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 124.

<sup>10</sup> La citazione dantesca è «come una lente letteraria attraverso la quale il poeta guarda e ci fa guardare la realtà». S. BERNARDI, *Ibridazione e citazione nel cinema: Pasolini e Godard*, in L. De Franceschi (a cura di), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Torino, Lindau, 2003, p. 137.

<sup>11</sup> P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., I, pp. 1647-1648.

Italia nel 1956 da Einaudi) fornisce a Pasolini le coordinate non soltanto per una lettura di Dante, ma per la definizione di una via verso il realismo.

In uno scritto del 1961 egli incorona Dante come «unico realista di tutta una secolare letteratura. Questa è la tragedia della nostra nazione non-nazione – scrive –, piena di vitale e creativa felicità ma, dal lontano Trecento, incapace di ogni specie di grandezza civile e politica»<sup>12</sup>. E unendo insieme gli insegnamenti di Antonio Gramsci, legati alla necessità di una letteratura nazional-popolare, al modello del plurilinguismo dantesco, Pasolini disegna l'idea di un "poeta civile" forgiato con il sangue partigiano. Nei suoi interventi critici sul "discorso libero indiretto" sottolinea la «coscienza sociologica» che è alla base di questa scelta linguistica, in cui lo scrittore si pone in contatto con l'alterità dei parlanti. Da qui deriva la «mescolanza degli stili», sublime e infimo, sottolineata da Auerbach a proposito di Dante e del suo «realismo figurale», che Pasolini rimodella sulla propria esperienza poetica. Attraverso il termine «figurale» Auerbach indica la «conservazione del carattere storico e reale delle figure contro correnti spiritua-listico-allegoriche»<sup>13</sup> che è alla base della *Divina Commedia*. Pasolini trasporta il termine dal campo letterario al campo cinematografico dove la natura figurale è data prima di tutto dal carattere riproduttivo del mezzo. Le rappresentazioni religiose, il teatro, la danza e il cinema vengono definiti «linguaggi figurali e viventi»<sup>14</sup>, in cui l'uomo si esprime direttamente attraverso la propria fisicità. *Exempla* danteschi entrano direttamente nei testi teorici pasoliniani, come per esempio in *I segni viventi e i poeti morti* (1967) dove lo scrittore ritorna sulla «la-crimuccia» di pentimento, questa volta versata da Manfredi in punto di morte (nel canto III del *Purgatorio*, vv.118-129), per spiegare la sua idea del montaggio cinematografico legata alla sua filosofia della morte, ovvero per mettere in luce il rapporto tra la vita in fieri, dal senso sospeso, riprodotta dalla macchina da presa e la funzione, selettiva e funebre, di attribuzione di senso svolta dal montaggio<sup>15</sup>. Temi che ha già trattato in *Osservazioni sul piano-sequenza*, intervenendo al convegno di Pesaro del 1967<sup>16</sup>. Frattanto il discorso libero indiretto – di cui Dante è il supremo modello – calato in campo cinematografico, ha portato Pasolini alla delimitazione di due forme stilistiche: quella moderna del «cinema di poesia», basata sulla «soggettiva libera indiretta», e quella classica del «cinema di prosa».

<sup>12</sup> *Ibid.*, II, p. 2335.

<sup>13</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1949), Torino, Einaudi, 1956, 2 voll, I, p. 213.

<sup>14</sup> P.P. PASOLINI, *Essere è naturale?* (1967), in *Id.*, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1971; poi in *Id.*, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., II, p. 1564.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 1575.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 1556-1561.

Ancora prima di diventare regista, nel 1959, lo scrittore comincia a pensare a un altro avvicinamento a Dante, che non passi soltanto attraverso lo schema realistico incentrato sul discorso libero indiretto e la metafora del viaggio all'inferno, ma che si concretizzi in una sorta di remake parodico de *La Divina Commedia*. Del progetto, intitolato *La Mortaccia*, rimangono pochi frammenti pubblicati in *Ali dagli occhi azzurri*. Una prostituta di nome Teresa cammina verso un «montarozzo» sulla Tiburtina, in cui le fiere di dantesca memoria sono sostituite da «tre cagnacci lupi». In mezzo alla melma e al buio viene chiamata dall'ombra di Dante Alighieri. Nell'abbozzo del canto II il poeta, seguito da Teresa, si dirige a passi svelti verso l'Aniene, verso la borgata di Ponte Mammolo e poi quella di Rebibbia. In mezzo all'oscurità si vede solo lo «scatolone» del carcere. I due arrivano davanti alla porta del penitenziario. E qui gli appunti si interrompono. Nelle interviste e nei *Dialoghi* con il lettore sulla rivista «Vie Nuove» Pasolini parla più volte di questo progetto a metà tra il romanzo e il pamphlet<sup>17</sup>: la sua riscrittura in chiave comico-popolare del poema dantesco prevede al posto di Dante «una prostituta che ha letto, in vita, la *Commedia* a fumetti» e, al posto di Virgilio, nelle vesti dell'accompagnatore, un Dante «trasformato in novello Virgilio, ma un Virgilio che parla come Gioacchino Belli ed è marxista»<sup>18</sup>. Si evoca un Inferno apertamente carnevalesco, dove Dante e Teresa «chiedono a un diavolo della coca cola e dei panini», dove le bolge «hanno tutte qualche riferimento con la realtà delle borgate»<sup>19</sup> e dove compaiono i personaggi «più in voga del mondo contemporaneo»<sup>20</sup>.

A questo abbassamento semiserio della *Divina Commedia*, ancora in linea con la mimesis dialettale degli anni cinquanta, si sostituisce, poco tempo dopo, un altro progetto di riscrittura: nel 1963 Pasolini comincia ad abbozzare quell'opera frammentaria e incompiuta che è *La Divina Mimesis*, data alle stampe solo nel 1975, in concomitanza con la propria morte. Singolare incrocio terminologico di Dante e Auerbach, *La Divina Mimesis* è un testo saggistico, più che romanzesco, in cui Pasolini teorizza la propria esperienza letteraria come un «processo formale vivente», che si delinea per appunti e per stratificazioni, facendo

<sup>17</sup> Si veda, fra gli altri interventi, quello apparso sulla rubrica «Dialoghi con Pasolini» di «Vie Nuove» il 6 dicembre 1962, poi in P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 242.

<sup>18</sup> «Nel nuovo romanzo racconterò l'episodio», intervista a cura di A. Chiesa, «Paese Sera», 4-5 luglio 1960, p. 11. L'episodio a cui si riferisce il titolo riguarda l'assurda denuncia contro Pasolini per favoreggiamento in uno scippo a via Panigo (Roma). Nel corso dell'intervista dedicata in buona parte al progetto di *La Mortaccia* egli dichiara, fra l'altro, che ha «in mente da tempo di scrivere una storia della critica dantesca».

<sup>19</sup> Cfr. i materiali d'archivio riportati in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001 (1 ed. 1998), pp. 1964-1968.

<sup>20</sup> «Nel nuovo romanzo racconterò l'episodio», cit.

letteralmente saltare in aria ogni concetto di opera chiusa e autosufficiente oltre che ogni precedente idea di realismo. Pasolini entra direttamente in scena con il suo corpo sdoppiato tra Dante e Virgilio, tra il visitatore e la guida. È un corpo fatto a pezzi e moltiplicato, sospeso tra il presente e il passato, privato della sua antica funzione di poeta, quella del «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta», che ha visto dissolversi il “Regno della Speranza” e il “Regno del Progetto”. Nel ruolo di Dante si figura come «un bambino che non ha più casa, un soldato disperso» e nel ruolo di Virgilio assume la «faccia di un partigiano condannato a morte». Davanti a sé non vede altro che il mondo dell’«Irrealtà» ovvero una contemporaneità segnata dai peccati del consumo, dell’omologazione, della normalità e del conformismo, che stanno alla base di quello che definisce il Paradiso neo-capitalista, dove non c’è più differenza tra la lingua colta e quella volgare, ormai uniformate «in un’unica lingua: la lingua dell’odio»<sup>21</sup>.

La figuratività dantesca, descritta da Auerbach, precipita in una «Iconografia ingiallita», come la definisce Pasolini, mettendo in appendice 25 foto legate soprattutto al passato dove appaiono anche le figure di Gramsci e di Contini, al centro del «Piccolo allegato stravagante», datato 1974, che chiude il libro.

Gli inizi degli anni sessanta costituiscono per Pasolini un periodo di profonda crisi che porta in scena un nuovo furore sperimentale, deliberatamente farneticante e ambiguo, facendo esplodere i vecchi tracciati espressivi in *Poesia in forma di rosa* (1964), che presenta in conclusione un testo, intitolato *Progetto di opere future* (datato novembre-dicembre 1963), dove si abbozza l’«Inferno dell’età neocapitalista» con i relativi peccati soprattutto in relazione a una società letteraria in cui Pasolini non si riconosce più. Dopo le terzine dantesche di *Le ceneri di Gramsci* (1957), in cui il poeta afferma che «nel restare / dentro l’inferno con marmorea volontà di capirlo è da cercare / la salvezza», i versi degli anni sessanta e settanta registrano progressivamente la distruzione delle forme del passato, alla quale si accompagna in maniera sempre più forte l’evocazione della presenza dantesca, nelle parafrasi e nei prestiti lessicali<sup>22</sup>. Ma non si tratta

<sup>21</sup> P.P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, rispettivamente pp. 57, 16, 19, 10, 27, 35, 25. Per un’analisi circostanziata di *La Divina Mimesis* e, in generale, del dantismo di Pasolini si rimanda a E. PATTI, *Pasolini after Dante. The ‘Divine Mimesis’ and the Politics of Representation*, Oxford, Routledge/Legenda, 2016. L’autrice colloca il testo pasoliniano in un momento di svolta dell’attività pasoliniana, che passa dal «realismo dantesco», fondato sulla mimesi e sul ruolo di Dante *actor*, al «post-realismo dantesco», incentrato sulla performatività e sul ruolo di Dante *auctor*. Sul concetto di «performance dell’autorialità» lavora anche G. M. ANNOVI che intitola *Dante* una sezione del suo recente libro *Pier Paolo Pasolini. Performing Authorship*, New York-Chichester (West Sussex), Columbia University Press, 2017, pp. 49-70. Sulle congiunzioni tra Dante e Pasolini cfr. anche M. GRAGNOLATI, *Amor che move*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

<sup>22</sup> Si vedano, a questo proposito, il già citato studio di M.S. TITONE e S. VAZZANA, *Il dantismo di Pasolini*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bonacci, 1979, pp. 279-289.



più del Dante continiano bensì di un Dante delirante e «fatico», come nei *Cantos* di Pound, secondo le osservazioni di Rinaldo Rinaldi<sup>23</sup>.

Il “sommo poeta” continua a funzionare come uno spartiacque e, insieme, un collante tra la vecchia idea del poeta civile degli anni cinquanta e la caduta del suo ruolo nell’epoca della cultura di massa. Allo stesso tempo la rilettura pasoliniana della funzione dell’intellettuale nella contemporaneità coinvolge direttamente una reinterpretazione del realismo dantesco.

Il saggio intitolato *La volontà di Dante a essere poeta* (1965) innesca un’aperta polemica con alcuni letterati quali Cesare Segre e Cesare Garboli<sup>24</sup>, a cui Pasolini risponde con un altro scritto, *La mala mimesi* (1966), nel quale torna ad analizzare le particolarità del discorso libero indiretto e della mimesi nella *Divina Commedia*, attraverso l’incrocio tra il Dante narratore e il Dante personaggio, la cui dualità è già stata messa in luce da un famoso saggio di Gianfranco Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*<sup>25</sup>.

La disputa precipita, trasfigurata, in *Uccellacci e uccellini* (1966), film che segna l’addio definitivo alle passioni e alle ideologie degli cinquanta. Pasolini compone qui una scena satirica dedicata ai dantisti accademici definendoli «dentisti dantisti». Li dipinge come ridicole e tronfie figure istituzionali, frequentatori dei salotti borghesi, immersi in un gioco intellettualistico autoreferenziale e votato al disimpegno, totalmente separati dalla vita che si consuma fuori dai loro spazi chiusi e blasonati<sup>26</sup>.

Con il saggio *La volontà di Dante a essere poeta* Pasolini finisce per stravolgere la stessa contrapposizione continiana tra plurilinguismo dantesco e monolinguisimo petrarchesco. In un *Post scriptum* uscito su «Paragone» del dicembre

<sup>23</sup> «Per Pasolini la *Commedia* si trasforma, come in Pound, nell’infinito e disperato chiacchiericcio della storia ormai appiattita sopra un’attualità priva di senso, dove galleggia solo qualche relitto degli antichi miti». Cfr. R. RINALDI, “Ubi amor ibi oculus est”. *Pasolini e Pound*, «Studi pasoliniani», 1, 2007, p. 42.

<sup>24</sup> La polemica viene ricostruita e commentata da Marco Antonio Bazzocchi nella sezione “Dante nel cinema” del suo libro *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 37-45.

<sup>25</sup> Il testo risale al 1957 e viene pubblicato nel 1958. Cfr. G. CONTINI, *Un’idea di Dante. Saggi danteschi* (1970), Torino, Einaudi, 2001, pp. 33-62. Per Bazzocchi, che riprende la distinzione continiana alla luce dei saggi teorici pasoliniani e delle analogie, in essi tracciate, tra cinema-vita e film-morte, «quella cinematografica è l’unica tecnica che permette [a Pasolini] di “rifare” Dante, cioè di essere dentro ai personaggi in quanto personaggio e fuori da loro in quanto autore. Di essere con loro nella morte e lontano da loro nella vita». Cfr. *I burattini filosofi*, cit., p. 56.

<sup>26</sup> Nella sceneggiatura l’episodio è maggiormente sviluppato rispetto al film ed è prevista la partecipazione, accanto all’anglista Gabriele Baldini che irride i dantisti accademici, di molti intellettuali dell’epoca. Il personaggio del corvo commenta: «Per quattro martiri innamorati di Dante, quanti milioni di zozzoni, che confondono la vita con un miserabile gioco di società». Cfr. P.P. PASOLINI, *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano, 1966; poi in Id., *Per il cinema*, vol. I, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, pp. 787-794.

1965 scrive che il «seme» continiano ha finito per alimentare in lui «una pianta difforme». «Il Dante letto – alla mia ultima lettura – l’ha vinto sul Dante ricordato a memoria: l’uomo dell’ossessione l’ha vinto sull’uomo della realtà» esaltato da Contini<sup>27</sup>.

L’ossessività è quella del Dante allegorico, che giudica il mondo, e insieme quella del Dante corporeo, che si cala in carne e ossa dentro la propria opera. Questi due atteggiamenti entrano direttamente nella poesia, nella narrativa e nel cinema pasoliniani, attraverso le pratiche del rifacimento, della riscrittura, della citazione, degli appunti per opere da farsi e della performance autobiografica, che definiscono il suo nuovo cammino espressivo dalla metà degli sessanta in poi. Nel titolo della sua ultima raccolta poetica (1971) un termine dantesco, «trasumanar», si unisce a un altro che lo completa e contemporaneamente lo sconfessa, l’«organizzar», ossia il continuo misurarsi con il presente e l’inevitabile caduta nei suoi gorgi. L’ascesi dalla Storia si accompagna all’immersione nella Storia, ma senza più avere un ruolo definito e condiviso. Ritorna anche l’ennesima idea di sconscrante remake dantesco, che in questo caso è denominato *Proposito di scrivere una poesia intitolata “I primi sei canti del Purgatorio”*.

Sul fronte cinematografico, proprio mentre Pasolini teorizza la volontà di voler abbandonare la parola per l’immagine ed esalta la fisicità del reale come matrice ontologica del medium, scompare dai suoi film l’inferno realistico della borgata, per cedere il posto a un racconto autoriflessivo, che lavora sui simboli, sulle contraffazioni favolistiche, sui travestimenti. Già in *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) il cambiamento stilistico rispetto ai film romani viene notato da Gianfranco Contini, che lo riporta all’interno del dualismo dantesco, ovvero ai «due “stati” della *Commedia*, uno al rallentato, di fotogrammi sublimi, il meglio che il linguaggio abbia mai prodotto, e uno veloce, un libretto implausibile e alieno, salvo per la continuità dello stimolo alla presa sulla realtà»<sup>28</sup>. L’incrinatura di quella che Pasolini aveva definito la sua «visione epico-religiosa del mondo», a cui si ricollegava lo stile della «sacralità tecnica», è del tutto contemporanea e conseguente all’abbandono dei quadri borgatari<sup>29</sup>. Una vera e propria danza di maschere letterarie, pittoriche e mitiche avvolge e copre da qui in avanti i corpi dei suoi personaggi: dal Cristo del *Vangelo secondo Matteo* alle figure stilizzate di *Uccellacci e uccellini* fino alle marionette o ai clown di *La terra vista dalla luna*

<sup>27</sup> *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cit., I, pp. 1649-1650.

<sup>28</sup> P.P. PASOLINI, *Lettere (1955-1975)*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. xcviII-xcix. Contini poi elaborerà questo suo discorso sul doppio stato, rallentato e accelerato, della *Commedia* in *Un’interpretazione di Dante* (1965), a cui fa riferimento Pasolini nel suo *Post-scriptum* del 1965 a *La volontà di Dante a essere poeta*.

<sup>29</sup> Cfr. *Una visione del mondo epico-religiosa*, colloquio con gli allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, «Bianco e Nero», 6, giugno 1964, e il testo *Confessioni tecniche* (1965-1966) che accompagna la pubblicazione della sceneggiatura di *Uccellacci e uccellini*.

e *Che cosa sono le nuvole?*; dalle icone del teatro greco a quelle di Boccaccio, Giotto, Chaucer o delle *Mille e una notte*. La visione e l'allegoria diventano le trame concettuali delle sue opere cinematografiche e teatrali in un percorso che da *Teorema*, *Porcile* e *Orgia* porta direttamente a *Salò*.

Nel suo ultimo film, come in un'ideale chiusura del cerchio, Dante viene ripreso alla lettera, attraverso la scansione in gironi infernali del racconto, che serve a Pasolini a ordinare e strutturare quella sostanza infernale che "sale" evocata nella sua ultima intervista.

Il viaggio all'inferno degli anni cinquanta e dei primi film è stato un viaggio di conoscenza pur trasfigurata dal mito e dalla sensualità dello sguardo; è stato una discesa nell'alterità del mondo popolare. Ora per Pasolini non esiste più alcuna alterità; l'inferno non è più un luogo di scoperta e di vita ma una materia alluvionale che si deposita sui corpi, uniformandoli in quella egli definisce la «mutazione antropologica» del presente, legata all'universo medializzato. Il suo giudizio sul mondo contemporaneo identificato con il termine Irrealtà, che mutua da Elsa Morante, passa attraverso le forme rigide e cristalline dell'allegoria. *Salò* viene definito da Pasolini un «mistero medievale»<sup>30</sup>, «una specie di sacra rappresentazione, che seguendo probabilmente quella che era l'intenzione di Sade ha una specie di organizzazione formale dantesca. Un Antinferno e tre Gironi. La figura principale (di carattere metonimico) è l'accumulazione (dei crimini): ma anche l'iperbole (vorrei aggiungere al limite della sopportabilità)»<sup>31</sup>. Le cerimonie del nuovo potere consumistico sono associate simbolicamente alla stagione del nazi-fascismo, già evocata in *La Divina Mimesis*, dove Pasolini tirava in campo Hitler come eroe dei «Rimbaud di provincia», coinvolgendo direttamente la società dei letterati nella sua rappresentazione infernale.

La figuratività delle icone corporali, indicata in passato come matrice del realismo dantesco, viene ora totalmente rinchiusa in una gabbia allegorica attraverso la quale Pasolini racconta quella che ai suoi occhi è la fine del corpo, della realtà e della storia nel mondo contemporaneo.

In questo universo ossessivo, che recupera i tratti dell'opera chiusa, in analogia allo spazio-tempo concentrazionario e metastorico che mette in scena, Dante diviene un modello strutturale e concettuale, suggerisce una forma per imprigionare il paradossale caos dell'uniformità e dell'anonimia del presente.

Se, come afferma Benjamin in *Il dramma barocco tedesco*, l'allegoria si lega alla percezione di una storia fatta di rovine e di disfacimenti<sup>32</sup>, Pasolini la elegge come forma principe di quella crisi del realismo e della realtà che dall'inizio de-

<sup>30</sup> *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Bachmann e D. Gallo, «Filmcritica», 256, agosto 1975.

<sup>31</sup> P.P. PASOLINI, *Il sesso come metafora del potere*, testo scritto in forma di autointervista, «Corriere della Sera», 25 marzo 1975.

<sup>32</sup> W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco* (1928), Torino, Einaudi, 1971, pp. 186-191.

gli anni sessanta attraversa la sua esperienza artistica ed esistenziale.

Anche il suo ultimo testo incompiuto, *Petrolio*, si muove in questa direzione, strutturandosi, analogamente a *La Divina Mimesis*, come resto di un'opera postuma. Ma qui, a differenza che in *Salò*, la forma di «greve allegoria, quasi medievale»<sup>33</sup> che il testo vuole assumere è costantemente incrinata dal gesto dell'autore, il quale entra dentro l'opera e la fa sussultare. La scrittura tutta vertici e baratri, secondo le parole dello stesso Pasolini, insegue l'appunto, il non finito, il gioco delle citazioni, dei rifacimenti e dei travestimenti come dimensione di un discorso altamente formalizzato, ma ancora immerso fisicamente nel mondo, pur nei modi scomposti dell'isteria, del sogno e della visione.

Dante riappare nella giostra dei riferimenti. Lo ritroviamo in quell'elenco di fonti tracciato a penna che accompagna il dattiloscritto di *Petrolio* e che viene presentato nell'*Appunto 19a (Ritrovamento a Porta Portese)*, dove è descritta la «bibliotechina» dello scrittore. Vi si trova, scrive Pasolini, «un'edizioncina della *Divina Commedia*», con «una grande orecchia nella pagina dove cominciava il Canto xxix del Purgatorio. Mentre molto sottolineate erano le paginette su Dante (e anche su Sade) di un volumetto in francese: *L'écriture et l'expérience des limites* di Philippe Sollers»<sup>34</sup>, che era comparso nella *Bibliografia essenziale* anteposta, in modo del tutto irrituale, al racconto visivo di *Salò*. E non manca, nella «bibliotechina» dell'autore di *Petrolio*, il rimando a Pound, di cui sentiamo alla radio, nel finale di *Salò*, un frammento tratto dai *Cantos*. Anche la definizione di «sacra rappresentazione» data da Pasolini al suo ultimo film sembra riecheggiare, in qualche modo, la stessa qualifica di «sacra rappresentazione» conferita da Pound a *La Divina Commedia*, ricollegabile, più che a un poema epico, alla «tremenda lirica del soggettivo Dante»<sup>35</sup>.

In *Petrolio*, dove la metafora del viaggio acquisisce nuovamente un ruolo portante, la struttura dantesca ritorna in particolare nella parte dedicata al Merda, che occupa una parte consistente del libro. Evocando tecniche cinematografiche, Pasolini lavora su due immagini sovrapposte: la prima viene denominata «Scena della Visione» e ci mostra il mondo contemporaneo articolato in bolge e gironi colorati, che raccontano l'omologazione dei giovani ai valori borghesi della società dei consumi; la seconda viene denominata «Scena della Realtà» e ci mostra, in bianco e nero, il mondo del passato, quello raffigurato anni prima in *Accattone*. La Scena della Realtà è una sorta di iconografia ingiallita, come le foto di *La Divina Mimesis*, che rimane sotto la Scena della Visione, è l'immagine di un inferno sacrale che permane sotto il suo doppio sconscrato. Così Pasolini chiude e riapre costantemente il cerchio ossessivo intorno a cui ha imperniato

<sup>33</sup> P.P. PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992, p. 48.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 85-87.

<sup>35</sup> E. POUND, *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Venezia, Marsilio, 2015, p. 66.

tutto il suo cinema: da una parte la discesa del poeta in un inferno antico e mitico costruito intorno al corpo popolare; dall'altro la mostruosa salita, l'onda inarrestabile dell'inferno della modernità in cui il corpo popolare è diventato un relitto, sempre più indistinguibile, nella marea montante dei nuovi rituali e delle nuove forme di vita. L'iconografia nazista, già evocata in *La Divina Mimesis* e in *Salò*, sigilla simbolicamente, in questo brano di *Petrolio*, la Visione della contemporaneità. Lo sguardo si alza, evocando prima il movimento cinematografico di una gru e poi la ripresa aerea sopra la città che prende la forma di «un'immensa croce uncinata». Dal lager della marginalità sottoproletaria siamo ora passati a quello, debordante e inarrestabile, della nuova società di massa.

In questo tragitto Dante ha costituito, come scrive Walter Siti, una sorta di «spina dorsale autobiografica»<sup>36</sup>, una specie di cometa, simile a quella che guida Eduardo-Epifanio nell'ultimo progetto cinematografico non realizzato, *Porno-Teo-Kolossal*: ennesimo viaggio sulla superficie e nelle profondità del mondo contemporaneo. Attraverso quella cometa dantesca Pasolini ha misurato sia la forza fisica dei luoghi, dei corpi e dei linguaggi in rapido cambiamento attorno a sé sia il tragitto aggrovigliato delle proprie forme di rappresentazione, che dalla «visione epico-religiosa» del passato sono passate ai movimenti contratti, estremi e abnormi, ma a loro modo ancora vitalistici, di un Io dolorante, ormai privo di confini e di misure.

---

<sup>36</sup> W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., I, p. CXIV.

# Luigi Malerba. Materialità del possibile tra parola e immagine

LUCREZIA LANZI  
*Università di Roma Tre*

## Premessa

Di Luigi Malerba si conosce soprattutto la copiosa produzione narrativa e, con essa, l'uso che lui fa della parola come qualcosa di ingannevole, che vuole mettere alla prova il lettore incentivandolo a un personale gioco interpretativo. Questo intervento vuole percorrere il rapporto che Malerba intraprende con il cinema, e di come la sua parola, prima di ingannare, crei un'azione, di come la metta in essere.

Il mio studio di Luigi Malerba inizia con *I neologissimi*<sup>1</sup>, comparsi come inserzioni irriverenti tra il 1977 e il 1981 su riviste come *Il caffè* e *Il cavallo di troia*. I neologissimi sono 65 lemmi distribuiti in ordine alfabetico, parole di uso comune che vengono stravolte, manipolate, ricongiunte, fino a divenire parole nuove: Dimenticchiare, Spasseggiare, Vaffancàrlo, Sporcacchione. «Per Malerba», ci dice Giorgerini,

la parola è anzitutto materia. Il relativismo con cui lo scrittore guarda il mondo lo porta a diffidare di ogni assoluto. Non di rado la reazione beffarda nei confronti della “verità” [...] comporta un tuffo negli strati semantici più infimi ed estranei agli infingimenti di chi parla molto per comunicare ben poco. [...] Il sorriso, raramente il riso, scaturisce dal senso di spaesamento – frutto di deformazioni linguistiche e sabotamenti logici che colorano di assurdo quanto viene asserito con tono apparentemente serio<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L. MALERBA, *I Neologissimi*, «Linus», 10, 1978.

<sup>2</sup> M. GIORGERINI, *I Neologissimi di Luigi Malerba*, «CriticaLetteraria», 15 novembre 2013, <<https://>

Per ogni Neologissimo segue una descrizione di come quel termine agisca sulle persone e le cose. Malerba lavora attraverso la pratica di un'ironia che muta il punto di osservazione del mondo e che gioca con la prepotenza del reale riducendola a un gioco tragico.

Vedere il lato ridicolo delle cose, essere in grado di capovolgere l'ottica usuale, rifiutarsi ai conformismi quotidiani è uno degli esercizi più salutari per difendersi dalla banalità di base. Il *non-sense* e il *paradosso* sono i due strumenti più facili da utilizzare e anche i più divertenti per interpretare la realtà<sup>3</sup>.

Ovviamente *I neologissimi* sono solo alcuni dei risultati che Malerba fissa tra le infinite possibilità della parola. Una parola mobile e attiva, ludica e sociale. Torniamo alla storia. Il Bonardi ventenne lascia la natale Berceto e la vicina Parma, portando via con sé dalla campagna parmigiana, sua prima geografia letteraria che ritroviamo ne *La scoperta dell'alfabeto*, gli ultimi spiragli di sopravvivenza di una vita contadina che va estinguendosi, e – dalla città – la vivida interazione dei movimenti culturali dei cineclub e dei caffè: l'esperienza degli incontri con Attilio Bertolucci, Carlo Bo, Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, Cesare Zavattini, e soprattutto con Pietro Bianchi, brillante critico cinematografico che introduce il giovane Malerba nel mondo del cinema. Nel 1949 ha il grande privilegio di visionare dueceocinquanta film d'avanguardia alla Cinémathèque, ospite di Henri Langlois e Lotte Eisner. Giunge finalmente a Roma il fu Bonardi ormai Malerba, e redige la sua prima critica cinematografica per la rivista di Baracco e Aristarco, «Cinema», pubblicata sul fascicolo 19 del 31 Luglio 1949. Da qui il sodalizio malerbiano con il cinema diviene inestricabile, in meno di un decennio Malerba scrive per le più illustri riviste italiane, fonda «Sequenze» e sancisce il suo ingresso nel mondo della sceneggiatura e della regia filmica. I temi cari al Malerba critico sono liberi da astrazioni intellettuali e toccano con grande lungimiranza argomenti come l'esperienza spettatoriale nelle sale, il rapporto tra i registi ed il loro pubblico e il tramonto dello star system italico. Michele Guerra ci dice:

Che parli di Reynaud, dei manifesti o del pubblico, prorompe presto una furia affabulatoria che cala il lettore non dentro un'analisi critica del tema, ma dentro un racconto sulle figurine colorate di un pittore che pensa cinematograficamente, su dei manifesti che fissano le persone più che venirne fissati, su uno spettatore che si ritrova davanti allo schermo come una scimmia in gabbia in uno zoo<sup>4</sup>.

[www.criticaletteraria.org/2013/11/luigi-malerba-i-neologissimi-recensione.html](http://www.criticaletteraria.org/2013/11/luigi-malerba-i-neologissimi-recensione.html) (15 novembre 2018).

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> M. GUERRA, *Archeologie malerbiane: la critica cinematografica*, in *Simmetrie naturali*, Luigi Malerba tra letteratura e cinema, a cura di N. Catelli, Parma, Diabasis, 2013, p. 132.

Nel 1949 fonda in qualità di Direttore la sua rivista «Sequenze, quaderni di cinema», con il progetto «di far circolare una determinata cultura cinematografica, lasciando che – “Sequenze” – assuma di volta in volta la fisionomia che intende darle il curatore»<sup>5</sup> e «di trasformare questo inconscio e istintivo amore – che il pubblico ha – per il cinema in un amore cosciente e perciò più forte e durevole [...] non è vero che il cinema come tutte le arti è eterno, che è sempre esistito, che il cinema è nato con l’uomo? Che soltanto da mezzo secolo abbia trovato la via di manifestarsi»<sup>6</sup>. Quella di Malerba è un’indagine a tutto tondo, non è solo il film ad essere fulcro di indagine, ma tutto ciò che ne fa contorno: lo spettatore, le maestranze, lo statuto realistico di ciò che si racconta, i personaggi stessi che spesso tendono ad una ricerca che li porta inevitabilmente “oltre” e al di fuori delle loro storie. Negli anni di «Sequenze» Malerba si avvicina al cinema agito, alla scrittura di sceneggiature a più mani, alla commistione del suo mondo con quello dei grandi maestri del cinema. Sono gli anni in cui resiste e coesiste il fervente neorealismo, il pedinamento ossequioso, insieme alle risate amare delle commedie all’italiana, che strappano sorrisi e sbuffi parlando di vizi e frustrazioni. Dal 1952 Malerba partecipa alla stesura di svariate sceneggiature: da *Il cappotto* di Lattuada, ad alcuni episodi de *L’amore in città* (1953), a *La lupa* (1953), *La spiaggia* (1954), *Adulterio all’italiana* (1966), *La ragazza e il generale* (1967), *Lo scatenato* (1967), *Sissignore* (1968), *Dove vai tutta nuda* (1969) e moltissimi altri. Finalmente Malerba crea la sua dimensione all’interno del sistema cinematografico, ce lo racconta così: «Il mestiere di sceneggiatore per il cinema e la televisione mi ha [...] obbligato a un allenamento straordinario nel montaggio. [...] Spesso nella prima stesura dei miei libri scrivo le parti che ho più precise nella mente e alla fine procedo al montaggio».<sup>7</sup> La parte peggiore dell’essere uno sceneggiatore è quella che Zavattini chiamava “mestiere zoppo”, il mancato riconoscimento da parte dello sceneggiatore di tutti quei personaggi che sullo schermo

sono quasi degli intrusi che si sono sostituiti abusivamente ai personaggi come lui li ha immaginati. Fra tutti gli spettatori lo sceneggiatore è dunque l’unico che si trova completamente spiazzato e a disagio, in preda alla più malinconica delle frustrazioni. La frustrazione e il disagio della “agnizione mancata”<sup>8</sup>.

Questi sono gli anni del convegno tra scrittori e cinema tra il 1957 e il 1958, gli scrittori vengono arruolati come sceneggiatori; cito Bernari:

<sup>5</sup> L. MALERBA, *Premessa ai quaderni*, «Sequenze», I, 1, 1° Settembre 1949, p. 1.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> P. GAGLIANONE, *Elogio della finzione*, in *La narrativa di Luigi Malerba*, a cura di W. Pedullà e F. Muzzioli, «L’illuminista», 17-18, dicembre 2006, p. 59.

<sup>8</sup> L. MALERBA, *Miracolo a Milano*, in *Diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 260-263.



un'occasione storica, in quanto inaugura un nuovo clima nei rapporti fra quelli che sembrano stati finora gli inconciliabili cugini. [...] La casa brucia e gli scrittori sono stati chiamati ora a darvi una mano a spegnere l'incendio? Benissimo eccoci pronti: non possiamo limitarci a spegnere l'incendio con una doccia fredda di idee sublimi ma i produttori devono consentirci di aiutarli anche a riparare i muri guasti<sup>9</sup>.

La rivoluzione del Cinema è in atto: gli scrittori, elevati alla dignità auspicata, diventano sceneggiatori.

Ma se facciamo un piccolo passo indietro c'è una data che non possiamo tralasciare nella vita cinematografica di Malerba: nel 1954 firma la regia di *Donne e soldati* con Antonio Marchi, che proprio «Cinema nuovo» recensisce attraverso le parole degli stessi registi, nel numero 39 del 1954. *Donne e soldati* è ambientato in un Medioevo indefinito, momento storico che diverrà topic ossessivo per Malerba: tutti medioevali i suoi *Tre nel mille*, *Stregonesco*, *I cani di Gerusalemme* per cinema e televisione, e come testi letterari *Il pataffio*, *le rose imperiali*, *Storie dell'anno mille*, *Il fuoco greco*, *Itaca per sempre*. In *Donne e soldati* una piccola cittaduzza emiliana viene assediata dai lanzichenecci, gli scontri tra le due fazioni vengono sedati presto da un generoso scambio di “beni”: ai pietramagolani le vettovaglie e ai barbari germanici le donne pietramagolane. Una pace facile che racconta a gran voce l'antimilitarismo di Malerba, un teatro bellico che sotto le macerie inutili nasconde, e poi rivela, un luogo ameno di incontro e condivisione farsesca. Lo stesso Malerba ci dice nel suo *Diario delle delusioni che* «L'idea di servirsi della guerra per diffondere un messaggio di pace è una delle più fiere contraddizioni della Storia»<sup>10</sup>. *Donne e soldati* fu più di una semplice ispirazione per la monicelliana *Armata Brancaleone*, non avendone però lo stesso seguito di successo e memoria: malgrado la potenza della storia, *Donne e soldati* è stato dimenticato in una ristretta cerchia di archivi cinematografici. «La Storia si ripete e il Malerba poco più che ventenne che dirige il film *Donne e soldati* interpretato da Marco Ferreri ha già adottato il Medio Evo come epoca ideale della sua narrativa»<sup>11</sup>. Dopo la conclusione prematura dell'esperienza critica di «Sequenze», Malerba collabora con «Cinema nuovo», e come desiderava il Zà per il suo neorealismo, vuole «raccontare la realtà come fosse una storia»<sup>12</sup>. Nascono così *Le lettere di Ottavia*:

Avevo adottato come artificio narrativo le lettere, entusiaste e patetiche, che una aspirante attrice scriveva al fidanzato rimasto nella sua città di provincia.

<sup>9</sup> C. BERNARI, *Incontro tra scrittori e cinema*, «Cinema Nuovo», 15 dicembre 1957, p. 323-324.

<sup>10</sup> L. MALERBA, *Il Santo Terrore* in *Il diario delle delusioni*, Milano, Mondadori, 2009, p. 35.

<sup>11</sup> P. MAURI, *Malerba, storia e geografia* in *Simmetrie naturali, Luigi Malerba tra letteratura e cinema*, cit. p. 93.

<sup>12</sup> L. MALERBA, *Un mestiere zoppo*, in *Diario delle delusioni*, cit. p. 260.

Sono nate così *Le lettere di Ottavia* pubblicate su «Cinema nuovo» nel corso del 1956 [...] Le lettere apparivano firmate da Ottavia e io avevo preferito nascondermi discretamente dietro questo ingenuo e fragile anonimato per meglio accreditare la finzione narrativa. *Le lettere di Ottavia* risentono del clima euforico e un po' esaltato dell'ambiente cinematografico degli anni Cinquanta, un po' «Hollywood sul Tevere» e un po' cambiali al vento. [...] Federico Fellini mi disse che leggeva con divertimento *Le lettere di Ottavia* e penso che se ne sia ricordato quattro anni dopo quando girava la famosa scena de *La dolce vita* in cui Anita Ekberg fa il bagno nella Fontana di Trevi, esattamente come Ottavia nella quarta lettera. In qualche misura queste *Lettere*, al di là della finzione letteraria, sono una testimonianza «storica» di quella speciale congiuntura cinematografica<sup>13</sup>.

Malerba introduce con queste parole la nuova raccolta delle *Lettere*, avvenuta 50 anni dopo la loro prima pubblicazione:

C'era una volta il cinema italiano, ricordate? Il più grande spettacolo del mondo da *Cabiria* a *Quo vadis?* a *Scipione l'Africano*, dive mute e luminose come lampade liberty, gloriose sigle come la Cines, la Scalera, la Titanus, e finalmente Cinecittà, il più grande teatro di posa d'Europa. [...] Arrivò dall'alto la nuova parola d'ordine: Che il cinema sia leggero e non se ne parli più! Trionfarono i fantastici guitti della «Commedia all'italiana», tutti i vizi italiani portati sullo schermo con allegria ma anche con amarezza. La coscienza era salva insieme agli incassi. [...] A Cinecittà si costruivano intere strade di cartone, l'Arca di Noè e le mura di Gerusalemme, il Circo Massimo e il Senato Romano [...] Poi arrivarono i «Western all'italiana», [...] un falso migliore dell'autentico. [...] Gli sceneggiatori che hanno lavorato nella villa di De Laurentiis sull'Appia Antica ricordano che erano ipotecate anche le sedie e la moglie Silvana Mangano<sup>14</sup>.

*Le lettere di Ottavia* sembrano essere per Malerba la summa delle sue «svagate frequentazioni cinematografiche – che – a un certo punto – gli – avevano suggerito l'idea di abbozzare il ritratto di una delle tante ragazze di provincia arrivate a Roma e decise a tutto pur di mettere piede nel favoloso mondo della celluloido»<sup>15</sup>. Cito testuale Michele Guerra:

Che alla metà degli anni Cinquanta una rivista di cinema ospiti dei brevi racconti – seppur di tema cinematografico – è cosa degna di destar stupore. Parlar di cinema in quegli anni sulle riviste impegnate senza far uso del vocabolario critico era concesso forse al solo Zavattini col suo *Diario* sempre su «Cinema nuovo» [...] Che queste lettere non possano dirsi parte dell'attività critica malerbiana è ribadito dalla scelta di Malerba di ripubblicarle un cinquantennio più tardi in forma di libro, aggiungendo ai nove racconti del tempo due altri

<sup>13</sup> Id., *Le lettere di Ottavia*, Milano, Archinto, 2004, p. 12.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 5-7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

episodi che si incastonano tra la settima e la nona lettera originali e portano ad undici il numero delle missive<sup>16</sup>.

Gli anni cinquanta sono per Malerba periodo di grande cambiamento,

La rottura col periodo critico si legge anche nelle lettere: mai traspare un accenno alle passioni del cinefilo, mai un riferimento all'avanguardia, non alla pubblicità, ai manifesti, neppure al pubblico. [...] Si nota, per la prima volta, la scelta della narrazione in prima persona e la struttura episodica che sarà del romanzo d'esordio e lo sguardo sulla provincia, dove il cinematografo rimane qualcosa che non si capisce [...] Malerba si nasconde dietro Ottavia, prima narratrice inaffidabile dell'universo letterario malerbiano<sup>17</sup>.

Malerba scrive «come un marziano capitato nel mondo strano del cinema [...] con una tendenza a narrativizzare la critica»<sup>18</sup>. Ancora Guerra ci dice che

Da qui nasce il Malerba scrittore, da questo momento è possibile scorgere il senso di un percorso: negli anni della critica, che sono poi anni di incontri e di rapporti pensati per entrare nel cinema agito, Malerba è visto dai suoi amici come il classico "cinematografaro" [...] che si riscatta con la letteratura. [...] Si capisce che siamo già altrove. Gradualmente si sta componendo un nuovo equilibrio e Malerba sta diventando, com'è normale, un letterato al cinema.<sup>19</sup>

### **La parola che crea e *I cani di Gerusalemme***

Quello che mi ha portato a riflettere su Malerba e il concetto di parola agente è in realtà ciò che più si discosta da questa idea: la teoria raffigurativa del linguaggio, di Ludwig Wittgenstein, secondo cui la parola è perfetta rappresentazione della realtà, e richiama a sé solo fatti assolutamente dimostrabili. In Malerba ho trovato l'antitesi perfetta: quella del

“secondo orizzonte”, quella visione umana che non è a fuoco, periferica e imprevedibile, dove spesso risiede la parte più segreta non tanto della verità, che è sempre e comunque inattingibile, ma della realtà soggettiva, che è l'unico possibile approdo del pensiero. [...] È nel secondo orizzonte che lo scrittore si incontra, o si scontra, con le nebulose aporie della fisica delle particelle che ormai è parte integrante e inevitabile della nostra cultura. Il tentativo di dare un senso alla realtà, che rimane il miraggio sempre presente nel lavoro di uno scrittore, si è come dire esteso dall'interno del personaggio dotato di psicologia e socialità, alle circostanze e alle contraddizioni mondane, sulla

<sup>16</sup> M. GUERRA, *Archeologie malerbiane: la critica cinematografica*, cit., p. 136.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 138-39.

strada finalmente liberatoria della geometria non euclidea nella quale anche le parallele saggiamente si incontrano<sup>20</sup>.

Se per Wittgenstein la parola è rappresentazione, per Malerba è creazione di mondi possibili, periferici, in cui la realtà è data dal nostro personale sentimento. Un terreno in cui la verosimiglianza immaginativa non conosce costrizioni di aderenza realistica: «I fatti che si succedono – dice l'eunuco Lippas a Leone nel *Fuoco greco* – sono soltanto un pretesto per lo scrittore perché non sono veri. [...] la verità sta nella mia penna e nelle parole che io scrivo su questi fogli di pergamena»<sup>21</sup>.

A conclusione di questo mio intervento voglio parlarvi del film del Malerba sceneggiatore che più rispecchia l'azione della parola come generatrice di materia, e quindi di realtà. Lo introduco con le parole di Rebecca West: «Con il pensiero si fanno miracoli. Gli indiani quando si concentrano riescono a sollevarsi da terra e rimanere sospesi nell'aria. [...] Come si vede la forza mentale è valutata sulla misura degli effetti, e il pensiero resta attaccato addosso alle cose»<sup>22</sup>. Il film è *I cani di Gerusalemme*. Nasce come sceneggiatura di Fabio Carpi e Luigi Malerba, siamo nel 1979. Nel 1983, con distribuzione un anno dopo, viene prodotto con la regia di Carpi. Nel 1988 il testo viene redatto sotto forma di libro-sceneggiatura, poi adattato anche per il teatro. Semplici trasposizioni quindi, il testo rimane il perno attraverso cui ruota tutta la messinscena: infatti, la forza de *I cani* risiede nell'urgenza immaginativa che lo spettatore deve investire nella visione. La dimensione è quella fantastica dei cantastorie, l'oralità ancestrale dell'uomo delle caverne: tanto più la parola ha potenza narrativa quanto più il contesto scenografico cede il posto all'immaginazione dello spettatore:

Il castello e il paesaggio circostante, gli alberi, la capanna, possono essere semplici fondali o costruzioni di cartapesta perché il loro scopo è solo quello di dar corpo ai mutevoli orizzonti sui quali si aggirano i nostri eroi nel loro labirintico pellegrinaggio<sup>23</sup>.

## La storia

*I cani* è ambientato nell'anno mille, la crociata è alle porte: molti nobili hanno maturato ingenti debiti, la maggior parte di questi preferisce espiarli, o meglio estinguerli, arruolandosi per la Crociata. Anche Nicomede di Calatrava è un

<sup>20</sup> L. MALERBA, *Il realismo è una truffa*, in *Che vergogna scrivere*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 85-86.

<sup>21</sup> ID., *Il fuoco greco*, Milano, Mondadori, 1990, p. 187.

<sup>22</sup> R. WEST, *Il significato di contraddizione*, in *La narrativa di Luigi Malerba*, cit., p. 74.

<sup>23</sup> F. CARPI e L. MALERBA, *I cani di Gerusalemme*, Roma-Napoli, Theoria, 1988, p. 8.

barone debitore ma non vuole partire. Commenta sarcasticamente: «Ma andiamo: battersi per una tomba... Che idea mortuaria»<sup>24</sup>. Ma il prelado del castello e la nobile sorella Adelaide insistono. Le porte del castello allora vedono uscire Nicomede, il servo Ramondo e un mulo da soma:

– Il percorso è stato concordato con il prete Blasco che a sua volta ha ottenuto il benessere dal vescovo. [...]

– Quale percorso, signore?

– Un percorso che equivalga in lunghezza alla strada per Gerusalemme. [...]

Come forse tu saprai, ai crociati la Chiesa condona i debiti assumendosi il compito di tacitare i creditori.

– Ma allora è tutta una finzione! Per non pagare i debiti! La santa crociata, la difesa della cristianità, il Santo Sepolcro...<sup>25</sup>

Inizia così il viaggio circolare di Nicomede intorno al suo castello, spiegando a Ramondo il suo ostinato opporsi alla crociata:

– Nei tempi antichi il timore degli dèi era freno alla violenza, ma oggi tutto quanto si compie in nome di Dio e per volontà dei grandi capitani e dei migliori uomini della Chiesa, è solo vanità e opera di inganno, e perciò porta il marchio della sopraffazione e della violenza. Allora io scelgo il non-fare, la non-azione, la non-partecipazione, l'assenza. È il mio modo di battermi contro l'ignoranza e la crudeltà di questa nostra epoca ottusa<sup>26</sup>.

Nicomede alla negazione dell'azione risponde con l'azione del pensiero: nel suo viaggio verso una Gerusalemme verbale – egli rinnega l'essenza stessa del reale – ricostruendo un percorso che si genera sguardo dopo sguardo:

– Il linguaggio, Ramondo, ricordatelo bene. Il linguaggio è tutto. Prima viene il linguaggio e dopo, eventualmente, se c'è, viene il mondo...<sup>27</sup>

## I personaggi e le parole

Paola Cosentino ci dice che «In effetti sia i personaggi di Zavattini che quelli di Malerba hanno “un'unica arma con cui sfuggire alle loro miserie quotidiane: la fantasia”. Utilizzata per combattere la povertà, la fame, i debiti. Cui va senz'altro aggiunto un altro strumento straordinario: la leggerezza»<sup>28</sup>. La coppia Nicomede-Ramondo nasce come un accostamento incompatibile, sbaglia-

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 27-29.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>28</sup> P. COSENTINO, *Lo scrittore con gli stivali*, cit., p. 78n.

to, ma questo non vieta loro di rivoluzionare dal basso il loro piccolo sistema: scambiarsi di ruolo come padrone-servo, o esplorare autonomamente il proprio mondo linguistico. Ognuno compie il proprio viaggio mentale, che è la tessitura di un percorso intimo, una ronda di risveglio critico, di ritorno alla vita. Il cammino verso la Gerusalemme verbale diviene una crociata personale di bilancio e riequilibrio vitale. Le parole portano avanti l'azione, le parole scalfiscono, delineano e stancano, assumono la forma anche di maledizioni, come imprecazioni ferite segnate da una diversità arcaica, soprattutto linguistica. Si è diversi appunto, non si può avere una realtà condivisa quando ognuno ha la sua evoluzione di personaggio nella storia. Muzzioli osserva che

La finzione narrativa si basa su un doppio registro: parla lo stesso linguaggio delle affermazioni di verità, eppure per tacito patto, è sottratta alla verifica e risponde a una convenzione che autorizza il narratore a mentire<sup>29</sup>.

## Lo spazio

Lo spazio plastico ed etereo si lascia plasmare dalle parole: prima è città di Taranto, poi Nicea, Antiochia, alcuni sentono i rumori, i latrati dei cani, altri i silenzi e i sospiri di rassegnazione. La vicinanza fisica al castello con il passare del tempo diviene lontanissima, nemmeno la morte della sorella Adelaide può interrompere il viaggio intrapreso. La verità oggettiva si rivela ambigua e corrotta, di difficile espiazione. Muzzioli ci dice che

Ciò che gli succede mentre girano intorno al castello ha un unico punto di riferimento nelle parole che pronunciano, negli scontri verbali che danno concretezza ai loro disagi e alle loro incertezze, alla loro disperazione e in qualche modo anche alla loro fede<sup>30</sup>.

L'erranza dei personaggi equivale a un atto di disconoscenza e ricostruzione della memoria presente, Malerba lascia che le parole dei protagonisti lavorino sulla propria geografia della soggettività, costruendo un

limbo che sembra dunque evocare un posto fuori dal mondo e fuori dalla storia, almeno da quella ufficiale: un non-luogo dove abitano tutti i personaggi di Malerba – il Medio Evo fittizio o il greto del fiume Tevere – e dove è facile riconoscere il progetto di un universo parallelo che tutti noi possiamo contribuire ad inventare<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> F. MUZZIOLI, *Malerba, la materialità dell'immaginazione*, cit., pp. 147-149.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>31</sup> P. COSENTINO, *Lo scrittore con gli stivali*, cit., pp. 74-75.

Il medioevo malerbiano «è fuori dal mito, anzi completamente demitizzato»<sup>32</sup>, tutti i personaggi di Malerba cercano un modo di orientarsi nel disordine in cui sono capitati:

- Dove stiamo andando, signore?
- Tu sai dove si trova Gerusalemme?
- [...]
- Noi stiamo girando intorno al castello, signore.
- Stammi bene a sentire. Gerusalemme è una città o una parola secondo te?
- Ramondo replica con sicurezza.
- È una città.
- Gerusalemme è uscita dalla mia bocca. Tu pensi che una città possa uscire dalla mia bocca?
- Il servitore guarda smarrito Nicomede.
- Questo no.
- La Gerusalemme dove stiamo andando noi è una parola, è una Gerusalemme verbale.

La destinazione è stata raggiunta, il secondo orizzonte è ormai alle spalle e si dissolve insieme alle parole che lo hanno generato. «Solo chi scrive ha in mano il bandolo delle cose. Può decidere che sono accadute oppure no, può eliminare i personaggi antipatici. Insomma lo scrittore è onnipotente, [...] e la storia, si piega docilmente ai suoi voleri»<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> L. MALERBA, *I buchi neri della fantasia*, a cura di P. Mauri, in ID., *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni, 2008, p. 128.

<sup>33</sup> P. MAURI, *Malerba, Storia e geografia*, cit., pp. 90-91.

## Parola scritta/orale, Immagine, Corpo: *Nostra Signora dei Turchi* (1966-1973) di Carmelo Bene

COSETTA G. SABA  
*Università di Udine*

Scritto nel 1964, il romanzo *Nostra Signora dei Turchi* è editato nel 1966, lo stesso anno in cui al Teatro Beat 72 di Roma ha luogo la prima versione teatrale. Seguono nel 1968 il film – (versione 124') presentato alla XXIX Mostra del Cinema di Venezia diretta da Luigi Chiarini, dove ottenne il premio speciale della giuria – e, nel 1973, la seconda versione teatrale presentata al Teatro delle Arti di Roma. La serie cronologica e la linea genetica dei testi – romanzo, prima versione teatrale, variante filmica, seconda versione teatrale – implicano nondimeno «una lettura relazionale»<sup>1</sup> e, per questa via, evidenziano dell'opera *Nostra Signora dei Turchi* (1966-1973, d'ora in poi *NSdT*) una complessa dimensione transtestuale che altera, oltrepassa, trasforma e, in termini genettiani, trascende la relazione intrattenuta con i suoi oggetti di immanenza e i suoi oggetti di manifestazione<sup>2</sup>. *NSdT* consiste non solamente «nell'insieme dei suoi testi, *comprese le differenze*»<sup>3</sup>, ma anche si compone nella pluralità di “testi” diversi, interni ed esterni all'*opus* di Bene. È un’“opera molteplice” le cui differenti occorrenze testuali, a partire dalla scrittura letteraria, restituiscono un lavoro sull'*auto(bio)grafia* che marca, per Bene, una discontinuità, un *se déprendre de soi même*, un liberarsi da legami affettivi e culturali.

A voler pervicacemente estrarre un nucleo narrativo dalla scrittura beniana, è possibile dire che *NSdT* racconta<sup>4</sup> e mostra la forza creativa inesauribile di

<sup>1</sup> G. GENETTE, *L'opera dell'arte. I. Immanenza e Trascendenza*, Bologna, CLUEB, 1999 (ed. orig. 1994) e ID., *L'opera dell'arte. II. La relazione estetica*, Bologna, CLUEB, 1998 (ed. orig. 1997).

<sup>2</sup> ID., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig. 1982).

<sup>3</sup> ID., *L'opera dell'arte. I. Immanenza e Trascendenza*, cit. p. 220.

<sup>4</sup> J. AUMONT, *Notre-Dame des Turcs, Carmelo Bene 1968*, Lyon, Aléas Cinéma, 2010.



un artista alla ricerca di un finanziamento per la realizzazione di un progetto (romanzo, film o evento teatrale che sia). Attraverso la “parodia dell’Io” e lo schermo di un’autobiografia reale/immaginaria, l’*autografia* appare come un esercizio dell’immaginazione in cui l’esercitante, colui che immagina, nel configurare (ideare, fingere, imitare) immagini nella propria mente, non scompare sprofondando nella rete d’immagini generata, ma resta, si sposta, si proietta in altri da sé, oggettivando, per così dire, la costruzione immaginativa e fantastica in una pluralità corporale – in un “teatro dell’Io” – che costantemente oscilla tra il corpo proprio e il corpo altrui. Sul piano reale/immaginario, in chiave ironica, la scrittura filmica confonde, in un medesimo tempo sconnesso in tempi eterogenei, l’episodio dell’invasione dei Turchi e dell’assedio di Otranto nel 1480<sup>5</sup> e quello prefigurante una nuova invasione, quella indotta dal turismo di massa che dalla fine degli anni Sessanta incominciò ad interessare il Salento. Non vi è cortocircuito tra *reale* e *immaginato*, ma la loro assoluta permeabilità e il loro fondere indistinto in uno spazio mentale che si fa teatro dell’Io, teatro della memoria.

Il carattere autobiografico dei materiali sui quali Bene lavora in qualità di scrittore si traccia attraverso una rete estesa di isotopie concernenti le scritture del sé in forma diaristica ed epistolare e nel film si complica della stessa modalità di “ri-scrittura” e di “di-scrittura” con la quale egli opera su testi altrui in chiave critico-saggistica: in tal modo il saggio su un’opera diviene esso stesso un’opera<sup>6</sup>. In forza dell’interpretazione critica e dell’uso di testi propri o altrui che andavano definendo il metodo operativo di Bene, allora in formazione, il romanzo *NSdT* entra in un processo di ri-enunciazione potentemente trasformativo. Perché la forma romanzo ha richiesto una trasformazione in immagine? La forza ideativa dell’immagine *quale* problema pone, risolve e rilancia con altri mezzi rispetto alla romanzo? Perché romanzo e cinema, nelle loro differenze, entrano in risonanza?

<sup>5</sup> Il tempo si fonde in un altro tempo, non concerne anacronicamente l’ordine narrativo tra passato e presente, ma stratifica in continuità piani temporali eterogenei. Il *mythos*, la leggenda cristiana, narra della strage di cristiani compiuta dai turchi di Maometto II, capitanati da Gedik Ahmed Pascià, a Otranto nel 1480, dopo un assedio durato due settimane (senza che né Ferdinando d’Aragona né il papa Sisto IV intervenissero): una parte degli abitanti della città caddero in difesa delle mura diventando martiri della patria, altri, ottocento e più “cristiani” inermi rifugiatisi nella Cattedrale, divennero martiri della fede, rifiutando l’abiura e accettando la decapitazione. La strage ebbe luogo sul colle di Minerva; le ossa di duecentosessanta degli ottocento martiri della fede vennero conservate nella ottagonale “Cappella dei martiri” della Cattedrale di Otranto; gli altri vennero fatti portare a Napoli da Ferdinando d’Aragona.

<sup>6</sup> Esemplare in tal senso la ricerca su *Riccardo III* di William Shakespeare i cui esiti nella ri-scrittura/di-scrittura delle versioni letteraria e teatrale del *Riccardo III* di Carmelo Bene (1977-78) sono stati analizzati da G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, in C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 69-92.

Una risposta provvisoria discende dallo studio delle relazioni intercorrenti tra la versione letteraria e la variante filmica e concerne l'ipotesi che l'immagine porti a emersione il problema della flagranza di ciò che si mette in gioco nello spazio dell'inquadratura, dove il corpo attoriale, attraverso pratiche reali/immaginative o "rituali", si installa e si espone sospendendo ed estendendo il gesto performativo in una durata che sprofonda nel tempo.

Nel romanzo la narrazione è debole e la descrizione delle serie di atti performativi intenzionalmente privi di finalità – ossia i "rituali" che funzionano da innesco del reale/immaginario – sospende e disperde il racconto. I differenti stati del "dire" e del "detto" (pronunciato e/o interiorizzato) sono riconducibili al discorso indiretto o indiretto libero e, in modo affatto peculiare ancorché raro, al discorso diretto. Nella forma filmica, l'implicazione – sul piano sonoro – in *voice over* del discorso libero indiretto e – sul piano visivo – della "visione libera indiretta" fa sì che l'uso della terza persona ("Egli", "Lui") distanzi il corpo proprio di Bene, oggettivandolo, da una prospettiva mantenuta in prima persona. Più precisamente, si tratta di far emergere nel gesto e nella voce «la terza dalla prima persona»<sup>7</sup>.

Sul piano visivo, i modi dell'"Egli" come "Io" investono le figure del corpo, concernono l'identità corporea dell'attore<sup>8</sup> e attengono performativamente alle transazioni tra il Me e il Sé, di cui il corpo attoriale è supporto (*Sé-idem* e *Sé-ipse*),<sup>9</sup> senza che vi siano azioni compiute, bensì atti e gesti improduttivi dispersi in rituali rigorosi in cui intervengono *impasse*, handicap inventati, e *restraint* autoindotti (si assiste alla deliberata rottura dello schema sensomotorio da cui, secondo Gilles Deleuze, deriva la narrazione)<sup>10</sup>. I rituali sono prove e sessioni performative il cui campo scenico, disseminato da cose-oggetti, è catalizzatore di auto impedimenti.

La traccia del romanzo genera nel film una dispersione orale dello scritto; sul piano dell'oralità e della parola non c'è una dimensione letteraria che residui nel film in quanto nella forma filmica le relazioni tra la voce e le figure della corporeità/corporalità apportano delle modificazioni al testo. La voce è staccata dal corpo dialogicamente in asincrono o nella contrazione di frasi sconnesse, oppure si distende nel flusso del discorso libero indiretto come da un altrove, in un fuori campo assoluto:

<sup>7</sup> C. BENE, *Opere con l'autografia d'un ritratto*, Milano, Bompiani, 1995, p. 5.

<sup>8</sup> Cfr. P. KLOSSOWSKI, *Cosa mi suggerisce il gioco ludico di Carmelo Bene*, in C. BENE, *Otello o la deficienza della donna*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 11-18.

<sup>9</sup> J. FONTANILLE, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi, 2004, p. 34.

<sup>10</sup> «La narrazione deriva dallo schema senso-motorio e non viceversa»: G. DELEUZE, *Cinema 2, L'Immagine tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 301 (ed. orig. 1985).

C'erano lettere che non spediva. [...] Rileggere quei documenti equivaleva a derubare se stesso. Avrebbe dovuto sorprendersi quando magari era assente. Avrebbe dovuto assentarsi, agire fuori di sé [...]»<sup>11</sup>.

Si tratta di un passaggio che nel romanzo motiva la scelta della partenza/ritorno di "Lui"<sup>12</sup> e che nel film viene anticipata quasi ad *incipit* e poi ripresa anaforicamente. La partenza è un «assentarsi per permettere quanto avrebbe dovuto impedire. [...] Andare incontro a se stessi, anche malgrado»<sup>13</sup>.

Nel film l'autoimpedimento alla partenza e il superamento dei legami che la rendono possibile/impossibile agiscono performativamente. "Lui", con le mani legate dietro la schiena, è a terra e tra smorfie di irritazione o di dolore dura fatica ad afferrare tra i denti alcuni oggetti da porre dentro una valigia. I rituali definiscono lo spazio-tempo reale/immaginario in cui si attivano i processi decostruttivi del "Soggetto" e della "Soggettività" nell'enunciazione che, già a queste date, attivano gli snodi reticolari del lavoro di Bene tra letteratura, teatro e cinema. Tali processi mirano al meccanismo semiotico della scissione tra enunciazione ed enunciato: Bene interviene sull'operazione di *débrayage* che articola nell'enunciato un "io-qui-ora" che *non* è quello dell'enunciazione, criticandola nel processo enunciativo stesso mediante la performance attoriale che, nella versione filmica, risulta essere centrale. Il gesto che catalizza un conflitto (rapporti di forza), inscena una simultaneità contraddittoria – partire e ritornare, distruggere e riparare, gettar via e raccogliere, buttarsi a terra e rialzarsi – e vi si sottrae in una scala di variabili e di intervalli all'interno dello stesso movimento e contro-movimento (automatismo) in cui si assiste al dischiudersi di un vuoto. È un gesto che crea uno spazio vuoto<sup>14</sup>.

Il «sud del sud»<sup>15</sup> è la matrice generante il sostrato visuale del film – le architetture, i paesaggi naturali e urbani, i corpi; essa filtra sia la cultura identitaria che in Bene residua (il maschilismo, ad esempio) sia quella che egli stesso sottopone a un processo decostruttivo e che investe i suoi punti di appoggio – i concatenamenti famiglia/spazio sociale/medicina/polizia/stato – trasfigurati in una feroce parodia della "vita interiore". Le architetture del Palazzo Moresco di Santa Cesarea e della Cattedrale di Otranto fungono da formanti plastici delle immagini, proiettano un luogo mentale che si fa teatro della memoria in cui si

<sup>11</sup> C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, Milano, Sugar, 1978, pp. 68-69 (I ed. 1966).

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 68-97.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 70. Gli anacoluti, così come gli asindeti, rileva Jacques Aumont, implicano nella "scrittura" beniana una «[...] disseminazione del senso e delle sensazioni, che gioca senza limite alcuno con il principio del montaggio»: J. AUMONT, *Pulsioni e destini di pulsione. Breve introduzione a Carmelo Bene*, in *Carmelo Bene. Il cinema, oppure no*, a cura di F. Baglivi, M. Coletti, Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, 2012, p. 23.

<sup>14</sup> U. ARTIOLI, C. BENE, *Un dio assente. Monologo a due voci*, Milano, Medusa, 2006, p. 124.

<sup>15</sup> G. DELEUZE, *Un manifesto di meno*, cit.

gioca alla decostruzione del “Soggetto” e della “Soggettività”.

Sul piano reale/immaginario, il montaggio *del* tempo investe il corpo attoriale in modo processuale: esso confonde le temporalità implicate sia dalla descrizione/osservazione dello svolgimento dei rituali sia dall'esecuzione degli stessi (frequenza iterativa). Tale processualità, che nel romanzo è diversamente restituita da atti linguistici verbali, nel film si rende visibile mostrandosi in un campo di osservazione in cui la disgiunzione del “vedere” dal “parlare” introduce un taglio tra la voce e il corpo e tra la voce e la parola. In *NSdT* il corpo funziona simultaneamente come corpo proprio e altrui che si dà a vedere nelle situazioni in cui “Lui” (Bene) si proietta e diviene fenomenologicamente molti altri (il corpo architettonico del Palazzo Moresco, il martire della fede sopravvissuto, il frate novizio e il frate anziano, il morto, il cavaliere). Non solo. Nell'esercizio immaginativo “Lui”, l'esercitante, proietta anche altre “situazioni”, altri corpi attoriali. Ne discende un parlare con altre voci a se stesso, simulando un dialogo, come accade nella lunga scena in cui “Lui” si sdoppia nel frate novizio e nel frate anziano. Il parlare con altre voci è dare voce agli altri in una sorta di ventriloquio, come accade nella scena della barca in cui “Lui” orchestra lo sdoppiamento di “Santa Margherita” (Lydia Mancinelli) in “Rita” (Anita Masini). Tutte le transizioni tra “Io” ed “Egli” non sono che proiezioni di un Je/Autre. Si frantuma la circolarità temporale del testo letterario in una apparente linearità che tuttavia non ha altro tempo d'appoggio se non quello della proiezione del film.

Attraverso la performatività implicata dal testo, su differenti piani, dal romanzo al film sembrano attivarsi relazioni di supplemento, di cancellazione, di corrispondenza e di spostamento trasformativo dalle quali si traccia un fitto intrico di diagonalità. Infatti, l'estendere, l'addizionare, il sottrarre, il dislocare selettivamente la presenza di un testo nell'altro implicano non solo la loro messa in relazione, ma anche, al contempo, la definizione dei loro spazi di traducibilità intersemiotica che, dal testo letterario a quello filmico, concernono la dimensione performativa entro un processo di riscrittura. Tale reinscrizione è implicata dalla trasformazione della materia e della forma espressiva in un linguaggio eterogeneo qual è quello cinematografico. Si tratta, per Bene, di porre e di risolvere dei problemi di espressione<sup>16</sup>.

Il film “dice”, “fa vedere qualcosa in più” rispetto al romanzo<sup>17</sup>: implicando intrinsecamente il piano visivo rende visibili non le cose, i corpi, i gesti ma la visibilità stessa delle cose, dei corpi, dei gesti. All'opposto, il film dice di meno: “non fa vedere il detto”, oppure “dice” ma “fa vedere altro” o, ancora, introduce all'impossibilità di dire nello stesso modo.

<sup>16</sup> J. AUMONT, *A cosa pensano i film*, Pisa, ETS, 2007, pp. 119-120 (ed. orig. 1996).

<sup>17</sup> U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.

Emerge una profonda ri-configurazione/ri-testualizzazione del romanzo nel film che procede secondo differenti modalità relazionali (non mutuamente esclusive) per

- Scomposizione: le sequenze dei “rituali” sono sconcate attraverso inquadrature istantanee e/o inserti che si presentano anaforicamente in momenti differenti;
- Sovrapposizione: gli enunciati (in blocchi o singoli) si traducono in chiave performativa attraverso inquadrature fulminee e giustapposte;
- Sincretizzazione: differenti “rituali”, che si svolgono in momenti diversi, confluiscono e si confondono in un’unica situazione;
- Sottrazione: situazioni e rituali sono espunti, cassati;
- Addizione: esplicitazione o espansione visiva di passaggi impliciti e/o ellittici;
- Corrispondenza ripetitiva: anticipazioni in *voce over* di ciò che si presenterà anche in immagine in un altro momento;
- Dislocazione: certi passaggi (del romanzo) pur non trovando una trasposizione puntuale o localizzabile nel film vi sono tuttavia implicati;
- Dissociazione tra la voce/parola e il corpo che l’emette, ossia tra la parola udita e la parola vista sulle labbra: suoni muti (urla afone) e parole fuori sincrono in ritardo/anticipo;
- Disgiunzione: suoni irrompono con un fragore inusitato (lo schianto di un baule o il rumore pulsante di un pallone); la parola e la voce sono disgiunte dai gesti performativi.

Dalla meccanica del dispositivo cinematografico, dal taglio tra la voce e il corpo attoriali Bene ha infine estratto la voce separata, autonoma, illocalizzabile, sempre altrove rispetto al corpo, come accade esemplarmente nella sequenza del “monologo dei cretini”<sup>18</sup>. La stratigrafia compositiva della sequenza è complessa; si assiste a ciò che Deleuze definisce «eautonomia» dell’immagine sonora e dell’immagine visiva discendente dalla loro disgiunzione e che, nondimeno, implica una relazione audiovisiva, «un rapporto libero indiretto»<sup>19</sup>. Ma l’immagine sonora e l’immagine visiva, dicendo quel che dicono «sui cretini che vedono o non vedono la Madonna», dicono altro e sembrano operare criticamente sulla relazione Soggetto/ Oggetto rielaborata performativamente e trasformata concettualmente sul piano visivo. L’avvio letterario del «monologo dei cretini» filmicamente riscritto estrae, espande ed estenua sul solo piano visivo la dimensione performativa: «[...] si provò a volare, dal piano del tavolo al letto. Non toccò la sponda e cadde riverso. Essendosi librato a mo’ degli angeli, ne seguì

<sup>18</sup> C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., pp. 50-53.

<sup>19</sup> G. DELEUZE, *Cinema 2, L’Immagine tempo*, cit., p. 288.

una caduta rovinosa che gli valse la frattura di una gamba. Si trascinò carponi verso l'armadio dei medicinali, ne trasse una garza che imbevve nel whisky e se ne fasciò dal piede destro alla coscia [...]»<sup>20</sup>.

In immagine, il movimento del corpo attoriale, i gesti performativi captati nel loro stesso farsi, sono restituiti dalla *m.d.p.* nella flagranza di una processualità in *fieri*. Gli atti reiterati – il cadere su se stessi, il trascinarsi, il perdere peso/levitare – sono colti con variabili rapporti di vicinanza/distanza, mostrati da diverse angolazioni e inclinazioni della *m.d.p.* e captati nei punti luce, nelle tracce del bianco delle bende mediche che avvolgono il corpo attoriale immerso nel nero e nel blu fluorescente (luce di Wood) in uno spazio compresso, in un vuoto pneumatico, in uno spazio-tempo raggelato. Il processo di interazione tra il corpo attoriale e la *m.d.p.* è estratto dal girato, frantumato e rimodulato dal montaggio in segmenti istantanei che non rendono intelligibili gli atti performativi.

Nella riscrittura filmica del “monologo dei cretini” in immagine si dischiudono almeno due livelli intertestuali. Il primo concerne la ripresa di un passaggio performativo del cortometraggio *Hermitage* (25' 10", 1968)<sup>21</sup> di Bene che precede il lungometraggio *NSdT*, il secondo riguarda l'estensione dal piano letterario a quello visivo delle figure della “benda” e del “corpo bendato” che sembra rinviare alla documentazione fotografica delle “azioni” di Rudolf Schwarzkogler.

In merito al primo livello, viene ripreso e trasformato un processo di “oggettivazione” del corpo avviato nella versione filmica *Hermitage* che, a sua volta, era prefigurato nel racconto omonimo: «Guardò sul tavolo i fiori artificiali stralunati. Fu tentato di mettere il vaso nel letto al posto suo e lui sul tavolo al posto del vaso»<sup>22</sup>.

La variante filmica di *Hermitage* si complica: su di un tavolo, in un vaso, un mazzo di rose artificiali celesti-blu sembra essere dotato della capacità di guardare; ciò pare corrispondere a una delle definizioni date da Walter Benjamin circa l'esperienza dell'aura: «Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare»<sup>23</sup>. Lo “sguardo” dei fiori artificiali è reso attivo anche nel controcampo musicale verdiano da *Un ballo in maschera* (ripreso in *NSdT*). Va rilevata l'articolazione già godardiana del montaggio tra “piani sonori” e “piani visivi”. Nondimeno, ciò che risulta centrale è il tentativo di oggettivazione del corpo attoriale: Bene pone il proprio corpo al posto del vaso di rose sul tavolino (entrando in un fascio di luce azzurrognola orientata dall'alto) e pone il vaso di

<sup>20</sup> C. BENE, *Nostra Signora dei Turchi*, cit., p. 76.

<sup>21</sup> Il cortometraggio rimanda al racconto breve *Hermitage* che a sua volta accompagna il secondo romanzo di Carmelo BENE, *Credito italiano V.E.R.D.I.*, Milano, Sugar, 1967.

<sup>22</sup> C. BENE, *Hermitage*, ivi, pp. 11-20.

<sup>23</sup> W. BENJAMIN, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 124-125 (1955).

rose celesti al suo posto, sul letto, tra il bianco dei cuscini.

Diversamente, in *NSdT*, nel “monologo dei cretini”, il corpo attoriale, trascinandosi carponi nella stanza, raggiunge il tavolo sul quale “Lui” ha visto un vaso di fiori; passa poi sotto il tavolo, si rialza dal lato opposto e si pone accanto al vaso di fiori. Sale, infine, sul tavolo e vi si mette in piedi: la m.d.p. lo segue e re-inquadra, solo il volto è illuminato dall’alto, come se “Lui” fosse i fiori. Il passaggio filmico sembra implicare lacanianamente la “visualità” e lo “sguardo”. Non è più solo questione che il soggetto sia sotto lo sguardo dell’oggetto (come in *Hermitage*), quanto piuttosto che l’immagine sia negli occhi, nello sguardo (situato) del soggetto guardante e, insieme, che il soggetto guardante sia nell’immagine. Ma questo “sguardo” situato del mondo<sup>24</sup> è uno sguardo che precede il soggetto: «[...] io non sono semplicemente quell’essere puntiforme che si orienta rispetto al punto geometrico da dove si coglie la prospettiva. Indubbiamente, in fondo al mio occhio si dipinge l’immagine. Certo, l’immagine è nel mio occhio. Ma io, io sono nell’immagine»<sup>25</sup>.

Per Bene l’«io sono nell’immagine» è il punto da decostruire sul piano dell’enunciabile e del visibile<sup>26</sup>. I ripetuti tentativi di far emergere il vuoto entro l’atto performativo (automatismi dell’afasia e dell’aprassia) concernono la decostruzione del Soggetto il cui medium è il corpo attoriale; si tratta tuttavia di una corporeità/corporalità che mira all’oggettivazione, all’inanimato e Bene la sperimenta attraverso il cinema, la persegue/teorizza nella sua ricerca che passa dal corpo/macchina attoriale al pensiero dell’inorganico fino a giungere all’inabissarsi della voce stessa “nell’orale scritto” de *l’ Mal de’ fiori* (2000).

Per quanto attiene, invece, al secondo livello di intertestualità, ossia alle figure del corpo bendato, sul piano delle fonti non è possibile, allo stato attuale, documentare se Bene conoscesse Wiener Aktionismus; nondimeno è possibile che abbia visto la serie documentale delle *Aktionen* di Schwarzkogler (in particolare *6. Aktion*, 1966): la dimensione “dinamografica” della performance di Bene sembra, infatti, incorporare alcune figure delle *Aktionen*. L’ipotesi interpretativa è che nella riscrittura del “monologo dei cretini”, Bene proceda nella sua opera di “decostruzione del Soggetto” utilizzando come forma “il corpo bendato” di Schwarzkogler *svuotato* del suo proprio senso e trasformato in *altro*.

La complessità di ciò che si enuncia pone un problema di traducibilità dal letterario al filmico che, a sua volta, pone cinematograficamente un problema di immagine. Bene lo risolve utilizzando – in modalità intertestuale e sincretica – “forme” criticamente svuotate del loro significato, trasformandole in un’altra

<sup>24</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l’invisibile*, Milano, Bompiani, 2003 (ed. orig. postuma 1964).

<sup>25</sup> J. LACAN, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 94-95 (ed. orig. 1973).

<sup>26</sup> G. DELEUZE, *Foucault*, Napoli, Cronopio, 2003, pp. 24-25 (ed. orig. 1986).

forma. La “forma” così forgiata *precede il e procede dal* nuovo enunciato, non si adatta plasticamente ad esso e nemmeno corrisponde a ciò che, sul piano dell’espressione, “figura” in immagine. Cinematograficamente attraversata dalla variabilità, la forma non è posta in un processo trasformativo, bensì vi consiste. In termini deleuziani essa inventa «blocchi di movimenti/durata»<sup>27</sup> e mette in variazione in modalità disgiuntiva il vedere e il parlare; più precisamente, «assicura la disgiunzione tra vedere e parlare»: «Una voce parla di qualcosa. Si parla di qualcosa. Allo stesso tempo ci viene fatta vedere un’altra cosa. E infine ciò che ci viene detto è *sotto* a ciò che ci viene fatto vedere»<sup>28</sup>. Da questo “*sotto*”, in *NSdT*, si muove una forza creatrice che svuota e trasforma non più, né soltanto l’intertesto convocato, ma la forma stessa. Qui si rivela, per così dire, il principio di decostruzione interno a tutto l’*opus* beniano in cui «l’attentato alla forma è simultaneo alla forgia della forma stessa»<sup>29</sup>.

Su questa base il romanzo, attraverso il teatro, passa nella riscrittura filmica e vi ritorna. Di questo processo *in actu* la variante filmica di *NSdT* è un documento indiretto rivelativo.

<sup>27</sup> ID., *Che cos’è l’atto di creazione?*, in ID. *Due regimi di folli e altro scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di D. Borca, Torino, Einaudi, 2003, p. 258.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>29</sup> C. BENE, *l’Mal de fiori. Autointervista dell’autore*, Roma, 16 maggio 2000 <<https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/152/cafelib.htm>> (8 ottobre 2017).





## La figura del letterato nel cinema di un regista-scrittore: Fabio Carpi, un uomo a metà

LUCIANO DE GIUSTI  
*Università di Trieste*

Fabio Carpi è una figura di regista-scrittore che incarna questa categoria anfibia in maniera esemplare, perfino paradigmatica. Ha speso la sua esistenza dividendosi in misura pressoché equanime tra letteratura e cinema<sup>1</sup>. Inoltre, come scrittore che ben conosce il cinema, ha esercitato il suo talento anche in quel territorio di confine tra i due che è costituito dalla sceneggiatura<sup>2</sup>. Pur avvertendo la consonanza con un passo del *Disprezzo* di Moravia nel quale si dice che «la maniera meccanica e abitudinaria con la quale si fabbrica una sceneggiatura assomiglia forte a uno stupro dell'ingegno», per mestiere ha collaborato a una cinquantina di esse<sup>3</sup>. Alcune rilevanti come *Un uomo a metà* (1966) di Vittorio De Seta, *Diario di una schizofrenica* (1968) dell'amico poeta Nelo Risi, e *Bronte, cronaca di un massacro* (1972) di Florestano Vancini. Per altre si è trattato di uno

---

<sup>1</sup> Versi: *Astarte* (1944), *Ancora annotta Europa* (1944), *Libera scelta* (1957), *L'animale malato* (1986); Narrativa: *Le vacche svizzere* (1957), *Dove sono i cannibali?* (1958), *I luoghi abbandonati* (1962), *Relazioni umane* (1964), *La digestione artificiale* (1967), *Il circo di Pechino* (1977), *Mabuse* (1982), *Nevermore* (1995), *Patchwork* (1998), *Bona Parte* (2006), *Come sono andate le cose* (2006), *L'ultima tappa del giro di Francia* (2008), *Pulce secca* (2009), *Il grande ballo della letteratura* (2013), *Una voce superflua nel coro* (2016); Diari: *Come ho fatto i miei film* (2011), *Gli ultimi fuochi. 1996-2003* (2016); Film: *Cesare Zavattini, parliamo tanto di me* (1968), *Corpo d'amore* (1972), *L'età della pace* (1974), *Quartetto Basileus* (1982), *Le ambizioni sbagliate* (1983), *I cani di Gerusalemme* (1984), *Cesare Musatti, matematico veneziano* (1985), *Barbablu Barbablu* (1987), *L'amore necessario* (1990), *La prossima volta il fuoco* (1993), *Nel profondo paese straniero* (1997), *Nobel* (2001), *Le intermittenze del cuore* (2003).

<sup>2</sup> Ha svolto inoltre attività di critica cinematografica e ha scritto due volumi saggistici: *Cinema italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958 e *Michelangelo Antonioni*, Parma, Guanda, 1958.

<sup>3</sup> Il passo dal *Disprezzo* di Alberto Moravia viene citato dal regista in più occasioni. Ora si trova in F. CARPI, *Il cinema secondo me*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 203, p. 58.

«squallido lavoro di manovale della scrittura», come egli stesso lo stigmatizza<sup>4</sup>. Lavoro che in qualche caso rimase un apporto anonimo, non riconosciuto<sup>5</sup>.

In uno scritto dal titolo eloquente, *La sceneggiatura come una delle brutte arti*, Carpi ricorda che nel docuritratto dedicato a Cesare Zavattini nel suo esordio come regista, il grande sceneggiatore «ha definito quello dello scrittore di cinema come un mestiere zoppo, sostenendo con una tale perentoria affermazione non già il diritto ma la necessità per chi abbia tutte due le gambe sane di girare da sé i propri film dopo averli scritti»<sup>6</sup>. Proprio quanto Carpi farà, a cominciare da *Corpo d'amore* (1972). Ma è soprattutto dopo *Quartetto Basileus* (1987) che dedica programmaticamente le sue energie in prevalenza al cinema, scrivendo le sceneggiature dei propri film con la stessa disposizione di spirito e libertà creativa con cui scrive i suoi romanzi: «Io non credo di avere mai interrotto la mia attività letteraria perché le sceneggiature che scrivevo per me stesso conservavano una stretta parentela con la letteratura, in quanto identica era la mia disposizione nei confronti del testo»<sup>7</sup>.

Una stretta comunanza di poetica lega il suo lavoro di scrittore e quello di regista, a ulteriore riprova che ci si trova di fronte a una figura d'autore nell'accezione più forte. Poetica peraltro poco accattivante e seduttiva, al centro della quale c'è infatti il tema della vecchiaia e del tempo che passa inesorabile, il motivo del rimpianto e dei risentimenti. Poco incline a soddisfare le attese del lettore medio e mai compiacente verso i desideri dello spettatore comune, per niente negoziale, Carpi si è concesso il lusso di una rigorosa e implacabile coerenza, accettando di pagarne le conseguenze in termini di marginalità. Ha perseguito con intransigente coerenza il dettato della sua poetica senza mai venire a patti con le convenienze dell'audience letteraria e le convenzioni dello spettacolo.

Lo statuto ambivalente di scrittore-regista si riflette nella sua scrittura cinematografica. Girati con la sensibilità del letterato, i suoi film non solo adottano uno sguardo narrante profondamente nutrito di elementi letterari, ma questi vengono anche eletti a tema, presenti dunque in una duplice dimensione: come forma dello sguardo e, allo stesso tempo, come suo oggetto tematico. Si tratta di film che affidano deliberatamente «alla parola un ruolo di primo piano»<sup>8</sup>. E dato

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 30. E per suffragare lo stigma, aggiunge: «Qualche titolo caso? *La battaglia d'Inghilterra*, *Dalle Ardenne all'inferno*, *Le verdi bandiere di Allah*» (ibidem). Il passo sopracitato di Moravia e il riferimento a quest'ultimo film (di Giacomo Gentilomo) si trovano anche nell'ultimo film di Carpi, *Le intermittenze del cuore* (2004).

<sup>5</sup> «Io ho lavorato come manovale della sceneggiatura spesso anonimo (basti un titolo: *La vendetta di Ercole*)» (*Ibid.*, p. 45).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>8</sup> F. CARPI, *Il volto delle parole*, intervista a cura di C. Biarese, «Cinecritica», XII, n. 15, ottobre-dicembre 1989, p. 19.

lo status quasi sempre intellettuale dei protagonisti, si tratta spesso di parola colta. Parola come mezzo essenziale, strumento attraverso il quale lo sguardo narrante delinea sia la vicenda, sia i personaggi e con il essi il mondo diegetico al quale appartengono. Rischiando talora la verbosità, essi manifestano la propria condizione in atti di parola. Parlare è l'azione da loro più frequentemente compiuta.

Ma, oltre che strumento espressivo primario, la parola viene anche assunta a oggetto del discorso filmico che ne tematizza lo statuto e la funzione. Carpi lo aveva già fatto nei romanzi, come ad es. *La digestione artificiale* (1967) nel quale lo scrittore si mette in scena come tessitore della trama romanzesca, mostrando i fili delle diverse opzioni narrative e dunque il romanzo stesso nel suo farsi: la voce narrante riflette sul senso della scrittura, sulle sue capacità di catturare la vita e sulle possibilità che ha quest'ultima di farsi scrittura<sup>9</sup>.

Carpi conduce un'analogia riflessione anche nel cinema. Il dissidio arte/vita che sta al centro di quel romanzo assume le sembianze di una contrapposizione tra corpo e parola nel lungometraggio d'esordio *Corpo d'amore* (1972) il cui soggetto, in fase di gestazione, per un certo tempo ha avuto come titolo "Le parole": parole che, osserva Carpi stesso, «invadono torrenzialmente il film già sui titoli di testa»<sup>10</sup>. Il tema della parola che separa dalla vita viene formulato attraverso l'evoluzione della figura del padre al quale diventa chiara la sua ambivalenza: la parola serve ma travisa, è impura ma necessaria, rivela ma nasconde. Egli sa che «ogni parola è come un rumore che sporca l'aria», che «si parla nelle ore in cui non si vive». Ma, anche se fosse il segno della malattia, resta pur sempre l'unica arma di difesa di quell'*animale malato* che nella poetica di Carpi è l'essere umano: una riflessione che attraversa sotterraneamente tutta la sua filmografia per riaffiorare con particolare pregnanza negli ultimi film, in particolare *Omero* (1997) e *Nobel* (2001) dedicati alla figura dello scrittore.

### ***Omero. Ritratto dell'artista da vecchio***

Il protagonista di *Omero. Ritratto dell'artista da vecchio* è un anziano scrittore cieco. Secondo il suo editore, «uno degli scrittori più rappresentativi della

<sup>9</sup> C.G. [Cesare Garboli] nella sovraccoperta del libro scrisse: «Superando le odierne problematiche intorno al "romanzo del romanzo" con un'impresa letteraria di alta e solitaria originalità, Fabio Carpi ha tentato con la sua *Digestione*, si direbbe, l'impossibile. [...] La conclusione è in negativo: non si può raccontare la vita come è impossibile possederla, non si possono raccontare le storie perché non riusciamo a viverle» (F. CARPI, *La digestione artificiale*, Milano, Mondadori, 1967). Quel libro anticipa, in maniera funerea, quanto Carpi poi farà in forma giocosa in *Patchwork* (Torino, Boringhieri, 1998) con cui ottenne il Premio Bagutta.

<sup>10</sup> F. Carpi in A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, II, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 98.

nostra epoca». La figura è modellata su quella di Borges: viaggia nel mondo per conferenze insieme a una sua giovane ex allieva, Sibilla, che è dapprima compagna e poi sposa, sua ancella e musa, segretaria e mediatrice con la realtà esterna, guida eletta a sostituto dei suoi occhi che, da quando non vedono più, gli danno l'impressione di vivere in un paese straniero di cui ignora la lingua<sup>11</sup>. Ma le affinità con Borges quale prestigioso referente, pur eloquenti, restano circoscritte ad alcune analogie utilizzate come spunti narrativi di partenza. Idee e sentimenti, riflessioni e vissuti del protagonista sono prestati originali del regista stesso che si proietta in questa sorta di alter ego con le proprie immaginazioni di scrittore.

Attraverso una riflessione sulla parola, si riaffaccia così il disincanto verso la letteratura. Registrando il suo testamento, il protagonista manifesta la sua riconoscenza a Sibilla nei fatti, lasciandola erede dei diritti d'autore, ma non la esprime con le parole. Ci rinuncia perché ne avverte l'insufficienza: «Io che ho passato la vita al loro servizio ci credo così poco ormai...». Ora è scettico, disincantato, eppure lo scrittore di questo film di Carpi ha dedicato tutta la sua vita alla letteratura, è vissuto solo di essa e per essa, fino all'identificazione. Continuando a parlare e atteggiarsi secondo un canone oracolare, allorché Sibilla lo invita almeno per una volta nella vita a evitare di «fare della letteratura» replica: «Questo non è possibile: se non faccio della letteratura io non esito, io sono soltanto letteratura».

L'identificazione viene formulata anche nella sequenza in cui il protagonista fa visita in ospedale all'amico scrittore malato che ha concepito e svolto la sua funzione – come una missione – in termini di impegno militante, schierandosi ideologicamente, e ora si ritrova disilluso per «tutti quegli entusiasmi, lotte, appelli» che si sono rivelati «solo un grande spreco di energie». Di fronte a questo amaro bilancio, il protagonista, che non ha «mai militato in nessun campo», rivendica con un certo orgoglio la scelta esclusiva e totalizzante compiuta in consonanza con la attitudine: «Il mio unico impegno è stato la letteratura». Ma ora anche lui è disilluso. Lo sono l'uno e l'altro.

Come per una specie di esorcismo che conosce un estenuante rilancio, lo scrittore di questo film è in perpetuo movimento. Eternamente in viaggio, si sposta in continuazione per sfuggire alla morte, per non farsi trovare e sorprendere, «perché ogni luogo – dice – potrebbe essere quello della mia sepoltura». Ma in precedenza aveva fornito anche altre motivazioni per questa sua frenetica attività, poco edificanti. Nonostante sia già molto ricco, con estrema sincerità confessa che tutte quelle conferenze le tiene «per denaro e per far parlare di sé

<sup>11</sup> Di qui il titolo con cui è stato distribuito in Italia, *Nel profondo paese straniero*, dal quale scompare il riferimento parodico al *Dedalus* di Joyce.

quando non si ha più niente da dire»: si sente infatti giunto al termine, avverte che si sono esaurite le risorse della sua vena creativa. Avendo sempre attinto solo a se stesso, nel totale disinteresse per gli altri, allorché la vita tramonta il suo declino come scrittore può essere ricondotto anche al suo egocentrico solipsismo: «Io ho sempre scritto di me stesso, solo di me stesso. Oggi sono stanco di mascherarmi. Non aspiro che al silenzio, alla sordità, non essere costretto ad ascoltare questo sperpero di parole». Alla fine infatti, disilluso, nella sua ultima conferenza rinuncia a parlare e chiede provocatoriamente ai convenuti stupefatti di ascoltare il suo silenzio: «Non ho più niente da dire. Occorre tutta una vita per imparare a tacere».

Il profilo di scrittore che Carpi traccia è privo di indulgenze, a tratti implacabile, anche per l'apporto in negativo dell'attore che lo interpreta. Il regista aveva scritto la sceneggiatura di *Omero* pensando a Héctor Alterio, un attore da lui molto amato e più volte utilizzato, ma ragioni coproduttive imposero Claude Rich che ebbe una nefasta incidenza sull'immagine dello scrittore così come emerge dal film, dovuta alla sua «recitazione eccessivamente rallentata», come scrive Carpi nel doloroso diario di lavorazione: «Non si ricorda le battute, e allora le cerca con delle pause interminabili tra una parola e l'altra»<sup>12</sup>. Ciò ha connotato di enfasi oracolare i suoi dialoghi e discorsi rendendo il personaggio irritante e a tratti perfino indisponente, distante anni luce da quello originariamente immaginato. I timori del regista che ciò pregiudicasse la comunicazione empatica allo spettatore della giusta emozione si sono rivelati purtroppo fondati.

## ***Nobel***

Il rimpianto per l'attore che desiderava e non poté avere, Héctor Alterio, fu così bruciante da indurre il regista a dedicargli provocatoriamente il film nel quale pesava la sua assenza. Lo ottenne però per il film successivo, *Nobel*, imperniato su un'altra figura di scrittore, anch'egli anziano, che, insignito del prestigioso riconoscimento internazionale del titolo, sceglie di recarsi a ritirare il premio facendo un lungo viaggio in auto con un giovane giornalista incaricato di intervistarlo per tracciarne un ritratto-reportage. Ne scaturisce un duetto generazionale segnato in avvio da una distanza siderale. La divergenza di gusti e attitudini che li separa conosce il suo apice allorché il giovane, insofferente del paternalismo dello scrittore, infierisce su di lui con parole che producono uno strappo nel loro rapporto: «Tu non meriti il premio Nobel. Dovrebbero darti l'Ignobel». Ma dopo la temporanea divaricazione delle loro strade, la distanza

<sup>12</sup> F. CARPI, *Gli ultimi fuochi. 1996-2003*, Acireale-Roma, Bonanno, 2016, p. 34.

andrà progressivamente riducendosi, trasformandosi in rapporto amicale, man mano che nell'anziano si stempera l'invidia per l'esuberante vitalità sessuale del giovane che accende in lui il rimpianto della propria giovinezza perduta

Il viaggio sarà per il giovane un percorso di formazione, di iniziazione ai segreti della letteratura attraverso i vari riferimenti dell'anziano a Hemingway, Goethe, Saba, Schnitzler, Svevo, Thomas Mann e altri. Per il vecchio sarà un itinerario nella memoria, un pellegrinaggio dentro se stesso e le proprie rovine. Tra i due si instaura un rapporto conflittuale, che a tratti si configura, rispettivamente, come paterno e filiale, complice anche il fatto che il giovane è figlio della donna amata dallo scrittore in gioventù. Quando il giovane lo scopre e gli chiede perché non l'abbia sposata, lui risponde: «Io avevo la letteratura. Mentre tuo padre non aveva niente».

Ci troviamo, come nel film precedente, di fronte a un uomo che si è votato in maniera escludente al suo lavoro di scrittore e ora sembra rimpiangere il tempo perduto. L'idea della letteratura come rivale, antagonista, quasi altra donna rispetto a quella reale, che chiedendo una dedizione totale rende impossibile una duratura relazione e il compimento di un amore, affiora nelle parole di Eleonora, la donna amata e perduta che come un fantasma appare nelle ramemoranti evocazioni dello scrittore. In una delle sue intermittenti apparizioni, a contrappunto delle tappe di un viaggio che è anche interiore, dentro la memoria del protagonista, Eleonora lo aveva avvertito del rischio che il suo talento lo allontanasse da lei, che la sua pervicace ricerca del successo gli avrebbe fatto perdere le persone amate, lei compresa: proprio ciò che avvenne nell'antefatto. Nell'ultima delle sue apparizioni, così poco immateriali per sorprendente concretezza, gli chiede perché non abbia mai voluto un figlio da lei. E lo scrittore in un dialogo tutto al presente si confessa come uomo in fuga, che costantemente si sottrae: «Io sono sempre scappato. In Argentina, Svizzera. E nelle parole». Ecco: la parola come fuga dalla vita, alternativa ad essa, riparo e rifugio dalle sue insidie e responsabilità, come quella di essere padre.

La paternità mancata nella vita assume nel corso del viaggio le sembianze di una paternità immaginaria nei confronti del giovane compagno di viaggio percepito come figlio potenziale. Uno dei terreni privilegiati in cui essa viene esercitata è proprio quello della parola, nella fattispecie letteraria. Al giovane, praticante giornalista ma aspirante scrittore, l'anziano dice che tale non si diventa, non è qualcosa che si acquisisce: «Scrittori si nasce. Uno è scrittore come un altro è gobbo. Si tratta di... una deformazione della natura». Ancora l'idea di letteratura come una forma di vita deviata, che scarta dalla norma biologica, slancio vitale dirottato. Riaffiora l'idea formulata trent'anni prima in *Corpo d'amore*: si parla – ma potremmo anche dire, si scrive – «nelle ore in cui non si

vive». Carpi è sempre stato impietoso nella declinazione del rapporto arte-vita. Convinto che l'espressione artistica scaturisca essenzialmente dalla nevrosi, dice: «L'individuo perfettamente sano (ammesso che esista) non ha bisogno di esprimersi, gli basta vivere»<sup>13</sup>.

Nonostante l'assunto così drastico, la lezione che il vecchio scrittore impartisce al giovane che aspira a diventarlo è assai meno cupa di quella che il suo omologo dà nel film precedente, *Omero*, al giovane torero Miguel Fernandez che pure voleva farsi scrittore: «Non scrivere. Non ti avvicinare a questo turpe mestiere di imbalsamatore. Io con le parole ho fabbricato mummie che aspirano all'eternità e i miei libri non sono altro che bare». In confronto a questa concezione della letteratura come vita immortalata e ghiacciata, lo scrittore di *Nobel* è invece molto più disponibile e propositivo verso il giovane praticante di giornalismo, tanto da renderlo subito edotto sulla differenza essenziale, per natura e statuto, della parola letteraria rispetto a quella da lui impiegata: «Voi giornalisti usate le parole per raccontare i fatti. Ma ci sono parole che risuonano, parole che cantano». Cercando di schiudergli un altro orizzonte farà il nome di Umberto Saba, «uno dei più grandi poeti italiani del Novecento», gli dice, del quale, a viaggio avanzato, rammenta alcuni celebri versi del *Canzoniere* sull'amicizia. È uno dei tanti affioramenti autobiografici, dato che Saba, all'origine della vocazione poetica del regista-scrittore, frequentava la sua casa a Milano, «o per meglio dire la mia stanza», precisa Carpi.

Non sorprende, infine, che da parte di un regista letterato il ritratto dello scrittore da vecchio venga tracciato anche attraverso il suo rapporto con il cinema, delineato nell'incontro con Gustav, il gestore e proiezionista di un drive-in in Germania. In occasione dell'ultimo spettacolo per cessazione dell'attività, Gustav provoca un incendio simulando la propria morte nel rogo della cabina di proiezione per truffare la compagnia di assicurazione. Quando a sorpresa lo scrittore lo ritrova ben vivo sulla nave traghetto nel Baltico, con una giovane ragazza che si compiace di presentare come sua nipotina, il proiezionista confessa che il cinema è stato per lui una scuola di vita, tanto che un intrigo come quello che lui ha ordito – spiega – gli è stato suggerito da Orson Welles.

Lo scrittore, pur ammirato per l'intraprendenza, confessa il suo disagio di «inguaribile moralista» di fronte allo spregiudicato Gustav che ne inferisce la predilezione per certi autori: «Allora le sue preferenze cinematografiche andranno sicuramente a Dreyer, Bresson e Antonioni». Ha indovinato, ammette

<sup>13</sup> F. Carpi in A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, cit., p. 100. In altra occasione disse: «Uno scrittore sano è un controsenso. La salute non ha bisogno di esprimere nient'altro all'infuori di se stessa e si manifesta nell'ottusa stupidità della vita» (cit. in G. DI VINCENZO, *Le incrinature dell'anima. Il cinema di Fabio Carpi*, Gorizia, Associazione di cultura cinematografica Sergio Amidei, 2002, p. 117).



lo scrittore. Sono anche gli autori prediletti di Carpi, ancora uno dei tanti riferimenti autobiografici di cui sono disseminati i suoi film<sup>14</sup>. Basti ricordare che nel 1958 Carpi fu il primo a dedicare una sia pur breve monografia ad Antonioni, secondo lui «l'unico romanziere moderno del nostro cinema»<sup>15</sup>. Manca qui solo il nome di Stroheim per comporre il quartetto dei grandi cineasti secondo Carpi, maestri riconosciuti di quel modo di fare cinema che, in contrapposizione a quello del movimento e dell'azione, tanto amato dal proiezionista truffaldino, lui chiama «cinema di contemplazione». Proprio quel tipo di cinema d'autore che anche lui, da regista-scrittore, tra molte difficoltà, ha sempre cercato di fare.

---

<sup>14</sup> «Se dovessi definire il mio lavoro, credo che lo penserei nei termini di un'autobiografia perpetua» (in A. TASSONE, *Parla il cinema italiano*, cit., p. 100). Una citazione di Giacomo Debenedetti, premessa al diario di lavorazione del suo ultimo film, suona a conferma della dimensione autobiografica di alcuni passaggi dei suoi film: «Il personaggio autobiografico non solo non è una imitazione, una copia conforme di quello reale, ma è una mimesi della sua persona profonda, del motore da cui si generano le sue motivazioni, del suo segreto rovello, delle sue possibilità drammatiche colte ancora nel dominio del possibile, che dunque può trovare una sua identità più vera del vero, magari imprestandosi tratti che nella sua vita reale non gli appartengono» (in F. CARPI, *Gli ultimi fuochi. 1996-2003*, cit., p. 117).

<sup>15</sup> F. CARPI, *Il cinema secondo me*, cit., p. 20.

**Linguaggi in comune.**  
**Note su scrittura e regia fra Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni**

GIULIO IACOLI  
(Università di Parma)

***Il cinema impresso alle origini della scrittura***

Proviamo a spostare l'attenzione da un discorso in luce, nella critica celatiana, o negli scritti di chi si è occupato della "svolta cinematografica" intrapresa da Gianni Celati con gli anni Novanta (ovverosia il momento della prima sperimentazione con il mezzo cinematografico, corrispondente a *Strada provinciale delle anime*, del 1991), verso una serie di operazioni situate relativamente in ombra. Mi riferisco al *continuum* fra scrittura per il cinema, regia e altre forme di espressione e cooperazione intermediale<sup>1</sup>, che coinvolge i nomi dello stesso Celati e di Ermanno Cavazzoni.

Occorre però, in prima battuta, ribadire la natura tutt'altro che incidentale o sorgiva dell'immaginazione cinematografica del più anziano – e, verrebbe da dire, del più dichiaratamente cinefilo – fra i due, Celati. Il cui primo libro narrativo, di difficile classificabilità, si intitola, come è noto, *Comiche* ed esce nel 1971 da Einaudi, nella collanina "La ricerca letteraria", dedicata a titoli contraddistinti dal cemento con un certo sperimentalismo, accompagnato da una quarta di copertina a firma di Calvino.

---

<sup>1</sup> Con il sintagma faccio leva su una componente ampia e basilare dell'approccio intermediale, quella della complessità mediale, data tanto dalla coesistenza di fattori materiali e prassi sociali, sottese ai rapporti fra media, quanto dalla rilevanza dei fattori linguistici e delle pratiche semiotiche che tali relazioni implicano, nei termini di F. ZECCA, *Cinema e intermedialità. Modelli di traduzione*, Udine, Forum, 2013, in part. alle pp. 69-73.

È appena il caso di soffermarsi sulla scoperta cinematograficità dell'intitolazione, la quale fa leva sulle passioni del Celati spettatore, sulla grande stagione delle comiche americane, qui ben assimilata e dichiarata in forma di ampio repertorio di tecniche narrative. Il *romanzo*, come l'autore ha in più luoghi ricordato<sup>2</sup>, prende ispirazione dal «giornale» composto da un matto<sup>3</sup>, recatogli in lettura da un amico che lavorava all'ospedale psichiatrico di Pesaro, e ne riporta tracce patenti. Il testo di *Comiche* appare difatti la registrazione della mente delirante di un io accerchiato da oppositori irosi e maniacali, e da una struttura oppressiva difficile a identificarsi; nell'abbozzo di riscrittura di una sua versione originaria, pubblicato in anni recenti, la natura del luogo emerge con tratti più spiccati e certi: si tratta di una struttura marina per lo svolgimento di corsi estivi di aggiornamento del personale docente<sup>4</sup>.

Due discorsi soggiacenti al testo vengono dunque precisandone l'origine composita, meticciosa, per così dire: da un lato, un filone molto anni Settanta, legato all'ascolto di voci periferiche ed eversive, situate fuori dai canoni della letterarietà, e all'interesse per il nodo giustizia-psichiatria che la pubblicazione di un libro come l'autobiografia di Pierre Rivière, curata da Foucault nel '73 – ma l'esito, va ricordato, di un corso al Collège de France, precedente di due anni –, incarna esemplarmente<sup>5</sup>.

Dall'altro, il film come matrice linguistica e impianto narrativo fondamentale, osservabile, fra le componenti testuali, in una lingua disarticolata, in una serie di effetti imprevedibili e vorticosi, in un personaggio-marionetta come attraversato, e uscito sempre e miracolosamente indenne da una gragnuola di colpi, da un intero repertorio di figure della comicità *splastick*, come i gag verbali e non verbali, il meccanismo fisso di botta-e-risposta, attentamente scrutinati in

<sup>2</sup> Si veda in primo luogo la conversazione con Rebecca West intitolata *Memoria su certe letture*, del 2007, ora in *Gianni Celati*, a cura di M. Belpoliti e M. Sironi, Milano, Marcos y Marcos, 2008, pp. 38-44 (p. 40: «In quelle scritture manicomiali sentivo delle intensità come non si trovano mai o quasi mai nei libri, e meno che mai nei romanzi»).

<sup>3</sup> Una possibile prolessi, tale confessato interesse, dell'incrociarsi del proprio cammino con quello di Ermanno Cavazzoni, autore, fra l'altro, di *Archivi manicomiali in Emilia Romagna* (Milano, FrancoAngeli, 1985) e curatore di A. OLIVO, *Ira fatale. L'autobiografia di un uxoricida* (Torino, Bollati Boringhieri, 1988): per una più ampia ricostruzione bio-bibliografica rimando a S. BONFILI, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, prefazione di A.R. Rondini, Roma, Aracne, 2014, pp. 53-62. Per uno studio culturale del ricco panorama italiano tra l'esperienza di Gorizia, l'impatto della legge 180 e le rappresentazioni dei matti "slegati", rinvio a M. GUGLIELMI, *Raccontare il manicomio. La macchina narrativa di Basaglia tra parole e immagini*, Firenze, Cesati, 2018.

<sup>4</sup> Le due redazioni sono ora confrontabili tra loro in G. CELATI, *Comiche*, a cura di N. Palmieri, Macerata, Quodlibet, 2012; per la crescente precisazione del *setting* scolastico, che emerge dalla riscrittura, si permetta il rimando a G. IACOLI, *Celati eroticus*, in ID., *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet, 2011, in part. alle pp. 143-152.

<sup>5</sup> *Moi Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère... Un cas de parricide au XIX<sup>e</sup> siècle*, présenté par M. Foucault, Paris, Gallimard, 1973.

un saggio uscito per la prima volta nel '72, *Su Beckett, l'interpolazione e il gag*<sup>6</sup>. Dove a Celati preme, in una linea critica originale, mettere in connessione fra loro «spettacolo isterico», «gags-immagine», commenti e ragionamenti propri del linguaggio narrativo e teatrale beckettiano con quelli che sono gli effetti e i temi della commedia classica americana, in modo particolare di quella più elaborata, del dopoguerra. Per Celati la tesi di fondo è il reperimento, nell'opera di Beckett, dell'«introduzione di meccanismi derivati da settori o generi che usualmente si considerano extraletterari»<sup>7</sup>, e, sopra tutti, del *gag*, che, rispetto a forme di improvvisazione ben note alla letteratura e al teatro del passato, «nel music hall e nella *slapstick comedy* [...] può manifestarsi in piena libertà dalla logica drammatica»<sup>8</sup>.

In questo senso autonomo, secondario e sorprendente, prosegue il saggio,

il *gag* assolve ad alcune esigenze fondamentali dello spettacolo moderno: di quello spettacolo che tende ad annullare la fissità della norma scritta a favore d'una situazione recitativa globale. Il riferimento d'obbligo è ad Artaud, avendo Artaud anticipato e descritto nel modo più completo queste esigenze di liberare lo spettacolo dai vincoli della tradizione teatrale basata sulla parola scritta come norma assoluta. Le differenze tecniche che possono sussistere tra uno spettacolo teatrale e un testo destinato a rimanere soltanto forma scritta, come un racconto o un romanzo, cadono se si sposta il problema sul rapporto tra i fatti di recitazione e la logica drammatica sottesa a qualsiasi testo. Un testo scritto rimane tale fintanto che la sua linearità tipografica esplica il ruolo tradizionale di regolare i nostri rapporti con la verità: ossia fin quando si propone come spazio impersonale, autorevole portavoce di significati di cui la scrittura è soltanto riflesso. In altre parole fin tanto che non si espone precariamente come produzione del testo e cessa d'essere la traccia d'un discorso per sempre fissato, per aprirsi alle possibili interpolazioni della recitazione, della viziosità o virtuosismo dell'attore<sup>9</sup>.

È questo, intimamente legato a discorsi celatiani di molto successivi, sulla felicità narrativa, gratuita, derivante dall'esecuzione orale della novella, il passaggio fondamentale<sup>10</sup>: il ricorso da parte di Beckett al *gag* come «virtualità» o «reazione», la cui attuazione gioca sull'effetto balsamico di «improvvisa estraneazione del discorso che attiva un contatto tra attore e spettatore»<sup>11</sup>. Ne viene, come sappiamo, una forzatura dei confini testuali, una letteratura che,

<sup>6</sup> Ora in G. CELATI, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>10</sup> Si veda perlomeno la conversazione del '99 con Silvana Tamiozzo Goldmann, *Elogio della novella*, ripubblicata in G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 35-43.

<sup>11</sup> G. CELATI, *Finzioni occidentali*, cit., p. 190.

annullandosi nel suo stesso farsi, celebra l'uscita dalle maglie obbligate, auto-consapevoli del logos occidentale. Va solo aggiunto, per inciso, che una simile insoddisfazione per i generi dominanti, e per l'autorevolezza dei significati cui questi si allacciano (per riprendere la morale beckettiana sopra richiamata), condurranno Celati all'abbandono della forma romanzo, con la fine degli anni Settanta, per abbracciare forme intrinsecamente speculative e ibride, critiche: il recupero della novella, attuato a partire dal 1985 di *Narratori delle pianure*; il reportage di viaggio, o, per dirla con i suoi termini, "racconto d'osservazione", con *Verso la foce*; la parodia dell'osservazione antropologica di *Avventure in Africa* e la geografia immaginaria di *Fata morgana*. Ma a questa linea può essere inoltre affiliato l'incontro con la regia e con la forma documentaria, avvertita come antitetica alle logiche produttive del cinema commerciale, e viceversa particolarmente consentanea alla ricerca libera, provvisoria e fundamentalmente antinarrativa con cui è identificabile il suo fare cinema.

### ***Trasposizioni avventurose***

Ora, se il Celati saggista mostra una precoce quanto approfondita coscienza del significato rinvigorente dell'introduzione di atti e parole straniate nella comunicazione letteraria, nonché dell'altrettanto feconda contaminazione fra linguaggi, tecniche ed effetti specifici dei diversi linguaggi, a questa stessa altezza offre altresì un'attestazione di come tali convinzioni trapelino nella sua pratica creativa. Al biennio 1970-72 – a un periodo, si può notare – di grande rigoglio produttivo – risale infatti un episodio lasciato a lato dalla critica. Mi sto riferendo a *La farsa dei tre clandestini*, un testo corredato di didascalie in quattordici scene che è la "messa in parole" di *Monkey Business* dei fratelli Marx, del 1931, pubblicato da un piccolo editore bolognese, Baskerville. Stando alla laconica premessa datata marzo 1987, siamo di fronte non alla mera trascrizione, con traduzione, della sceneggiatura desunta, ma a una riscrittura sotto forma di farsa (originariamente concepita come regalo di Natale per gli amici), nella quale il testo originario è sottoposto a manipolazioni, contaminazioni, integrazioni per mezzo di spunti appartenenti ad altre pellicole dei Marx, rifacimenti o addizionali, con le parole dell'autore, di «molte altre cose inventate da me per tenere il ritmo»<sup>12</sup>. Chiaramente, la parte più impegnativa del lavoro svolto consiste nella resa in italiano delle gag, di nodi o svolte *nonsensical* che fanno costantemente proliferare la narrazione; ma, più in generale, preme evidenziare il valore curioso e composito della *novellizzazione* compiuta da Celati<sup>13</sup>, al cui interno la

<sup>12</sup> Id., *La farsa dei tre clandestini*, Bologna, Baskerville, 1987, p. 7.

<sup>13</sup> Per un quadro generale e problematico si veda J. BAETENS, *La novellisation. Du film au roman*,

farsa viene riconosciuta come il genere, la modalità di scrittura unitaria congeniale entro cui convogliare l'insieme sregolato, la congerie di situazioni ed effetti comici ritagliati dal più ampio *corpus* di opere dei Marx, pur conferendo alle singole unità-scena un'autonomia e piena riconoscibilità. In ultima battuta, il quadro legato ai primordi degli anni Settanta di Celati si completa per mezzo di un riferimento, ancora contenuto nella premessa alla *Farsa dei tre clandestini*, al concepimento di un libro sui fratelli Marx, «che avrebbe dovuto intitolarsi *Harpo's Bazaar*. Il muto Harpo mi sembrava una forma d'oblio dell'asfissiante voglia di far discorsi, poi ho rinunciato a scrivere quel libro. Ecco. Modesto omaggio all'insostanziale potere del mutismo»<sup>14</sup>.

### ***Nuovi impulsi, incontri determinanti***

Questo per quanto riguarda il primo, e consolidato, impulso, da parte di Celati, a ricercare nel cinema un immaginario e un linguaggio, un patrimonio di tecniche, al quale guardare proprio con la finalità di travalicare assertività e regole cogenti del discorso letterario. Ho accennato alla fine degli anni Settanta come uscita definitiva dal romanzo (l'ultimo, e forse il solo a potersi fregiare in maniera inequivocabile di questo titolo, *Lunario del paradiso*, è del '78); al periodo immediatamente successivo, ai primi anni Ottanta, risale l'incontro con Luigi Ghirri, con il suo modo di inquadrare, far risaltare e, così facendo, interpretare adeguatamente l'ordinaria realtà circostante, e con il gruppo di fotografi con i quali collaborerà alla redazione del volume *Viaggio in Italia*, ritratto, o aggiornamento collettivo del ritratto del Bel paese attraverso una documentazione che volutamente aggira luoghi e caratteri del monumentale<sup>15</sup>. E a Ghirri si deve l'incontro fra Celati e Cavazzoni, che condurrà, fra l'altro, al lavoro comune di dialogo con giovani scrittori alla rivista «Il Semplice» (1995-1997; esperienza ripresa a seguire nell'esperimento dell'«Accalappiacani» (2008-2010), e protratta da Cavazzoni sino a oggi con la direzione, assieme a Jean Talon, della collana «Compagnia extra», presso l'editore Quodlibet.

Per entrare nel vivo dei comuni progetti cinematografici, Cavazzoni fa la

Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008.

<sup>14</sup> G. CELATI, *La farsa dei tre clandestini*, cit., p. 7.

<sup>15</sup> Piuttosto ampia la bibliografia in merito; si rimanda in prima istanza all'intervista *Sui luoghi e il lavoro con Luigi Ghirri*, in G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, cit., pp. 63-69, e al volume al quale è attinta, M. STRONI, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Reggio Emilia, Diabasis, 2004; si vedano inoltre l'attenta lettura comparativa di M. SPUNTA, *Ghirri, Celati e «lo spazio di affezione»*, in *Spaesamenti padani. Studi culturali sull'Emilia-Romagna*, a cura di C. Clò, «Il lettore di provincia», xxvi, 123/124 (2005), pp. 27-39, e F. AMIGONI, *Guardando la prosa del mondo*, in Id., *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 203-243.

sua comparsa come attore, o voce recitante, nelle prime due puntate di quella che oggi possiamo leggere come una trilogia, ovvero alla personalissima esplorazione della pianura padana compiuta dal Celati regista, inaugurata, come si è detto, da *Strada provinciale delle anime* (1991), proseguita da *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999), e conclusa da *Case sparse* (distribuito inoltre con un titolo alternativo, *Visioni di case che crollano*, 2002).

Si è detto molto sulla natura mistilinea, dell'aspirazione a una progressiva consapevolezza e del mezzo tecnico e della scrittura filmica, che caratterizzano le prime tre opere di Celati. È appunto il versante in luce cui mi riferivo all'inizio, il versante di una riflessione prevalentemente documentaria<sup>16</sup>, inframmezzata da pause, improvvisazioni e ricorrenti inserzioni di inquadrature o scene "fuori quadro" dal valore metafilmico, eventi paralleli, divagazioni, presenze collettive e "cammei" come quello di John Berger (in *Case sparse*)<sup>17</sup>. L'effetto è di farci assistere a un *corpus* filmico sgranato e al tempo stesso a suo modo coerente, al cui interno Celati ha buon gioco a reperire testimonianze, punti di vista laterali, immagini e commenti emblematici per affermare la tenuta di un mondo simil-rurale e della sua apparenza *rétro*, renitente alla «cosmesi» imposta dalla società di massa contemporanea – un po' come il "corpo matto" di *Comiche* e dei suoi libri degli anni Settanta ambiva a incarnare una forma di tenace resistenza contro le linee culturali dominanti, le logiche editoriali, il pensiero comune<sup>18</sup>.

Concludo questo percorso di allineamento ai tempi più recenti segnalando la prosecuzione del genere del sopralluogo documentario in una tappa successiva del cinema celatiano, *Diol Kadd. Vita, diari e riprese in un villaggio del Senegal* (2010), ancora caratterizzata da un lavoro in apparenza slegato e inconcludente; segnalo infine come forse imprescindibile, oggi, per rivedere l'impegno trasversale di un trentennio, tra i sopralluoghi con Ghirri, la scrittura insieme affinata e immalinconita degli anni Ottanta e Novanta, la rinnovata volontà di inquadrare

<sup>16</sup> Molto nota, e a più riprese ripubblicata, una conversazione dell'autore con Sarah Hill, dedicata alla visione documentaristica e al libero potenziale creativo da essa ancora racchiuso: *Documentari imprevedibili come i sogni* (2003), ora in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, a cura di N. Palmieri, Roma, Fandango, 2011, pp. 71-85; al «privilegio del documentario, che è tanto più appassionante quanto più ti porta verso il puro accadere, nell'imprevisto delle percezioni», e alla propria cinematografia documentaria Celati dedica osservazioni di estremo interesse in *Il disponibile quotidiano. Gianni Celati risponde a Fabrizio Grosoli*, ivi, pp. 7-16 (p. 8).

<sup>17</sup> Per l'insistenza sul carattere metafilmico/metavisuale della presenza dello studioso inglese nella pellicola celatiana si veda l'analisi di D. BROTTI, *Racconti di case in rovina. Gianni Celati e John Berger, dal letterario al filmico*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pierobon, Roma, Adi editore, 2016, consultabile all'indirizzo [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776) (5/10/2018)

<sup>18</sup> Si veda il ruolo di Celati e del suo insegnamento al Dams, fra le autorità di Camporesi e Scabia, nel capitolo finale, *Carnevale a Bologna*, di M. BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 235-271.

aspetti minoritari della realtà e storie curiose mediante l'estensione al mezzo cinematografico, la visione di *Mondonuovo* di Davide Ferrario (2003; Celati era già intervenuto e aveva collaborato ai testi in *45° parallelo* di Ferrario, del '97). Siamo dinanzi a un nuovo *road movie*, centrato in maniera apparentemente estemporanea, disordinata su un ritorno ai luoghi di *Narratori delle pianure*, *Verso la foce* e del suo primo cinema da parte di Celati. In tale itinerario, in piena libertà espressiva, lo scrittore, fattosi ideatore e interprete delle scene a tutto campo, appone a un certo percorso creativo da lui stesso intrapreso commenti, riletture, e perfino prese di distanza, il tutto immergendosi in un oggi incerto, cui non si sente di aderire. E in realtà *Mondonuovo* riesce, nonostante le premesse libere e divaganti, a mettere in luce quelli che appaiono i centri di interesse più saldi e originali della sua poetica.

### ***Una coppia comica, alla fine dei viaggi***

Venendo a una più esplicita descrizione del *continuum* annunciato, al prolungamento del dialogo più che ventennale fra Celati e Cavazzoni anche nelle forme di un comune lavoro cinematografico, mi soffermo ora su un film che, credo, è stato poco visto: *La vita come viaggio aziendale*, diretto da Paolo Muran (2007), storico operatore dei film celatiani, e ancora concepito nell'alveo di un gruppo, e realizzato con l'ausilio di un cast tecnico identificabile con la casa di produzione bolognese Pierrot e la rosa: il direttore Gianluca Buelli, lo stesso Muran, Guglielmo Rossi, Lamberto Borsetti<sup>19</sup>. I due scrittori realizzano la sceneggiatura insieme a Muran: è in effetti ben leggibile l'interesse tematico di entrambi, dotati di un ben addestrato senso dell'umorismo e dell'incongruo, verso il soggetto prescelto, ovvero il mondo risibile, ai limiti del grottesco, dei viaggi organizzati dalle aziende nelle destinazioni più esotiche e nelle location più sontuose, come premi alla produttività dei propri venditori. Così, è ipotizzabile che la coppia costituita dal mite Bignozzi e dal più intraprendente Toselli, giunti al loro ultimo viaggio-premio, alle soglie della pensione, aderisca in pieno alla categoria del doppio comico, mediante la quale in un altro libro di difficile classificabilità, *Avventure in Africa*, del '98, Celati aveva rappresentato le buffe figurine di un sé stesso intorpidito, e del più giovane Jean (Talon, già allievo di Cavazzoni e sodale del gruppo del «Semplice», nonché dei progetti collettivi a seguire)<sup>20</sup>. E ancora, distintamente celatiano è lo sguardo critico a una glo-

<sup>19</sup> Cfr. N. PALMIERI, *Gianni Celati. Due o tre cose che so di lui (e dei suoi film)*, in *Documentari imprevedibili come i sogni. Il cinema di Gianni Celati*, cit., pp. 108-110.

<sup>20</sup> Per un'archeologia della configurazione della coppia comica, ci si richiama a un saggio celatiano del 1974, *Il tema del doppio parodico*, in *Finzioni occidentali*, cit., pp. 103-154.



balizzazione che impasta, rimodella e sottopone a un perverso maquillage le diverse culture planetarie, allestendo in continuazione spettacoli per il turista occidentale.

Dove è probabilmente avvertibile, allora, la mano di Cavazzoni (penso in particolare al Cavazzoni dell'aneddotica e delle descrizioni paradossali, delle *Vite brevi di idioti* o della *Storia naturale dei giganti*) è nella sottolineatura ironica delle sproporzioni, nell'avvertimento, appena evidenziato, della comicità di cui i nostri eroi del quotidiano si fanno portatori. Giunti all'ennesima avventura assieme, a Cuba, dopo aver rifilato quantità inconcepibili di camomilla e liquori ai baristi dei più riposti rioni e villaggi emiliano-romagnoli per rientrare fra gli eletti della vacanza premio, Bignozzi e Toselli sono pervasi da un senso di pienezza e quasi di rassegnazione, dinanzi alla ripetizione identica di riti vacanzieri, escursioni celerrime verso mete fisse e cene aziendali, allestiti da sempre con le medesime modalità di svolgimento. Ma scatta un tocco che si potrebbe leggere come un po' neorealistico, o blasettiano: l'intreccio consente loro di svoltare, infine, salutando i compagni e i dirigenti che si imbarcano verso casa, per fermarsi una settimana di più, e perdersi all'Avana. Lo spaesamento finale affranca e redime l'impiegato di massa, lo consegna allo spazio dell'avventura, immettendo toni sognanti e malinconici a un tempo in un impianto documentario finora contrassegnato da blande finalità ironico-satiriche.

### ***Incontro con l'homo litoralis***

Fra *La vita come viaggio aziendale* e il successivo esordio alla regia di Ermano Cavazzoni, *Vacanze al mare* (2014), spira una certa aria di famiglia. Riservando a sé l'ideazione e la direzione della pellicola, e affidando la fondamentale opera di montaggio a Lamberto Borsetti, lo scrittore-regista recupera dall'archivio bolognese *Home Movies* una preziosa serie di materiali appartenenti a film di famiglia, per allestire un'articolata osservazione di pose, comportamenti, storie possibili di ambientazione vacanziero-marina, attinte, dopo i preamboli situati negli anni Venti – epoca, notoriamente, di particolare impulso allo sviluppo turistico della Riviera romagnola, coronata dalle vacanze del Duce e dei familiari nella Villa Mussolini di Riccione<sup>21</sup> –, in modo particolare a un arco di tempo che va dagli anni Sessanta agli Ottanta del secolo alle nostre spalle. Alla componente essenziale della selezione e della combinazione si somma, dirimente, il commento fuori campo delle stesse scene montate, per voce dello stesso

<sup>21</sup> Si può vedere al proposito la ricca documentazione contenuta in un volume allestito in occasione del 40° Premio Riccione ATER per il teatro (al quale partecipò, fra gli altri, Pier Vittorio Tondelli), *Ricordando fascinoso Riccione*, a cura di G. Capitta e R. Duiz, Bologna, Grafis, 1990.

Cavazzoni. Che ha modo di orchestrare un'ironica esposizione antropologico-etologica, rivolta, ovverosia, a straniare, decontestualizzandoli, i materiali originariamente appartenenti a fini e modalità di fruizione domestici, rovesciandone il senso – mostrandoli cioè come attestazioni di un linguaggio animalesco. Pose rilassate, gesti spensierati, amoreggiamenti in riva al mare e balli serali vengono così tramutati in scatenamenti istintuali, rituali di accoppiamento, lotte per la supremazia proprie dell'habitat di quello che il regista denomina *homo litoralis*.

In un simile film di *found footage*, l'idea che presiede al montaggio, ovvero il principio retorico della voce over a contrasto con il contenuto delle immagini, sovvertitrice delle valenze originarie del profilmico, è esaltata al massimo delle sue possibilità ironico-parodiche. Il registro etologico; il lessico talora d'altri tempi, talaltra pseudoscientifico e sempre elaborato; i toni stupefatti; l'espressione curiosa e meditabonda della voce fuori campo convergono nella strategia esotizzante, nello straniare in maniera sorridente scene da un passato più o meno prossimo, la veduta familiare di spiagge affollate (si riconoscono Cervia, Cesenatico, Cattolica, fra le altre località balneari), isolando questi frammenti dalla certa evaporazione cui sarebbero consegnati, conducendoci in tal modo a celebrare, ridendo, la funzione protettrice della memoria.

### ***Spazi comuni dell'immaginazione***

In conclusione, tentando di rintracciare forme e modi di una continuità intermediale, ovvero dell'esperienza in parte comune di scrittura e regia di Celati e Cavazzoni, occorrerà insistere sulla sussistenza di un'humus favorevole, di uno spazio immaginativo condiviso dai due autori, entrambi condotti, per diverse suggestioni (Ghirri, Berger) a interrogarsi, e reindirizzare le proprie linee poetiche, intorno a oggetti modalità e conseguenze del vedere. Si può leggere in tal senso la protesta del Celati voce recitante in *Mondonuovo*: al richiamo di quella che, se non si sbaglia, è la voce del regista (o, in caso contrario, di un operatore sul set), «Guarda lì, Gianni!», segue una replica farfugliata, mezzo risentita e mezzo sorridente, e forse dunque meno estemporanea di quanto si possa a tutta prima pensare: «Eh, guardo lì... se c'ho lo stato d'animo, ma se non c'ho lo stato d'animo di guardar lì, non guardo».

Va inoltre riaffermato il valore di un'esperienza di gruppo, la partecipazione dei due scrittori a una *factory* i cui operatori hanno presto inteso il modus operandi anti-registico, ovverosia scevro da ossessioni autoriali, e altamente riflessivo di Celati, assimilandolo, a più livelli, nella ripresa, nella fotografia e nel montaggio. Vanno infine accertati ulteriori elementi, relazioni sotterranee, che inducono a pensare a una forma non di mera espansione da un mezzo espressi-

vo a un altro, quanto piuttosto alla sussistenza di relazioni all'apparenza riposte, e in realtà indicative di un dialogo che si intuisce protratto, approfondito, accomunante: per esempio, *Vacanze marine* era titolo progettato da Celati per nuovi racconti, intesi a proseguire la serie dei *Costumi degli Italiani* (e si è detto dell'antica attrazione per questa ambientazione/tematizzazione, risalente a *Comiche*); il medesimo Celati, tra i suoi saggi sul cinema dedica una riflessione attenta al maschio italiano nel cinema di Fellini, nell'ambito delle Binder Lectures ospitate dalla University of California di San Diego<sup>22</sup> – e, come è noto, Cavazzoni collabora alla sceneggiatura della *Voce della luna*, tratto dal suo *Poema dei lunatici*, per curare poi, in anni più recenti, la riedizione della sceneggiatura del leggendario, mai girato *Viaggio di G. Mastorna*, scritta dal regista con Buzzati e Brunello Rondi<sup>23</sup>.

I fili comuni, in altre parole, paiono prolungarsi in più direzioni, alcune delle quali meno conclamate e scoperte, sempre rimbalzanti dai campi discreti della letteratura o del cinema a più ampi territori dell'immaginario. In questo senso, lungi dal verificare nel cinema una mera forma di riscatto dall'esaurimento delle possibilità della scrittura, Celati e Cavazzoni vi intravedono possibili generi in-subordinati, aperture su mondi o, nelle parole di Antonio Costa, «back-stage» ai propri libri<sup>24</sup>, una fiorente riserva di nuovi incantamenti («fantasticazioni», con un termine caro a Celati, di suo conio)<sup>25</sup>, un piano teoricamente infinito sul quale, una volta di più, sovvertire forme comunicative e canoni dominanti e dati per scontati, sperimentando assiduamente con possibilità e significati dell'atto di guardare.

<sup>22</sup> G. CELATI, *Fellini e il maschio italiano* (2009), in *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, Trento, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2013, pp. 111-137.

<sup>23</sup> F. FELLINI, *Il viaggio di G. Mastorna*, a cura di E. Cavazzoni, prefazione di V. Mollica, Macerata, Quodlibet, 2008.

<sup>24</sup> «Il cinema di Gianni Celati è una sorta di back-stage dei suoi libri», A. COSTA, *Cinema delle pianure: Case sparse di Gianni Celati*, in *Documentari imprevedibili come i sogni*, cit., p. 61.

<sup>25</sup> Si vedano G. CELATI, M. RIZZANTE, *Dialogo sulla fantasia* (2005), ora in *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*, a cura di L. Rorato e M. Spunta, Lampeter, Mellen, 2009, pp. 27-40, e l'*Introduzione* delle due curatrici, ivi, pp. 1-26.

## Scrivere per immagini. Pupi Avati regista e romanziere

ENRICO ZUCCHI  
*Università di Padova*

La presenza di un contributo su Pupi Avati all'interno di questo volume non dovrà stupire: oltre a essere uno fra i più noti e prolifici registi del panorama italiano degli ultimi decenni, Avati ha anche pubblicato, dal 2000 a oggi, una dozzina di romanzi, spesso nati in margine alle sue produzioni cinematografiche, in quanto ispirano le sue sceneggiature o da esse derivano, ma in alcuni casi completamente originali.

L'esordio letterario avviene con *La via degli angeli* (2000), scritto a quattro mani con il fratello Antonio, pubblicato dall'editore reggiano Diabasis nella collana *Biblioteca padana*, che riprende la storia di uno dei film più sentiti di Avati, girato nel 1999, e dedicato alla madre, appena scomparsa, di cui la pellicola ripercorre la giovinezza. Seguono, per Mondadori, nel 2001, *I cavalieri che fecero l'impresa*, versione romanzata dell'unico *kolossal* girato da Avati, *Il cuore altrove*, pubblicato da Gremese nel 2002, *La seconda notte di nozze* (2005), *Il nascondiglio* (2007) e *Il papà di Giovanna* (2008), ancora per Mondadori, e quindi *Gli amici del Bar Margherita* (2009), *Il figlio più piccolo* (2010) e *Una sconfinata giovinezza* (2010), per i tipi di Garzanti. Tutte queste opere narrative vengono stampate a ridosso dell'uscita dei relativi film, mentre sono più recenti tre romanzi *noir* autonomi: *Il ragazzo in soffitta* (2015), pubblicato da Guanda, *La casa delle signore buie* (2016), scritto con Roberto Gandus, e *Il signor diavolo* (2018), di nuovo con Guanda, di cui è prevista una prossima riduzione cinematografica. Il presente contributo si articola in tre sezioni: la prima è volta a indagare il rapporto intrattenuto da Avati e dal suo cinema con la letteratura; quindi passerò a esaminare i suoi romanzi-sceneggiatura nel tentativo di mostrare in che modo egli affronti il medesimo soggetto attraverso due *medium* narrativi differenti; infine mi soffermerò sulle ultime prove letterarie, e in particolare sul *Ragazzo in soffitta*,

per sondare l'originalità della scrittura avatiana in un romanzo svincolato dal contesto cinematografico.

### **Suggerzioni, letture, incontri. Sulla formazione di uno scrittore-regista**

Alcune preliminari incursioni nella biografia di Avati appaiono necessarie per comprendere a pieno quando e attraverso quali vie la letteratura si insinui nella vita del regista fino a diventare un elemento imprescindibile per comprendere la sua produzione. La scorta privilegiata in questo percorso sarà la recente autobiografia, *La grande invenzione*, pubblicata nel 2013, in cui l'autore ripercorre le tappe della propria formazione, dando vita non tanto a un ritratto dell'artista da giovane, quanto piuttosto a un'imponente saga familiare, in cui l'esperienza cinematografica occupa una piccola porzione di quel grande mondo popolato di mariti fedifraghi, pronti a tradire dalla prima notte di nozze, e di zie stravaganti che ricorrono a maghi e rbdomanti per ritrovare amanti perduti, un mondo profondamente diviso tra la rurale San Leo, che eccita nella mente del giovane Pupi paure ancestrali, e la Bologna borghese del *boom* economico, nella quale la ricchezza è l'unica unità di misura del successo personale<sup>1</sup>. In questa autobiografia, che assume l'aspetto di un grande affresco della storia italiana del secondo dopoguerra, in piena sintonia con l'attitudine memoriale del cinema avatiano<sup>2</sup>, alla letteratura non è riservato un luogo secondario, in primo luogo perché essa offre all'autore alcune preziosi suggestioni che contribuiscono a definirne l'identità artistica e culturale. La figura di Pascoli appare particolarmente significativa nella biografia di Avati, che si sente legato al poeta romagnolo da una sorta di affinità elettiva, resa manifesta da un accadimento tragico, la perdita del padre, scomparso proprio il dieci agosto in un incidente stradale, avvenuto peraltro sulla strada per Sant'Arcangelo, sulla quale era morto Ruggero, a cui Giovanni aveva dedicato celebri versi.

<sup>1</sup> Che la biografia dell'autore e della sua famiglia costituisca una sorta di motore creativo del suo cinema, nonché un bagaglio pressoché inesauribile di micro-storie a cui attingere nello sviluppo delle proprie sceneggiature, lo ammette Avati stesso nel definire il suo cinema «une sorte d'autobiographie mensongère», Y. ALION, *Un coeur ailleurs. Entretien avec Pupi Avati*, «L'Avant-scène du cinéma», 527, 2003, p. 73.

<sup>2</sup> Brunetta riconosce che Avati è, fra i registi delle ultime generazioni, «il più interessato a lavorare sulla memoria, a ricomporre, come in un grande puzzle, una sinopia della storia collettiva italiana, dei gesti quotidiani, dei riti, della mitologia del mercato contadino, proletario e piccolo-borghese lungo il Novecento, delle microtrasformazioni nel corso del tempo», G. P. BRUNETTA, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003, p. 349. Sulla centralità della memoria nel cinema avatiano si soffermano anche G. GRIGNAFFINI, *Pupi Avati. Il bosco dell'incanto e degli addii*, in *Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni Ottanta*, a cura di L. Micciché, Venezia, Marsilio, 1998, p. 125 e A. TARSI, *Pupi Avati, o della sostenibile leggerezza dei film d'autore*, in *Il cinema italiano degli anni Ottanta*, a cura di V. Camerino, Lecce, Manni, 199, p. 32.

Se quindi fin dall'inizio la letteratura si fonde con la vita di Avati<sup>3</sup>, più tardi essa assume il ruolo di un motore prezioso per la creatività dell'autore, il quale diventa un lettore onnivoro proprio negli anni in cui decide di intraprendere la carriera registica, esordendo con *Balsamus, l'uomo di Satana* (1970), influenzato dalla lettura di *Opera aperta* di Umberto Eco, e teso a creare per il lettore molteplici percorsi di interpretazione<sup>4</sup>. La carriera avatiana prosegue su questa falsariga tra alti e bassi fino al grande successo di *Jazz band*, andato in onda nel 1978: quello sceneggiato, che narra il sogno giovanile di affermarsi come musicista jazz, è il primo in cui Avati lavora direttamente sulla propria memoria e su quella di una generazione di coetanei, trovando una voce autentica che gli permetterà di affermarsi nel panorama cinematografico italiano.

Questa inversione di rotta parrebbe essere determinata anche dall'incontro con Pier Paolo Pasolini, impegnato allora nella stesura di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*; Avati viene in un primo momento coinvolto nella sceneggiatura da Pasolini e da Sergio Citti, dal momento che si era occupato di una trasposizione cinematografica del romanzo di Sade per Enrico Lucherini e la Euro International. Nelle sedute di scrittura, accanto a quel grande autore per cui prova una smisurata ammirazione, si sente allo stesso tempo profondamente a disagio; lusingato dalla possibilità di lavorare gomito a gomito con un «autentico poeta», accetta di scrivere un film che non soltanto non è nelle sue corde, ma che esprime una visione del mondo molto distante dalla sua<sup>5</sup>. Eppure proprio in virtù della percezione, cruda e violenta, di questa diversità, Avati sembra trovare una dimensione a lui più congeniale, la dimensione della sua personale *Weltanschauung*, quella che gli ha permesso di dare vita a piccoli capolavori come *Il cuore altrove*.

<sup>3</sup> Avati non parla di coincidenza o di casualità in riferimento alla vicenda: «Era il 10 agosto e la curva esattamente la stessa vicina a Sant'Arcangelo sulla quale ottantatré anni prima era morto Ruggero, il padre di Giovanni Pascoli. Forse mia madre, che sin da tempi non sospetti aveva provato quell'irrefrenabile commozione per i versi del poeta, aveva sempre avuto una sorta di premonizione? Non so dirlo, ma anche se questo evento rimane uno dei più drammatici della mia storia familiare, mi piace crederlo, lasciando intravedere un mondo più vasto, ancora in gran parte sconosciuto, che permetta al mistero di avere ancora un ruolo nella nostra vita»: P. AVATI, *La grande invenzione. Un'autobiografia*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 77.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>5</sup> In questi termini Avati ricorda la collaborazione con Pasolini: «Non c'è nessun altro, sono l'unico a redigere la sceneggiatura, e dopo precedenti fraintendimenti con registi e sceneggiatori privi di una visione personale, mi sembra estremamente semplice: finalmente lavoro con una persona che ha le idee chiare, che sa trasmetterti quello che vuole nel modo più elementare [...]. Eppure comincio ad avere grossi problemi sul piano personale. La cosa terribile, infatti è cosa sto scrivendo: avverto che questo film va contro quella visione della vita che ho assunto come riferimento costante di tutta la mia esistenza. È uno scendere agli inferi in una ricerca ostinata della dismisura, indugiando volutamente sugli aspetti più terribili. Scrivo di notte, ma lo scrivere non mi dà piacere [...]. Ho scritto quel film violentandomi. Avrei potuto starne fuori. Invece ero troppo lusingato dall'idea di lavorare con un grande autore, con un autentico poeta, per sapervi rinunciare»: *ibid.*, pp. 201-205.

### **Romanzi e sceneggiature: continuità e discontinuità**

I primi romanzi di Avati, quelli che vertono sullo stesso soggetto dei film che ha appena prodotto – se si volesse richiamare ancora l’antecedente pasoliniano si potrebbe individuare un modello in *Teorema*, film e romanzo del 1968 –, si configurano in realtà come scritture di confine, che nascono contestualmente alla definizione del testo filmico, quasi fossero una versione romanzata delle sceneggiature, di cui offrono una sorta di arrangiamento narrativo: la *fabula*, i personaggi, le situazioni rimangono le stesse, a mutare è essenzialmente il mezzo attraverso cui la storia viene raccontata, un cambiamento non da poco, in quanto produce inevitabilmente una serie di ripercussioni a cascata più o meno evidenti.

Si prenda ad esempio l’esordio degli *Amici del Bar Margherita*, che offre utili spunti per l’analisi comparata delle due versioni. Nella pagina iniziale del romanzo l’io narrante evoca l’atmosfera della Bologna del secondo dopoguerra, un «posto che non c’è più», in cui si trovava ogni genere di persona; poi, con un procedimento che assomiglia a un movimento di macchina, l’autore restringe il campo, e dall’inquadratura della «grande e lunga» Bologna passa a zoomare sul Bar Margherita, sito in via Saragozza, che di quella città è il luogo più significativo<sup>6</sup>. Nel film non si trova traccia di questo prologo; l’incipit della versione cinematografica coincide invece con il passaggio successivo del romanzo, che si riporta di seguito integralmente:

Nel 1954, in via Saragozza, ci bastava vedere come erano vestiti i fratelli Aliprandi per capire come era cambiata la stagione: dal 21 settembre impermeabile autunnale, cappotto nero per l’inverno, completo di gabardine per la primavera e dal 21 giugno abito bianco di puro lino ... Oltre alla Wally erano loro i busoni ufficiali di via Saragozza e si illudevano di essere i migliori sarti da uomo di Bologna. La mattina erano i primi a farsi vedere al Bar Margherita. Erano gli unici clienti a chiamare il padrone del bar signor Walter, mentre tutti gli altri lo chiamavano Water, e a lui gli giravano le maracas e non ci fece mai l’abitudine. La parete più bella del Bar Margherita era quella di fronte al bancone, quella delle foto. Ogni anno quelli del Bar Margherita si facevano una foto di gruppo, davanti ai tavolini, sotto il portico di via Saragozza. Era questa l’abitudine di quelli del Bar Margherita. Chi si faceva fotografare con il cappello, chi con un bicchiere di birra in mano, chi con un’antenna della televisione, chi appoggiato

<sup>6</sup> P. AVATI, *Gli amici del Bar Margherita*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 9-10: «Una volta c’era una città grande e lunga, soleggiata o piovosa nei giorni giusti, che noi chiamavamo Bologna e ancor oggi, se desideri ricordare un posto che non c’è più, c’è chi dice che quel nome e ti torna in mente una città grande e lunga, soleggiata o piovosa. [...] Il posto più bello di questa città era il Bar Margherita. Era in via Saragozza proprio a fianco del forno-pasticceria della signora Neri, quella alta, dai capelli neri sulle spalle che tutti gli uomini della zona la amavano».

a una colonna del portico, chi mentre succhiava una caramella, chi poggiato al bastone e chi con una mano in tasca o due. La foto più bella di tutte fu quella del 1954, l'anno in cui al Bar Margherita ci furono solo campioni che tutta Bologna gli invidiava<sup>7</sup>.

Se si confronta questa pagina con l'esordio del film si trovano numerose microvarianti, nonostante il testo rimanga piuttosto stabile; attraverso l'espediente del *voice-over* viene riprodotta anche nella pellicola la voce narrante, interna alla storia, ma fuori campo: le immagini che scorrono sullo schermo commentate da Taddeo Osti giungono in maniera potenziata allo spettatore, attraverso la mediazione di questa voce. Nella scena del film in oggetto viene inserito all'inizio anche un altro artificio metanarrativo che consente ad Avati di instaurare un ulteriore grado di mediazione col pubblico, ossia l'introduzione del personaggio di Mario Casari, documentarista del posto, che riprende con la cinepresa i protagonisti del Bar Margherita, consentendo alla voce fuori campo di indugiare su ogni personaggio senza bloccare la macchina narrativa. Vengono quindi descritti, con le medesime parole del romanzo, i fratelli Aliprandi, che vengono ripresi in impermeabile, in cappotto nero e in abito bianco di lino. Le differenze fra il dettato di Taddeo nel film e nel romanzo sono davvero minime: ai «busoni» si sostituisce un più neutro «scapoloni», ma fuori dall'inquadratura si sente una voce che urla scherzosamente: «Abbasso i busoni!»; la parete «più bella» diventa la parete «più importante»; inoltre nel film vengono espunti alcuni passaggi che risulterebbero ridondanti: mentre la telecamera inquadra gli amici che si preparano a farsi fotografare, la voce non sottolinea il fatto che alcuni di essi abbiano il cappello, o che altri rimangano appoggiati alle colonne del portico, elementi invece necessari nel romanzo per dare al lettore una descrizione benché sommaria dei personaggi messi in posa.

Quando la voce fuori campo tace, quei fenomeni di potenziamento sopra descritti vengono meno, dal momento che il film di fatto traduce in immagini il dettato narrativo: esemplare è il caso della scena delle audizioni per il festival di San Remo, in cui lo stonato Gian, interpretato da Fabio De Luigi, si esibisce cantando l'inno del Bar Margherita di fronte a una giuria interessata solamente ad abbuffarsi in maniera grottesca. Sia il romanzo che il film insistono su questa scena; nel romanzo Avati ricorre alla figura retorica dell'enumerazione per caratterizzare la scena in senso tragicomico:

Dietro a un tavolo c'erano quei fenomeni della commissione che si mangiavano panini con la mortadella o con il tonno, si passavano dei cabaret di paste e si bevevano dei bei caffè o cappuccini, o aperitivi a scelta, tutto con relative cannuce e tovagliolini di carta in numero superfluo. [...] Spruzzarono fuori

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.



dalla bocca pane e tonno, pane e mortadella, spruzzi di cabaret di paste e cappuccini e caffè e aperitivi e tovaglioli e ridevano e anche la maestra Scaglioni rideva come una matta mentre Gian tremava di paura<sup>8</sup>.

Nel film, mentre Gian si sgola, in assenza della voce fuori campo, tocca alla macchina da presa ritrarre la scena, con un montaggio che mette continuamente a confronto il volto teso del cantante e i componenti della giuria, intenti a masticare in modo sgraziato e ad arraffare altri vassoi da riporre sulla tavola già straripante di cabaret e bottiglie.

La distanza fra romanzo-sceneggiatura e film non aumenta eccessivamente nel caso di pellicole in cui Avati non ricorre al meccanismo del *voice-over*, o comunque a una narrazione di secondo grado. Al contrario, in quei casi, nel romanzo corrispondente si nota un netto incremento dei dialoghi, a scapito delle sezioni puramente narrative. Queste ultime, che sono dedicate per lo più alla descrizione dei personaggi, vengono spesso assorbite nel film e riprodotte attraverso specifiche inquadrature, oppure in dialoghi *ad hoc*; così, ad esempio, nel *Figlio più piccolo*, la creativa scaltrezza del professor Sergio Bollino, che rasenta la disonestà, già delineata nelle prime pagine del romanzo<sup>9</sup>, viene resa palese nel film in maniera meno diretta, ma non meno chiara, nel corso delle scene successive, in cui il personaggio interpretato da Luca Zingaretti mostra la sua spudoratezza nel richiedere e promettere favori per sostenere l'ascesa sociale dell'imprenditore Luciano Baietti, portato sullo schermo da Christian De Sica.

Insomma, si potrebbe provvisoriamente affermare, al termine di questa analisi, di necessità cursoria, che le due scritture avatiane, cinematografica e narrativa, in qualche misura si compenetrano e si compensano: il codice narrativo del romanzo si introduce nei film, condizionandone la struttura, e viceversa anche i romanzi vengono influenzati, a livello di forma e di *usus scribendi*, dal linguaggio filmico.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

<sup>9</sup> *Id.*, *Il figlio più piccolo*, Milano, Garzanti, 2010, p. 14: «Il professor Sergio Bollino aveva un modo di guardare chi gli stava davanti tutto suo, come si trattasse perennemente di un avversario dal quale attendersi sempre uno scarto, una mossa impreveduta. Quel suo modo di guardare denunciava la grande diffidenza che provava nei riguardi del prossimo e di chiunque si trovasse ad avere a che fare con lui. Mai rassicurato da nulla, stabilmente sulla difensiva. Era ipocondriaco al sommo grado e questo timore della malattia era un'ulteriore forma di difesa dal mondo: preservava il suo corpo e la sua mente da qualsivoglia contatto. L'impressione che se ne ricavava era quella di un uomo astuto oltre ogni immaginazione, assertore di una società divisa tra furbi e coglioni, con i secondi condannati ineluttabilmente a soccombere. Ogni impedimento eticamente corretto era aggirabile imboccando scorciatoie che la sua disonesta creatività sapeva sempre immaginare e che gli avrebbero fatto superare rapidamente l'intralcio avvantaggiandolo ancora una volta sui più».

### ***Avati romanziere: Il ragazzo in soffitta***

Le tesi contenute in questa sezione, propriamente dedicate all'Avati autore di romanzi non pensati per il cinema, non possono che essere provvisorie, in quanto l'oggetto di esame è limitato a due romanzi, *Il ragazzo in soffitta* e *Il signor diavolo*, anche se in realtà questo secondo lavoro ha una struttura ben diversa dal primo e parrebbe già predisporre a un adattamento cinematografico, in quanto amplifica le porzioni dialogiche, tanto più che al suo interno si ritrovano numerose pagine di trascrizione di interrogatori, forma dialogica per eccellenza, di cui non è difficile immaginare una versione filmica.

Nel *Ragazzo in soffitta*, ambientato ancora a Bologna, si intrecciano due storie parallele – espediente poi sfruttato anche nel *Signor Diavolo* –, che poi confluiranno nel cupo finale a sorpresa: da una parte due adolescenti che diventano amici, il brillante Dedo e il timido Giulio, appena arrivato in città e sistematosi con la madre e il padre gravemente malato nella soffitta del palazzo di Dedo; dall'altra le vicissitudini del padre di Giulio, Samuele, aspirante violinista triestino, emotivamente fragile e psicologicamente instabile. Le due vicende si sfiorano continuamente, soprattutto quando comincia a diffondersi un tremendo pettegolezzo, secondo cui il padre di Giulio, da poco dimesso da un ospedale psichiatrico, anni addietro avrebbe commesso un atroce delitto.

Sul piano formale, in prima battuta andrà riconosciuto nel *Ragazzo in soffitta* un piglio diverso rispetto ai romanzi-sceneggiatura, meno dinamico; se i dialoghi occupano una porzione minore di spazio, lo sviluppo della storia procede comunque per accostamento di quadri successivi, come avviene normalmente nella scrittura avatiana, ma viene meno l'attenzione alla messa in forma per il cinema. Esemplificativo in questo senso è il seguente passaggio, in cui Samuele incontra per la prima volta il suo futuro maestro di musica:

Fu al compimento dell'undicesimo anno di età che per Samuele arrivò finalmente il gran giorno. Fu in quel pomeriggio piovoso di marzo che, imbrillantinato con la pochette nel taschino, si avviò per mano alla madre, con quelle sue gambe corte così discordanti con il resto della figura, verso via del Canale Piccolo, a incontrare il maestro di musica Silvano Schiavolena. Era stato il portiere del conservatorio Tartini a indicarlo come il più adatto per garantire la sicura ammissione facendo intendere che, oltre alle doti didattiche, il maestro catanese poteva contare all'interno della commissione di tali amicizie da escludere una bocciatura. Inoltre nell'indicazione dello strumento di studio era preferibile affidarsi alla sua stessa esperienza. Lo avrebbe di certo provvisto del violino più adatto per la sua conformazione. E così Samuele in quel pomeriggio di primavera incerta, ebbe a stringere per la prima volta fra il mento e la spalla un violino due quarti di liuteria tedesca<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> P. AVATI, *Il ragazzo in soffitta*, Parma, Guanda, 2015, p. 37.

Se nei romanzi-sceneggiatura sezioni così ampie di narrazione erano dedicate esclusivamente a ritrarre i personaggi, in questo caso, scomparsi i vincoli della riproduzione filmica, la voce narrante non si limita a tratteggiare i personaggi, ma fa procedere l'intreccio. Allo stesso tempo qui Avati si diffonde maggiormente nelle descrizioni degli ambienti e degli stati d'animo dei protagonisti, lasciando più spazio all'introspezione di quanto faceva nelle precedenti prove; in questo passaggio, in cui mostra Dedo e Giulio leggere un articolo di giornale che svela il passato del padre del secondo, arriva per approssimazione sempre più dettagliata a darci un'immagine molto precisa di un singolo istante, qualcosa che difficilmente può essere colto in pienezza grazie a un'inquadratura:

C'è un tempo dilatato, all'infinito, che sta dentro a un altro tempo, che ne contiene un altro e un altro sempre più grande, ecco io voglio che non passi mai quel tempo che c'è fra lui che sta digitando quel nome e quello che sta apparendo sul mio monitor Dell da ventiquattro pollici. [...] Fra le cose che ho vissuto nella mia vita o che vivrò so di sicuro che questa resterà per sempre quella più bestiale, il momento in cui ho davvero visto come la vita ammazzi un ragazzo, come lo abbranchi e cominci a stringere facendogli uscire tutto il bello che aveva, riempiendolo di un male che ogni giorno diventa più grande, nelle ossa, nelle budella, nelle vene, nel cuore senza lasciare una parte che non si infetti. E così nei baci che darà ci sarà dentro quel male, e anche nelle pose che farà per la fotografia della scuola o nel modo che giocherà alla Play ci sarà quel male, e persino dentro al cheeseburger e nella firma della sua prima carta d'identità. Per sempre ci sarà nella sua vita quel male a renderlo infelice<sup>11</sup>.

In alcuni casi nel romanzo si verificano tuttavia anche episodi di reticenza, rispetto a scene su cui nel film Avati potrebbe indulgiare felicemente: nell'espore la figuraccia di Samuele, ripreso dal direttore d'orchestra e cacciato durante le prove per un concerto, l'autore mostra una sorta di pudore nell'omettere i dettagli del suo allontanamento<sup>12</sup>.

Il romanzo, in definitiva, non si limita a riferire quello che di necessità nel cinema rimane non detto, ma dà alla rappresentazione delle storie e dei personaggi una maggiore profondità di campo, facendo intendere al lettore qualcosa che, sul piano emotivo, difficilmente potrebbe carpire da un fotogramma, traducendo *in scriptis* pensieri, sogni e sensazioni che un'inquadratura non bastereb-

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 83-84.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 166: «Il silenzio che intercorse fra la richiesta del Maestro e il momento in cui Samuele, madido di sudore, lo sguardo annebbiato sullo spartito, si decise ad azzardare l'impervio passaggio. Documentare ulteriormente l'evento, l'umiliazione vissuta da Samuele, è inutile. Tutto ciò che accadde di lì in poi è immaginabile, obbedisce a uno schema drammaturgico trito. Schema in cui la spietatezza dello spocchioso Maestro concertatore non si perita di trarre divertimento dall'inferire sull'inetto, pretendendo che questi si spenda in maldestri tentativi fino a ottenere la sua umiliazione più definitiva».

be a mostrare. Eppure la struttura che si compone per quadri successivi, nonché il carattere marcatamente visivo di numerose scene dimostrano una notevole continuità con i romanzi-sceneggiatura, e confermano che la modalità di composizione filmica è talmente intrinseca alla pratica avatiana da indurre a definire complessivamente la sua opera, tanto cinematografica, quanto romanzesca, come una vera e propria scrittura per immagini.



**Rispecchiamenti:**  
**Roberto Andò tra *Il trono vuoto* e *Viva la libertà***

GLORIA PASTORINO  
*Farleigh Dickinson University*

FULVIO S. ORSITTO  
*Georgetown University*

In uno dei suoi studi su Fellini, Frank Burke<sup>1</sup> sottolinea come questo regista, con la sua tendenza a problematizzare la rappresentabilità della realtà, sia stato uno dei primi a proporre un marcato distacco rispetto al *modus operandi* neorealista (caratterizzato dalla tendenza a far coincidere il «reale» con il «visibile»). Peter Bondanella<sup>2</sup> estremizza ancor di più questa intuizione di Burke arrivando a sostenere che Fellini costituisce il vero e proprio *trait d'union* tra il cinema neorealista dell'immediato dopoguerra e le molteplici voci autoriali che si sviluppano nella filmografia italiana dalla fine degli anni cinquanta in avanti. La «scomparsa della realtà» (a cui il sociologo francese Jean Baudrillard fa riferimento in molti dei suoi scritti con toni spesso apocalittici), e la sostituzione di quest'ultima con una serie di «messe in scena» e simulazioni sempre più elaborate, è l'ipotesi da cui Burke e Bondanella partono per i loro studi su Fellini, ma anche uno dei possibili punti di partenza per una analisi sul cinema di Roberto Andò inteso come «specchio» e rappresentazione del rapporto tra vita e politica, oltre che tra «realtà» e «finzione» nel nuovo millennio. È lo stesso regista palermitano, del resto, ad ammettere nel corso di un'intervista che la sua tendenza a rapportarsi nei confronti di «realtà» e «finzione» deriva direttamente dal rapporto che ha avuto con due tra i cineasti a cui ha fatto da assistente,

---

<sup>1</sup> F. BURKE, *Federico Fellini. Variety Lights to La Dolce Vita*, Londra, Columbus, 1984, pp. 1-2.

<sup>2</sup> P. BONDANELLA, *Federico Fellini: Essays in Criticism*, New York, Oxford University Press, 1978, p. 222 e seguenti.

Francesco Rosi e, appunto, Federico Fellini. A suo dire, infatti «Rosi lavorava sulla realtà, era un civilizzatore [...] Fellini invece era un creatore di mondi che non esistono. Questi sono i due modi in cui io faccio cinema: credo ci debba essere un rapporto con la realtà, ma credo anche al cinema romanzesco capace di declinare il *possibile*, non solo il *reale* [corsi nostri]»<sup>3</sup>. La firma di un regista si vede dai movimenti di camera, dal tipo di composizione delle inquadrature, dalle scelte narrative e tematiche, dalle innovazioni linguistiche di genere e anche da una certa autoreferenzialità. Nel cinema di Roberto Andò c'è una visione chiaramente identificabile che si sviluppa di film in film per diventare sempre più precisa, sofisticata e riconoscibile. Da *Il manoscritto del principe* (2000) a *Una storia senza nome* (2018), Andò porta avanti un discorso giocato su chiaroscuri, sdoppiamenti di personaggi e di identità, rispecchiamenti fisici e metaforici, ambiguità, voyeurismo e citazioni filmiche e letterarie.

Nel trasporre il proprio romanzo *Il trono vuoto* (2012) nel film *Viva la libertà* (2013), Andò, che evidentemente è uno scrittore che pensa per immagini, riesce ad operare una sintesi narrativa che unisce le riflessioni politiche del romanzo a un abile gioco di specchi in cui l'ambiguità politica si riflette nelle scelte di vita di due gemelli identici che non si incontrano mai, se non in un'unica dissolvenza incrociata. La scelta del non incontro lascia spazio a un «gioco di specchi» continuo, sia dei due personaggi che cercano l'immagine riflessa del fratello nel tentativo di affermare la propria singolarità, sia dell'autore/regista che si «rispecchia» in filosofi, poeti, scrittori, compositori e cineasti che, per contrasto, lo aiutano a dipingere un quadro completo della pochezza di idee della politica italiana contemporanea. In questo contesto, il mito di Narciso non solo si presta ad essere utilizzato in ambito cinematografico per simboleggiare questo fenomeno di rispecchiamento tra spettatori e personaggi, ma funge anche da esemplificazione di una società (come quella odierna), sempre intenta a specchiarsi in qualcosa<sup>4</sup>, una società spesso intenta a narcotizzarsi in questa autorappresentazione e, così facendo, ad innamorarsi della sua immagine riflessa allo specchio<sup>5</sup>. La fecondità del mito di Narciso, del resto, è tale da permettere il suo utilizzo anche, e soprattutto, in un ambito come quello cinematografico, nel quale lo schermo stesso finisce con il rappresentare una superficie riflettente assai adatta a replicare la dinamica alla base del mito stesso.

Il rapporto tra «realtà» e «finzione» rappresenta uno sfondo privilegiato sul

<sup>3</sup> Si veda <http://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/54/67510/roberto-ando-il-mio-cinema-tra-fellini-e-rosi-e-la-mia-prima-serie-tv.aspx> (ultimo accesso 9/9/2018).

<sup>4</sup> M. BELPOLITI, *Senza vergogna*, Roma, Guanda, 2010, p. 22. A questo proposito è ancora Belpoliti a ricordarci che Narciso «reca con sé il dono della libertà, ma anche un crescente senso di vuoto e il fantasma dell'impotenza».

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 22.

quale Andò sviluppa tutta una serie di connessioni e corrispondenze tra altri temi; un ulteriore schermo metaforico sul quale il regista proietta vari rispecchiamenti. Questa strategia rappresentativa permette ad Andò di evitare uno sviluppo lineare sia della narrazione (la trama vera e propria della pellicola) che degli argomenti che intende trattare, per proporre invece una struttura labirintica che gli consente di sviluppare più discorsi nello stesso momento. In altre parole, anziché appiattare il film, Andò riesce, così facendo, a renderlo multidimensionale, reticolare, intertestuale – rizomatico si potrebbe dire – invitando lo spettatore a scoprire da solo le varie sovrapposizioni, i vari gangli conduttori di senso. Andò, infatti, non utilizza il mito di Narciso in una chiave metaforica limitata al contenuto del suo film, ma lo riprende (rielaborandolo, e rendendolo ancora più complesso) in chiave strutturale. Così facendo, non si limita a proporre quel dualismo bloccato che caratterizza la versione classica del mito – a) il soggetto che si specchia e b) la sua immagine riflessa – ma utilizza vari richiami, ossia vari specchi, che finiscono con il generare un’infinita serie di riverberi che proiettano parti di quel soggetto e di altri che si sovrappongono e si intersecano in un gioco di immagini che costituisce una vera e propria *mise en abîme* di sapore quanto mai postmoderno.

Sia il romanzo che il suo adattamento cinematografico sono favole politiche, che vedono un’auspicabile rinascita di una sinistra illuminata, mossa da un desiderio di onestà e trasparenza. Paradossalmente, per raggiungere questo obiettivo, Andò crea la storia di un imbroglio, lo scambio di persona di un gemello «pazzo», appena dimesso da una casa di cura, che prende il posto del fratello politico, esaurito e senza idee per risollevare le sorti di un partito in caduta libera. Protetto dalla maschera della follia, il fratello pazzo e filosofo dice tutto quello che pensa, conducendo il partito a una vittoria senza eguali. È quel tocco di bacchetta magica che auspica il regista (e con lui buona parte del paese), che però avviene in modi diversi nel romanzo e nel film, secondo le possibilità offerte dal mezzo narrativo. Il romanzo infatti può permettersi di citare svariati autori e risulta essere una riflessione più filosofica, mentre il film riesce, per la sintesi narrativa fornita dalle immagini, a sfruttare ancor di più il gioco di doppi, creando continui triangoli nella composizione delle immagini e nello sviluppo delle relazioni tra i personaggi<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Al gioco dei rispecchiamenti contribuisce infine (come già nel caso del rapporto tra Fellini e Mastroianni) il ruolo di *doppelgänger* giocato da Toni Servillo nei confronti di Andò ed il fatto che quest’ultimo (come già Fellini) non cessi mai di comportarsi da regista «incombente», ossia – per usare la definizione proposta da Fabrizio Borin – da autore che, apparendo per interposta persona con la mediazione dell’attore, «non si vede ma c’è, *si sente*, è presente comunque perché fa percepire lo stile, pretende che sia avvertita la sua energia creativa». Per Borin, infatti, il «regista incombene» appartiene a sua volta alla tipologia del cosiddetto «regista narciso», il quale «spesso tende a sovrapporsi alla figura dell’autore-narratore», con una incombenza che



Personaggio chiave nella vicenda dello scambio di persona è Andrea Bottini, braccio destro del segretario del partito, Enrico Olivieri, chiamato nel libro «il suo fedele Sancho»<sup>7</sup>. Bottini si rivela ancor più Sancho Panza quando deve aver a che fare con la lucida follia dell'incontenibile gemello di Enrico, Giovanni, celebre filosofo che pubblica sotto lo pseudonimo di Ernani. Fin dal nome del personaggio-chiave Andò usa un riferimento sia letterario che musicale: *L'Ernani* è un'opera di Verdi, tratta da una tragedia di Victor Hugo, in cui il protagonista si chiama Don Giovanni d'Aragona ed usa «Ernani» come pseudonimo per architettare una rivolta contro il re. Quando Enrico sparisce nel mezzo della notte, lasciando casa, moglie, partito e paese, e si rifugia a Parigi da Danielle, donna amata un quarto di secolo prima, sta a Bottini trovare una soluzione, in piena campagna elettorale, per riempire «il trono» lasciato «vuoto» dal segretario scomparso. Grazie al suggerimento della moglie di Enrico, Anna, Bottini-Sancho parte alla ricerca del fratello di cui non conosceva l'esistenza (e che nessuno ha mai incontrato) e si trova davanti al sosia del segretario. Quando a cena, grazie a un momento di distrazione di Andrea, Giovanni viene intervistato da un giornalista del *Corriere della sera* che lo scambia per Enrico Olivieri, Bottini si rende conto che potrebbe operare uno scambio per prendere tempo, secondo un espediente letterario antico quanto Plauto. Da *Don Chisciotte* a *Ernani*, ai *Menaechmi*, nel romanzo questa commedia degli errori si snoda tra citazioni continue, per arricchire di immagini le pagine. La poesia regna sovrana come sintesi di pensiero tanto lirico quanto politico. L'amore per la moglie Danielle, è sussurrato dal famoso regista Mung tramite le parole di Neruda: «Toglimi il pane, se vuoi, toglimi l'aria, ma non togliermi il tuo sorriso»<sup>8</sup>; anche la rievocazione dell'incrinatura dei rapporti tra Danielle e Enrico venticinque anni prima è mediata da Pirandello e da Ghiannis Ritsos: «Ultima forma di libertà, restò il silenzio»<sup>9</sup>; la risposta criptica alle domande pressanti dei membri del partito sullo stringere un'alleanza col nemico per vincere le elezioni è data da due haiku di Matsuo Bashō e Santōka (citati anche nel film); Brecht aiuta Giovanni a far arrivare il suo messaggio politico in due apparizioni pubbliche, con versi tratti da «Nei tempi oscuri» e «A chi esita», prima in un'autoaccusa e una promessa «per far sì che domani non si dica: i tempi erano oscuri, perché loro

---

finisce con il «trasferirsi dal piano artistico-professionale a quello "divistico"». F. BORIN, *L'attore con la macchina da presa*, in F. BORIN, R. ELLERO, *Cinematecnica: percorsi critici nella fabbrica dell'immaginario*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 272.

<sup>7</sup> R. ANDÒ, *Il trono vuoto*, Milano, Bompiani, 2012, p. 8.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 163.

hanno taciuto»<sup>10</sup> e poi come intero contenuto di un comizio davanti a migliaia di persone per responsabilizzare gli elettori «Non aspettarti / nessuna risposta oltre la tua»<sup>11</sup>.

Sciascia e Pirandello sono presenti come ispirazione e come forma di citazione diretta, insieme a Machiavelli, Goethe, Dante, Tolstoj, Musil, Sagan, Pavese, Parise, Pasolini. Non a caso, dato che Ernani è lui stesso un filosofo, filosofi e teorici politici da Pascal (citato più volte da entrambi i fratelli) a Hegel, Epimenide, Eraclito, Talleyrand, La Rochefoucauld, Wittgenstein, Latouche e Churchill forniscono le argomentazioni di Giovanni per giustificare l'apparente nuova direzione del partito con la stampa e con gli oppositori all'interno del partito stesso, dando così un'idea di quale sia la formazione del suo pensiero. Il fratello Enrico riesce solo, debolmente, a citare Gesù Cristo per difendersi da un attacco di una donna del pubblico durante un comizio e a pensare al Vangelo di Tommaso per riflettere sul concetto di vergogna abbinato alla politica. A tal proposito, un capitolo del romanzo totalmente assente nella trasposizione filmica è quello che descrive l'incontro di Giovanni con il Presidente del Consiglio, un chiaro ritratto di un reale Presidente pluri-indagato e in odor di mafia. La falsità, malignità e volgarità del personaggio sono colte perfettamente, fino al riferimento velato ai tacchi interni delle scarpe del politico di bassa statura fisica e morale, e ridimensionate da un riferimento, al di là della sua capacità di comprensione, alle memorie del Presidente della Corte d'appello di Dresda, Schreber (*Denkwürdigkeiten*)<sup>12</sup>, che ispirarono le teorie di Freud sulla paranoia. Con le sue citazioni Andò fornisce immagini precise, come nella descrizione di Bottini che, recatosi a casa di Enrico per capire il motivo della sua assenza alla riunione politica e per eliminare la possibilità di un malore, «in un flash subliminale vide il segretario riverso nella vasca insanguinata, come Danton. Poi lo vide impiccato, penzolare dal soffitto dello studio. Quando giunsero in cucina, nell'aprire cautamente la porta, lo vide accasciato sul tavolo, con una tazza di cicuta accanto»<sup>13</sup>. Il lettore intanto vede il quadro di Jacques-Louis David, anche se la morte è di Marat, e pensa a Büchner, vede la carta dei Tarocchi e Socrate. Il gioco di Andò non è tanto un compiacimento intellettuale per lettori in grado di scoprire le citazioni nascoste o per far mostra delle proprie vaste conoscenze e non è nemmeno un *pastiche* postmoderno o un *divertissement* alla Nabokov: ogni autore citato riflette una sfaccettatura diversa del suo pensiero, aggiunge profondità ai personaggi e scatena collegamenti e immagini nella mente del

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 21.

lettore.

Le citazioni di film e registi sono particolarmente interessanti nel romanzo, dato che Andò è prima di tutto un regista. Nel racconto ci sono ben due personaggi che svolgono questa professione: Mung, il marito di Danielle, che intavola con l'ospite segreto Enrico discussioni che finiranno per stimolare il lavoro di entrambi, e il regista del film a cui lavora Danielle, impegnato nelle riprese di un film che ricorda molto *Un cuore in inverno* di Claude Sautet, al punto che uno dei personaggi si chiama Maxime, come nel film francese. Questa *mise en abîme* (tanto nel romanzo come nel film di Andò) è un'eco dei triangoli amorosi che vedono Enrico e Danielle come protagonisti. Il film nel film è la storia di un trio (pianoforte, violino e viola da piede) e di una competizione professionale (per un contratto) e sentimentale al cui centro è una donna fidanzata con uno dei musicisti che ha una storia d'amore con l'altro. Danielle era al centro del triangolo amoroso con i due gemelli venticinque anni prima (alla moglie di Enrico, Giovanni dirà – guardando una fotografia che li ritrae tutti e tre – che «è la donna che lo sta tenendo nascosto»<sup>14</sup> nel romanzo e «era la nostra fidanzata» nel film); nel presente è Enrico ad essere al centro delle attenzioni di Marà, un'aiutante di produzione sul set, e di Danielle, che non tradisce il marito ma rivisita la memoria di un amore (in *Viva la libertà* lo bacia appena prima che il marito entri nella stanza, creando un triangolo anche visivo). Parallelamente alla storia antica Enrico-Danielle-Giovanni, si svolge la storia Enrico-Anna-Giovanni; infatti, la moglie di Enrico si innamora del fratello e della sua energia, proprio come era successo a Danielle. È impossibile non pensare al film di David Cronenberg *Inseparabili* (*Dead Ringers*, 1988), tanto nel libro quanto nel film. Così come in *Viva la libertà*, mentre la trama del film nel film si perde, la citazione di trama e situazioni di *Effetto notte* (*La nuit américaine*, 1973) di François Truffaut è imperdibile. Altri film sono esplicitamente menzionati nel romanzo mentre nel film sono citati visivamente, per chi sa cogliere. Per esempio, *La donna che visse due volte* di Hitchcock (*Vertigo*, 1958 – un'altra storia di sosia e identità scambiate) è citato come nota di regia all'attrice principale del film nel romanzo («Pensa a Kim Novak in *Vertigo*, al suo sguardo algido, assolutamente imperscrutabile»<sup>15</sup>) e visivamente in *Viva la libertà* in una ripresa dall'alto della tromba delle scale del palazzo di Enrico, che ricorda l'iconica ripresa della scala della torre che dà le vertigini a Jimmy Stewart (anche se nel film italiano le rampe delle scale hanno forma oblunga e non quadrata). La metafora del giardino politico di Jerzy Kosinski, autore del romanzo *Presenze* (*Being There*, 1970), è citata nel romanzo da un vecchio che Enrico incontra per caso in Camargue, mentre nel film è la re-

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 134.

citazione di Peter Sellers in *Oltre il giardino* (*Being There*, 1979) di Hal Ashby ad essere citata da Giovanni che, come Chance il giardiniere, cammina seguendo le forme geometriche delle piastrelle nei pavimenti di palazzi sontuosi. La versione di *Angoscia* (*Gaslight*, 1944) di George Cukor è citata senza dare il titolo, come trama di un film che Enrico segue svogliatamente mentre medita il ritorno alla sua vita di Roma e *La mia notte con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) di Éric Rohmer e *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1962) di Truffaut sono citati come film funzionali allo sviluppo delle relazioni tra i protagonisti (durante il primo si erano incontrati Danielle e Enrico, mentre la figlia di Danielle si chiama Helen come omaggio al film di Truffaut). Lo specchio tondo della sala della casa di Enrico a Roma è però anche una citazione dello specchio tondo di Helen in *Jules e Jim* (già citato più esplicitamente da Andò in *Viaggio segreto*, 2006). In *Viva la libertà* Andò cita anche non diegeticamente film che hanno fatto la storia del cinema, per esempio *L'Atalante* (1934) di Jean Vigo nella scena in cui Enrico scivola dal materassino con Marà in piscina e, invece di lasciarsi immediatamente andare alla nascente storia di sesso con la ragazza, vede scorrergli davanti le immagini di Bottini, della moglie Anna e di Danielle che nuotano verso di lui, in una sorta di liquido amniotico della memoria e degli obblighi e legami lasciati indietro. Nel film ci sono anche chiari riferimenti a periferie pasoliniane (menzionate esplicitamente nel libro per descrivere il luogo dove abita Giovanni), ai campi lunghi di *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles, film citato anche nella scena del comizio e nelle classiche composizioni piramidali delle inquadrature, e all'iconico campo lungo di *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*, 1956) di John Ford, quando Anna spalanca la porta della casa al mare dall'interno ed è inquadrata nella cornice buia della porta mentre le si staglia davanti un orizzonte di mare – la stessa inquadratura vedrà poco dopo Giovanni nella cornice della porta, proprio come nel film di Ford è prima la cognata di Ethan, il personaggio interpretato da John Wayne, a stagliarsi nella porta sulla luce esterna accecante e poi Ethan stesso alla fine del film (con la differenza che il campo lungo è sul deserto di Monument Valley, non sul mare).

Ma c'è anche un terzo regista presente tanto nel libro quanto nel film, Federico Fellini, la cui indignazione per la decisione di TV, private prima e pubbliche poi, di interrompere i film trasmessi con annunci pubblicitari è vista come un tentativo «di impedire che ci si abituasse all'indecenza»<sup>16</sup>. La riflessione è di Mung, che mostra immagini di repertorio di un'intervista a Fellini e delle sue ultime ore in ospedale per mostrare come il modo di dare le notizie sulla morte del regista abbia segnato anche l'inizio della creazione della *fake news* così al centro della vita attuale: «la politica come invenzione permanente della realtà.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 190.

Come impostura»<sup>17</sup>. Mung condivide con Enrico anche il soggetto del suo nuovo film, chiaramente ispirato dalla sua visita/irruzione inattesa nella vita del regista con Danielle: la protagonista è una donna che aspetta un amico che «cerca un rifugio per nascondersi [...] dal potere»<sup>18</sup>, definito come «anche impotenza» già da De Gaulle. L'impotenza politica di Enrico è resa manifesta dall'esuberanza folle del fratello, svincolato dai legami dei giochi di partito in quanto artista/creatore di filosofia. Tra vicenda fittizia e citazioni di autori reali, in romanzo e film Andò reitera la responsabilità degli artisti nello smascheramento di politici falsi, di promesse vuote, di volgarità di una politica che si rivolge agli istinti più bassi di un volgo ignorante. Nella poesia già citata di Brecht i 'loro' che non devono stare zitti sono i poeti; il Fellini qui citato paragona il taglio dei film ad un crimine che assomiglia a un gesto mafioso – per esempio di quella mafia che non si è preoccupata di distruggere i più bei palazzi Liberty di Palermo per arricchirsi con casermoni di cemento nello stupro di una città bellissima<sup>19</sup>. La disinformazione, il miraggio di facili guadagni di giochi a premi e di popolarità basata sull'esposizione mediatica (e non sul talento), il livellamento culturale al minimo comune denominatore, di cui sono spia anche le interruzioni pubblicitarie, è ciò che favorisce il proliferare di politiche narcisistiche, che mirano a consolidare il potere di pochi nella distruzione della cultura di tutti. Il romanzo e il film di Andò sono la doppia testimonianza di un artista che non si piega alla politica attuale e ne denuncia i meccanismi profondi, incitando a una presa di posizione degli artisti pensanti, che hanno il dovere di far capire a chi guarda che le irruzioni pubblicitarie in un film sono una violenza continua, a cui ci si è abituati, ma che si dovrebbe continuare a combattere. I «consigli per gli acquisti», così eufemisticamente definiti da un potente personaggio televisivo italiano, distraggono dal contenuto, dalla poesia, dalla bellezza di un film e lo livellano, mettendolo sullo stesso piano di un detersivo o di un lassativo. Nel momento in cui un'opera d'arte è confusa con l'incitamento a comprare cose anche inutili, questa cessa di essere importante in quanto espressione dell'anima o di resistenza a un pensiero politico totalitario. La politica che consente la mercificazione dell'arte esercita un controllo sui contenuti di un film con una forma di censura più subdola (l'interruzione distraente) in quanto non esplicita.

Romanzo e film sono pieni di riferimenti a regia e politica, visti all'inizio come apparentemente antitetici, e poi come simili occasioni di agire sulla realtà. Così come Giovanni è al centro di riflessioni filosofiche e poetiche, Enrico è il

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>19</sup> Villa Deliella, per esempio, fu distrutta nello stesso pomeriggio in cui venne presentata la domanda di demolizione, un mese prima di diventare patrimonio artistico nazionale, protetto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

personaggio che finisce per capire i veri meccanismi di produzione artistica e politica, al di là dell'ovvio rapporto con il denaro che ha sempre avuto un ruolo nella diffusione dell'arte. La conclusione a cui sembra voler giungere Andò è che, pur essendo legata a necessità economiche, l'arte può e deve mantenere una certa autonomia di pensiero ed essere consapevole del proprio potere di influenzare la «realtà». All'inizio del romanzo Enrico ricorda la risposta data a Bottini sul perché era entrato in politica: da aspirante scrittore e poi regista, da giovane aveva scelto l'illusione del potere attraverso la politica quando si era reso conto che i registi non erano «gli eroici agenti di una guerra eterna, quella di chi inventa il mondo senza subirlo»<sup>20</sup>, ma dipendenti dalle leggi di mercato come tutti. Attraverso i discorsi con Mung e con un vecchio pubblicitario capisce che anche la politica permette di orchestrare «regie» che possono avere un vero impatto sulla vita della gente invece di seguire solo giochi delle tre carte che mirano a confondere per lasciare sempre gli stessi al potere. È Mung che gli fa notare che «politica e cinema non sono così lontani... sono due campi dove il bluff e il genio coesistono da sempre, e spesso è difficile distinguere»<sup>21</sup>. Le parole del vecchio (personaggio che non esiste nel film) e il sopra-citato discorso su Fellini completano la presa di coscienza di Enrico e la sua rinascita come essere umano e forse anche come uomo politico: «noi pubblicitari siamo stati gli agenti di un crimine irreversibile: la futilizzazione della politica, la riduzione del suo rango a pura illusione performativa»<sup>22</sup>. Entrambi, seppur in modi diversi, esprimono l'idea che la politica sia dissimulazione, illusione. Tuttavia, la conclusione a cui arriva Enrico nella lettera di commiato lasciata a Danielle è che la politica è una «forma di vita» e chi non lo capisce è destinato a svuotarla di contenuti fino a venderla: «Negandosi ogni parvenza di pubblica utilità, la politica in Italia è solo parodia del potere, oscura catena di complicità, cosca»<sup>23</sup>. Per vie molto diverse Giovanni ed Enrico giungono alla stessa conclusione, cioè che il dovere dell'artista non è dissimile da quello del politico: chiunque abbia il privilegio di dar forma alle idee della gente deve farlo onestamente e con convinzione, non inscenando uno spettacolo vuoto di contenuti e di idee.

Paradossalmente, questa conclusione viene raggiunta, soprattutto nel film, attraverso un gioco di specchi, secondo il quale non solo un gemello prende il posto nella vita dell'altro, ma entrambi continuano a specchiarsi in ogni superficie riflettente, nella ricerca tanto di loro stessi, di un'individualità impossibile, quanto dell'altro, del gemello assente. Come dice Giovanni a Bottini nel film, «Enrico non è mai riuscito ad essere veramente se stesso», mentre Giovanni sì,

<sup>20</sup> R. ANDÒ, *Il trono vuoto*, cit., p. 27.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 215.

perché reso libero dalla lucida follia che gli permette di esprimersi senza vincoli. Il guardarsi allo specchio è menzionato quattro volte nel romanzo (una volta per ciascun gemello e due volte per Enrico e Marà insieme) e la stessa scena in cui Enrico si rispecchia nell'immagine del fratello all'ultimo, trionfale comizio trasmessa dalla televisione anche francese è presente anche nel film. Mentre per Giovanni il rispecchiarsi soddisfa una vanità narcisistica, per Enrico è una ricerca di significati disturbante, che porta ad un'alienazione dall'immagine riflessa mentre si osserva impegnato in un amplesso con Marà. Nel film i rispecchiamenti sono sia ricercati che involontari. La prima scena in cui Enrico si osserva nello specchio del bagno (uguale anche nel romanzo) passa dall'indifferenza per la superficie riflettente a un'osservazione attenta. Successivamente, a casa, Enrico passa dall'immagine riflessa in bagno, mentre si spoglia, al riflesso visibile per gli spettatori ma non cercato, dello specchio tondo in sala, mentre risponde alla telefonata della moglie, Anna, anch'essa riflessa, nella sua camera d'albergo in Giappone, in uno specchio in cui non si guarda. Allo stesso modo non si guardano Bottini e il custode il mattino dopo, quando entrano nell'appartamento di Olivieri per vedere se sia stato colto da un malore o se ci siano indizi sulla sua scomparsa. Danielle controlla la sua immagine riflessa in uno specchio in corridoio prima di entrare nella camera da letto nel suo appartamento di Parigi in cui si è rifugiato Enrico. Sappiamo che è Parigi perché guardando fuori dalla finestra (e riflesso in una delle due ante della finestra aperta) Enrico vede la chiesa di Notre Dame che, non a caso, ha due torri gemelle a lato della facciata. Quando chiede a Danielle se il regista a cui è sposata è uno noto, la donna indica un poster appeso in casa in cui campeggia il corpo e il nome di Mung, un «doppio» del marito. L'idea del doppio è costantemente rinforzata attraverso le immagini nel film in un modo al tempo stesso immediatamente visibile e subliminale. La sala dei mappamondi in cui si recano prima Bottini e poi Giovanni a incontrare il Presidente della Repubblica ha due mappamondi antichi, due guardie giurate in uniforme, due statue in due alcove in alto. Specchi veri e metaforici sono in quasi ogni scena (specchietti retrovisori, specchi che fan parte dell'arredamento, vetri di cornici di quadri che riflettono immagini), così come rispecchiamenti in mentori politici (alle spalle della scrivania di Enrico nella sede del partito è appeso un bel ritratto di Berlinguer), in fotografie su giornali o dei protagonisti da giovani (anche se la foto che li vede ritratti insieme a Danielle in mezzo a loro non è mai inquadrata mostrando i due gemelli insieme: Danielle funge da spartiacque), e rispecchiamenti in altri gemelli (due ragazze in un caffè in Camargue, osservate da Enrico attraverso la vetrata, o Enrico e Giovanni da piccoli, ripresi dall'alto in pigiama mentre guardano in camera distesi con le teste vicine ma in direzioni opposte o mentre si guardano, specchiandosi l'uno nell'altro). L'uso

diegetico di fotografie, voyeurismo e superfici riflettenti è presente anche in altri film di Andò, in particolare in *Sotto falso nome* (2004) e ne *Le confessioni* (2016). In *Viva la libertà*, in particolare, sottolinea l'intento di controllare la duplicità di cose, persone e situazioni mettendola in bella mostra, come la lettera rubata (*The Purloined Letter*) di Edgar Allan Poe. Questo permette di ampliare le riflessioni su apparenza e realtà: Enrico viene accusato di non essere quello che sembra da un'agitatrice durante un comizio all'inizio di libro e film; il giornalista del *Corriere della sera* commenta che Olivieri «sembra un altro»<sup>24</sup> (e lo è); Marà dice a Enrico che è «diverso da quello che [cerca] di apparire»<sup>25</sup>; e il rivale di partito dice (a Giovanni) che fatica a riconoscerlo.

Nel gioco di rispecchiamenti la musica ha un ruolo chiave nell'aggiungere spessore ai pensieri dei personaggi, ma anche a contribuire all'ambiguità del finale tanto del romanzo quanto del film. Nel romanzo è molto più presente e i riferimenti sono più precisi: un intero capitolo è dedicato alla musica lasciata da Enrico sulla segreteria telefonica (il *Winterreise* di Schubert), interpretato come desiderio di fuga e forse di morte; il trio d'archi nel film suona Boccherini, Giovanni fischieta la *Carmen* di Bizet e la musica pop (Chuck Berry, Gianna Nannini, e i Pink Floyd) aggiunge dettagli importanti allo sviluppo del carattere dei personaggi. Nel film Andò si serve di meno riferimenti e di una sola musica ricorrente, il motivo de *La forza del destino* di Verdi, sempre canticchiato da Giovanni e alla fine dal segretario tornato al suo posto in ufficio. Resta il dubbio, espresso in un sorriso aperto, malizioso ed enigmatico, che sia Giovanni e non Enrico quello che Andrea Bottini vede la mattina, dopo averlo cercato ovunque, così come nel libro Bottini si rende conto che qualcuno è nell'ufficio di Olivieri perché sente le note di *The Dark Side of the Moon*, menzionato all'inizio del libro come album legato a ricordi di Enrico e Danielle. Il «sorriso radioso»<sup>26</sup> sulle labbra di Anna sembra indicare che sia Giovanni (di cui è innamorata) e non Enrico che la guarda nel momento della vittoria delle elezioni, ma «i piedi di un uomo disteso sul letto»<sup>27</sup> visibili attraverso una porta socchiusa in casa di cura nel paragrafo conclusivo del romanzo possono far pensare che Giovanni sia tornato ad isolarsi, volontariamente, per lasciare il posto al fratello ritornato, o forse che Enrico abbia deciso di lasciare libero il campo al fratello, chiaramente più abile di lui a mobilitare folle. In ogni caso, politica e arte si confermano come illusione, ma forse consapevole ed onesta, a fin di bene.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 233.





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

DENIS BROTTTO  
*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 mediali, 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.

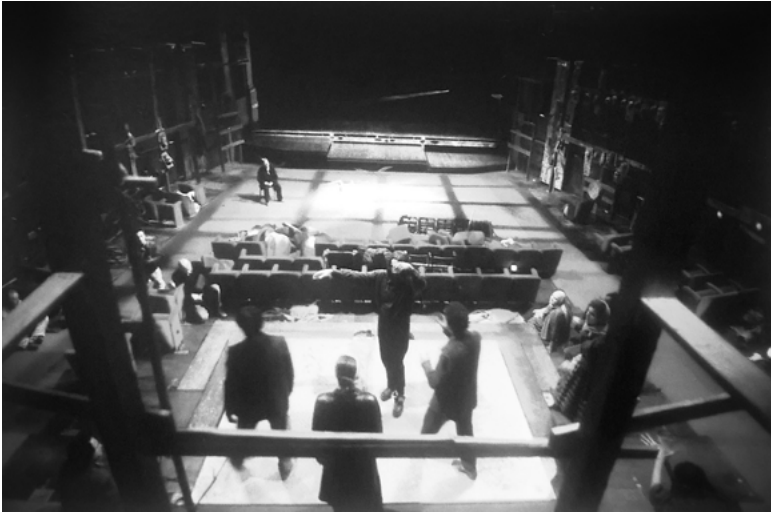


Fig. 1 - Edipo Re (2000)

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 Neiwiller 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

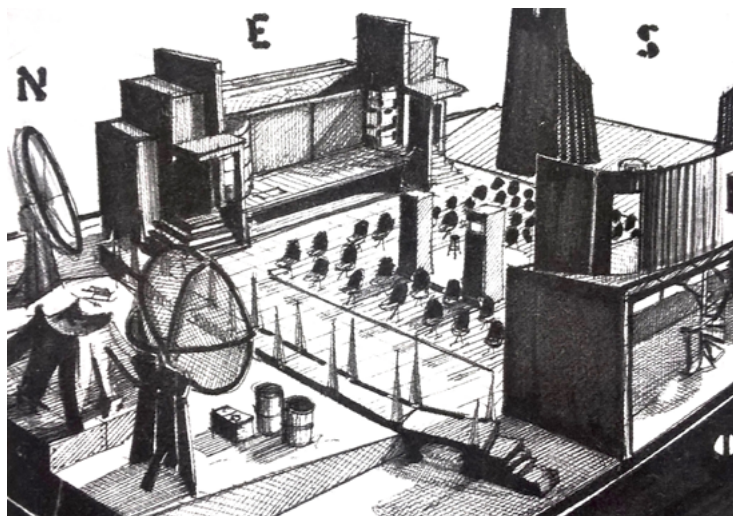


Fig. 2 - Ritorno ad Alphaville (1986)

<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*.

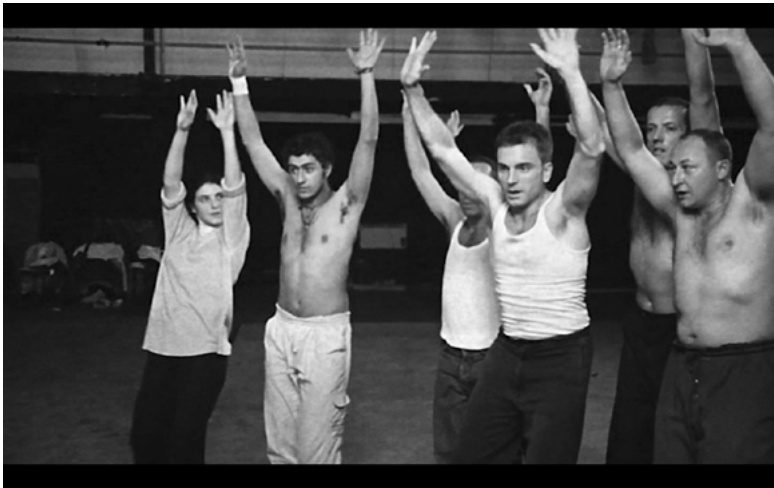


Fig. 3 - Teatro di guerra (1999)

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'anamorfofi, 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.

## Rivalità intermediali e destino della letteratura in *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino

PIERPAOLO ANTONELLO  
*University of Cambridge*

*La grande bellezza* (2012), sesto lungometraggio del regista napoletano Paolo Sorrentino, è forse l'esempio più chiaro della stratificazione intermediale con cui Sorrentino costruisce la propria cinematografia, fatta non semplicemente di rimandi intertestuali ad altre arti, ma adottando strutture e procedure compositive caratterizzate da una *saturazione* di diverse forme espressive, siano queste la musica, la fotografia, l'arte, l'architettura o la letteratura. Dal punto di vista concettuale infatti, secondo Jürgen Heinrichs e Yvonne Spielmann, «intermedia denotes a fusion rather than an accumulation of media. Thus, the convergence of elements of different media implies the transformation that is more than the sum of its parts»<sup>1</sup>. In generale, è il cinema che si presta a essere interpretato come arte intermediale per eccellenza, come sostiene Ágnes Pethő: «cinema's adaptation, convergence, and amalgamation of discrete features from literature, music, dance, theatre and painting account for its intermedial quality»<sup>2</sup>, e il caso Sorrentino può essere inserito in una cospicua genealogia di registi che costruiscono i propri film attraverso una tessitura esplicitamente intermediale<sup>3</sup>. Quello che caratterizza *La grande bellezza* in maniera particolare è una forma "eccessiva" di convergenza intermediale come messa in mostra di quanto Jay Bolter e Richard Grusin asseriscono in *Remediation*: «A medium in our culture can never

<sup>1</sup> J. HEINRICHS, Y. SPIELMANN, *What is Intermedia?*, «Convergence», n. 8, 2002, p. 6.

<sup>2</sup> Á. PETHŐ, *Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies*, «Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies», n. 2, 2010, p. 49. I due casi più celebri analizzati da Pethő sono Jean-Luc Godard e Peter Greenaway.

<sup>3</sup> *Ibid.* Si veda anche Á. PETHŐ, «Tensional Differences»: *The Anxiety of Re-Mediation in Jean-Luc Godard's New Wave Films*, «Vertigo», n. 20, 2012: [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/tensional-differences/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-30-spring-2012-godard-is/tensional-differences/) (13 aprile 2019).

operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media»<sup>4</sup>, secondo una procedura tipica identificata da Harold Bloom nei termini di «anxiety of influence»<sup>5</sup>. Questa convergenza conflittuale è stata definita nei termini di «inter-media battles» o facendo riferimento a nozioni psicanalitiche come manifestazioni di “rimozione” o “spostamento”. Per T. Jefferson Kline, ad esempio, i registi della Nouvelle Vague hanno sviluppato una relazione ambivalente, quasi edipica con la letteratura nei termini di «a constituted-and-then repressed authority»<sup>6</sup>, un modello e un’ autorità da sfidare esplicitamente attraverso forme specifiche di rimediazione. Un simile rapporto rivalitario e conflittuale sembra innervare anche la trama di *La grande bellezza*, che si offre inoltre come una lente interpretativa per una analisi comparata e intermediale della produzione letteraria dello stesso Sorrentino, cimentatosi con la scrittura in romanzi come *Hanno tutti ragione* (2010) e *Tony Pagoda e i suoi amici* (2012)<sup>7</sup>. Ancorché in una intervista Sorrentino abbia asserito che la letteratura riveste una importanza maggiore del cinema come momento di ispirazione sia formale che tematica, nel contesto della produzione del regista, la letteratura sembra in realtà rivestire un ruolo marginale, quasi una sorta di “materiale di scarto”, scoria di eccesso rispetto alla produzione maggiore, che è ovviamente quella filmica. Rispetto alle opere cinematografiche i romanzi di Sorrentino, sia nella loro genesi che nei contenuti propri<sup>8</sup>, sembrano esercizi posticci, materiali di accumulo di una produzione che ha in realtà altre preoccupazioni, dove i suoi film postulano inoltre meta-narrativamente una preminenza estetica e sociale del cinematografico rispetto al letterario nel contesto contemporaneo.

<sup>4</sup> J. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, The MIT Press, 1999, p. 65.

<sup>5</sup> H. BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1997.

<sup>6</sup> T. J. KLINE, *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimora-Londra, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 5.

<sup>7</sup> P. SORRENTINO, *Hanno tutti ragione*, Milano, Feltrinelli, 2010; ID., *Tony Pagoda e i suoi amici*, Milano, Feltrinelli, 2012.

<sup>8</sup> «La scrittura letteraria di Sorrentino, almeno stando alle date di pubblicazione, segue, e non precede, il suo esordio alla regia, anche se, per dichiarazione dello stesso regista, essa risente del lavoro per la sceneggiatura di *Un uomo in più*, il suo primo lungometraggio, con la quale vinse il premio Solinas nel 1999»; A. MOTTA, *Disincanto e palingenesi: intersezioni tematiche e stilistiche tra cinema e letteratura in Sorrentino*, in *I cantieri dell’italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, G. Ferroni, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016: [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776) (13 aprile 2019).

### Riflessività rivalitaria

Tipicamente l'intermedialità nel cinema incorpora istanze di "diegetic reflexivity", per cui «the spectator has to be either conscious of media processes or the film has to use a reflexive strategy that makes media processes visible», inoltre «the idea of media "difference" [...] has to be "inscribed/re-inscribed" within the work»<sup>9</sup>. È esattamente la strategia proposta da Sorrentino dove considerazioni meta-rappresentative riguardo al letterario e al cinematografico appaiono diffusamente in *La grande bellezza*, particolarmente nella sua versione estesa che rivela più chiaramente le intenzioni del regista, dove la prima versione aveva di fatto escluso precisamente i momenti autoriflessivi più significativi del film.

In senso generale, il regista napoletano sembra interessato a rappresentare artisti che sono giunti a forme di esaurimento delle motivazioni primarie che li hanno portati a creare le loro opere, vuoi per stanchezze esistenziali, per mancanza di ispirazione personale, per cinismo e incredulità nei confronti della qualità della propria arte: Cheyenne (Sean Penn) in *This must be the place* (2011), Jep Gambardella (Tony Servillo) in *La grande bellezza*, Fred Ballinger (Michael Caen) in *Youth* (2015) – a cui si può aggiungere il "cameo" di Elmore Coen (Andre Gregory) in *The Young Pope* (2016). Il caso più significativo è proprio quello di Jep Gambardella, scrittore e giornalista napoletano trapiantato a Roma, autore di un unico romanzo, *L'apparato umano*, scritto all'età di 24 anni, e che a 65 anni fa improvvisamente i conti con il vuoto esistenziale e creativo che lo riguarda e lo circonda. Il vuoto motivazionale e progettuale di Jep funziona da specchio rispetto alla più generale decadenza e vacuità morale e civile del mondo culturale, artistico e letterario di una Roma postmoderna dove l'unico ancoraggio simbolico viene dato da una estetica monumentale e dalle sopravvivenze del sacro nel contesto di un processo continuo di "profanazioni". La Roma di Sorrentino si specchia in una letteratura ormai afona e pleonastica, piena di una ritualità vuota, presenzialistica e ineffettiva sia dal punto di vista estetico che etico-politico. Da cui il cinismo, l'ironia feroce, la luce demistificante gettata sul letterato e sul suo ruolo culturale e sociale (ma in generale sul mondo dell'arte) che è uno dei temi centrali di *La grande bellezza*: «The overriding message delivered by *The Great Beauty* is that artists are generally frauds»<sup>10</sup>, scrive Michael Sicinski, che sembra ricordare il dictum di Marshall McLuhan, «L'arte è qualcosa con cui puoi sempre farla franca» [Art is anything you can get away with]. Si tratta del resto di uno degli assilli di Sorrentino, come ripetuto in varie interviste<sup>11</sup>, e come dichiarato esplicitamente in

<sup>9</sup> Á. PETHÓ, *Intermediality in Film*, cit., p. 58.

<sup>10</sup> M. SICINSKI, *Paolo Sorrentino: A Medium Talent*, «Cinema Scope», n. 58, 2013: <http://cinemascope.com/features/paolo-sorrentino-medium-talent/> (13 aprile 2019).

<sup>11</sup> Si veda ad esempio «Faccia a Faccia con il regista premio Oscar, Paolo Sorrentino», La7 Attualità,



*The Young Pope* da Elmore Coen, uno scrittore ebreo-americano, sotto le cui spoglie si nasconde probabilmente Philip Roth: «Scrivere è il modo che ho trovato per camuffare la mia sconfinata ignoranza. Una truffa, insomma. Per farsi accettare dal mondo e soprattutto dalle donne, che sono il mio unico interesse concreto»<sup>12</sup>.

Quest'aria di "truffa" viene messa in scena da Sorrentino attraverso i vari salotti frequentati da Jep, dove lo scrittore contemporaneo viene ferocemente e cinicamente smontato e denigrato, non solo attraverso il vuoto esistenziale e la paralisi creativa di Gambardella, ma anche attraverso la costellazione di figure ugualmente dimenticabili e velleitarie che lo circondano, come Sebastiano Paf (Severino Cesari), il poeta afono e fidanzato decorativo di Dadina (Giovanna Vignola); Romano (Carlo Verdone), frustrato e inconcludente autore teatrale; Stefania (Galatea Ranzi), la scrittrice radical-chic assediata da ipocrisie narcisistiche, a cui si aggiungono intermediariamente la vuota presunzione dell'artista concettuale Talia Concept (Anita Kravos), con il suo ridicolo fallimento di resa ecfraistica delle proprie intenzioni poetiche, o l'ipocrisia del mondo dell'arte contemporaneo, interessato al puro presenzialismo e alla monetizzazione delle opere, dove il gesto creativo viene lasciato ironicamente a dei performer incongrui come un lanciatore di coltelli o una bambina, Carmelina (Francesca Amodio), che ha solo voglia di vivere la propria età.

Rispetto alla critica proposta alla letteratura, come istituzione e come contesto sociologico, la tematizzazione riflessiva che riguarda il cinema sembra invece di segno opposto. In una scena tagliata e che ricompare nell'edizione integrale di *La grande bellezza*, Jep intervista un "grande maestro del cinema" (Giulio Brogi), alla soglia dei novant'anni, un regista che «ha condizionato l'immaginario di milioni di persone». Jep tradisce una sincera ammirazione, perdendo la sicurezza di sempre e il proprio cinismo, sentendosi direttamente interpellato quando il regista invita gli spettatori ad avere rispetto per la loro curiosità, ad assecondarla, «mentre molti la frenano perché sono pigri, moralisti, indolenti. Sono scettici e, ovvio, anche ignoranti». Una considerazione analoga si potrebbe fare per la scena dell'incontro notturno con Fanny Ardant con il riferimento esplicito a *La femme d'à côté* di François Truffaut, dove sineddoticamente il sentimento espresso da Jep è anche in questo caso di sincera ammirazione e persuasione rispetto alle intenzioni estetiche e rappresentative del film del cineasta francese.

Il momento più significativo di questa auto-riflessività diegetica viene articolato dalla domanda fatta da Jep al decano della regia: «che cosa è stato il cinema per lei», a cui il "grande maestro" risponde:

il cinema è una possibilità di sopravvivenza di fronte alla delusione che ci offre tutti i giorni la realtà. In realtà è il tempo che determinando la realtà la rende

12 gennaio 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=isVsb7YRYQU> (13 aprile 2019).

<sup>12</sup> P. SORRENTINO, *Il peso di Dio. Il Vangelo di Lenny Belardo*, Torino, Einaudi, 2017, p. 94.

deludente. Ma la realtà se scomposta, frantumata, ripensata, rielaborata, ah, può diventare un grande spettacolo.

Questa citazione sembra la condensazione del programma espressivo di Sorrentino. Una delle caratteristiche tipiche di film strutturati da un regime compositivo intermediale è infatti la frammentazione: «a shattering of the world into pieces of media representations or the experience of some kind of juxtapositions, jumps, loops or foldings between the media representations and what we perceive as cinematic reality»<sup>13</sup>. La tessitura narrativa dei film di Sorrentino predilige questa composizione frammentaria, allineando una serie di scene emblematiche, sigillate attraverso una stilizzazione a volte eccessiva, ma spiegabile appunto dal protratto tentativo di comporre una saturazione intermediale attraverso dei *tableaux vivants*, dove musica, pittura, arte, spazi architettonici giocano un ruolo compositivo preponderante, proprio nell'intento di fare della realtà «un grande spettacolo». Uno spettacolo anche sul nulla, sul vuoto postmoderno di una società in sfacelo generale, che è appunto una delle preoccupazioni o di progetti irrisolti di Jep, come esplicitato durante una delle innumerevoli feste che scandiscono la vita del «re dei mondani»: «Sono anni che mi chiedono perché non torno a scrivere un nuovo romanzo. Ma guarda sta' gente, sta' fauna, questa è la mia vita. E non è niente». E successivamente, rivolgendosi alla sua governante: «Flaubert voleva scrivere un romanzo sul niente e non c'è riuscito, ci posso riuscire io?». A proposito va ripresa la lettera dello scrittore francese a Louise Colet del 16 gennaio 1852: «Ciò che mi sembra bello, quello che vorrei fare, è un libro sul nulla, un libro senza appigli esteriori, che si tenesse su da solo per la forza intrinseca dello stile»<sup>14</sup>. Uno stile, quello di Sorrentino, che si adegua al proprio oggetto di rappresentazione, attraverso forme virtuosistiche, artificiose, illusionistiche, estetizzate all'eccesso, ma che corrispondono alla resa cinematografica di un progetto letterario abortito, alla rimediazione di un programma estetico motivato non solo dal fatto che la modalità espressiva di Sorrentino sia quella filmica, ma forse anche dalla ineffettualità e marginalità del letterario all'interno dell'immaginario contemporaneo<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Á. PETHŐ, *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 5.

<sup>14</sup> Si veda a proposito A. IANNOTTA, *Le immagini del potere. Note sull'identità italiana nel cinema di Paolo Sorrentino*, «California Italian Studies», 6.2, 2016: <https://escholarship.org/uc/item/69z1s71b> (13 aprile 2019). Iannotta afferma che sia esattamente questo l'intento di Sorrentino nella *La grande bellezza* (ma che in generale può essere esteso ad altri suoi film).

<sup>15</sup> Secondo Roberto Manassero e Attilio Motta questa adeguazione stilistica fa però perdere al film ogni potenziale carica critica; si veda R. MANASSERO, *Paolo Sorrentino. La grande bellezza*, «Doppiozero», 2 giugno 2013: <http://www.doppiozero.com/materiali/odeon/paolo-sorrentino-la-grande-bellezza> (13 aprile 2019). A. MOTTA, *Disincanto e palingenesi*, cit.

## Stile-Sorrentino

Per articolare ulteriormente questa particolare forma di rimediazione cinematografica di preoccupazioni, intenti progettuali e stilistici ascrivibili alla letteratura, può essere utile guardare ai romanzi di Sorrentino, con specifico riferimento a *Hanno tutti ragione* e *Tony Pagoda e i suoi amici*. A questa stilizzazione “eccessiva”, “bulimica”, ridondante, virtuosistica adottata da Sorrentino nei suoi film, sembra corrispondere il linguaggio usato nei suoi romanzi, e in particolare il lavoro sull’aggettivazione, su cui Sorrentino si sofferma in vari punti in *Hanno tutti ragione*. In maniera esplicita, a fine libro, troviamo un ringraziamento a Umberto Contarello, co-sceneggiatore di *This Must be the Place, La grande bellezza* e *The Young Pope*, «che molti anni fa mi ha precipitato nel mondo degli aggettivi sconosciuti e delle metafore impossibili»<sup>16</sup>. In maniera più implicita, ma comunque chiara, il quinto capitolo, dal titolo «Lezione numero uno sulla seduzione», può essere letto come metafora delle strategie di “seduzione” del lettore-spettatore adottate da Sorrentino. Per Sorrentino/Pagoda è infatti fondamentale:

il ritmo del dialogo, dovete dargli un ritmo convulso, elettrico, agitato ma non troppo, altrimenti diventa snervante, vorticoso e insensato. [...] Dovete saltare di palo in frasca, soffermandovi massimo per una decina di battute su ogni fatto, argomento o stronzata qualsiasi. [...] Tutti i sentimenti della vita scaturiscono da questo: il ritmo delle cose. [...] Sedurre è come scrivere una bella canzone, tutto tecnica e ritmo, tecnica e ritmo. Il talento dell’ironia è una freccia supplementare che non sempre potete avere al vostro arco. In questo caso ci vuole tanto ritmo. Un battito che, perlopiù, viene fornito dagli aggettivi. Spiazzanti e convincenti, iperbolici e precisi. [...] Gli aggettivi seducono, i sostantivi annoiano. Questo è il grande segreto. Li dovete dispensare con generosità, en passant, e a ritmo sostenuto.<sup>17</sup>

L’aggettivazione eccessiva, come la metaforizzazione a volte bislacca, estemporanea, giocare, piena di colloquialismi italo-napoletani, che sembra non volere dare tregua al lettore<sup>18</sup>, si potrebbe dire che abbia come corrispettivo filmico nell’uso della macchina da presa, sempre in costante movimento, in maniera quasi isterica, o nelle inquadrature che ricercano un virtuosismo a volte

<sup>16</sup> P. SORRENTINO, *Hanno tutti ragione*, cit., p. 318.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 70-71.

<sup>18</sup> Si vedano alcuni esempi: «un pallore medioevale mi attraversa il volto, ma comunque. Giaguara è la mia entrata, finto distratta direi»; «Ora, le pareti del cervello mi sbattono come ante lasciate aperte durante una tempesta di vento»; «Ora, gagliardo e pretenzioso come il pappagallo Portobello, me ne sto appollaiato quattro toni sopra, sull’acuto pazzesco del ritornello, che neanche Diamanda Galás, roba che le pareti del Radio City vibrano come un’arpa suonata da una testa di cazzo»; *ibid.*, pp. 8-9.

funzionale a volte puramente performativo: la «ginnastica formale» individuata da Michael Sicinski, che ha sottolineato proprio la derivazione iperletteraria e un po' scolastica dello stile di Sorrentino<sup>19</sup>, giudizio espresso anche da Roberto Manassero per cui «come regista dimostra ancora una volta di possedere un immaginario da antologia universitaria, con un dolly qui e una carrellata qua, un colpo di ironia lì e uno di grottesco là»<sup>20</sup>.

## Sacro/Profanazioni

Oltre a rilievi di carattere stilistico, il rapporto fra letteratura e cinema nell'opera di Sorrentino si struttura attraverso polarizzazioni simboliche e tematiche che distribuiscono il letterario e il filmico (o il visuale) su territori opposti di questa contesa rivalitaria. Una di queste riguarda uno dei temi centrali negli interessi del regista napoletano: il sacro. Parlando di *La grande bellezza*, Sorrentino ha asserito che «Il film è una dicotomia tra sacro e profano. Per me che sono ateo il sacro è tutto ciò che è degno di essere ricordato. Il profano resta il dimenticabile»<sup>21</sup>. In realtà più che il sacro come momento ierofanico o trascendentale, secondo le varie desinenze critico-teoriche con cui questo tema è stato discusso (da Paul Schrader a Brent Plate)<sup>22</sup>, i film di Sorrentino sembrano mettere in scena diversi dispositivi di desacralizzazione e diverse forme di resistenza a questi processi. L'irruzione del sacro viene messa in scena soprattutto attraverso la costruzione di *tableaux vivants*, cifra espressiva estesamente usata da Sorrentino nei suoi film e uno degli stilemi più caratteristici dell'intermedialità nel cinema, proprio per la sua densità rappresentativa che più che alla parola si affida a arti come la pittura, l'architettura, la musica<sup>23</sup>. Emblematica e programmatica

<sup>19</sup> Per Sicinski i film di Sorrentino «virtually throttle the viewer with their whiz-bang excitement about what big cameras, cranes, and dollies can do. But look closer, and these are very stodgy, literary manoeuvres, the overweening symbolic Bible-thumps of the novelist-turned-filmmaker»; M. SICINSKI, *Paolo Sorrentino*, cit.

<sup>20</sup> R. MANASSERO, *Paolo Sorrentino*, cit.

<sup>21</sup> K. RICCARDI, *Sorrentino: «La grande bellezza è non dimenticare». Il cinema e il gioco dell'arte*, «La Repubblica», 4/11/2013: [http://www.repubblica.it/spettacoli/2013/11/04/news/sorrentino\\_grande-bellezza-lottomatica-70240333/](http://www.repubblica.it/spettacoli/2013/11/04/news/sorrentino_grande-bellezza-lottomatica-70240333/) (13 aprile 2019).

<sup>22</sup> P. SCHRADER, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York, Da Capo Press, 1988; S. B. PLATE, *Religion and Film: Cinema and the Re-creation of the World*, New York, Wallflower Press, 2009.

<sup>23</sup> Appaiono evidenti i momenti in cui Sorrentino sembra cercare forme di epifanie visive, di momenti estatici o di immagini extra-comuni che si impegnano nella ricerca della propria memorabilità (l'apparizione di un gruppo di fenicotteri sul terrazzo di Jep il momento più esemplare); ovvero ricorre costantemente a inquadrature frontali, tipiche delle rappresentazioni sacre, in una sorta di pasolinismo manieristico e postmoderno. La *mise-en-scene* opera spesso attraverso dei procedimenti di «framing», di incorniciamento, forniti soprattutto da particolari architetture, o da spazi domestici o pubblici, che vengono occupati da forme di performatività

a questo proposito la scena di apertura, con l'alternarsi di riferimenti a forme dissacratorie da una parte (il monumento a Garibaldi contrapposto a Totti come nuovo "re di Roma"; l'immagine di un personaggio corpulento in canottiera che si lava nella Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo), e il tentativo di risacralizzazione liturgica di questi stessi spazi operati da una composizione intermediale dell'immagine, nel caso specifico centrata su un coro femminile in completo scuro (Torino Vocalensemble) che intona l'elegia *I lie* di David Lang incorniciato dalle forme architettoniche seicentesche della fontana. Alcune inquadrature sembrano rimandare alla pittura di Johannes Vermeer, incorporando e rendendo evidente quello che Henk Oosterling ha definito come «the sensible»<sup>24</sup>, «a quasi-palpable, corporeal entity in its intermedial density»<sup>25</sup>, ascrivibile alla dimensione "tattile" [haptic] del cinema, ma anche al «figurale» nel senso dato da François Lyotard, come concetto che esprime l'incommensurabilità del sensibile a ogni compiuta articolazione discorsiva<sup>26</sup>. In questa tessitura intermediale, la parola è confinata alla prosaicità volgare del quotidiano (il giornale sportivo o il macchiettismo del colloquialismo romano), o all'opacità di lingue straniere non comuni come il giapponese della guida turistica o lo Yiddish del testo di Joseph Rolnick per il corale di Lang.

In termini dialettici vi è visibilmente nel film di Sorrentino un interesse anche per forme di sacro degradato, o secolarizzato, nel senso precisato da Giorgio Agamben in *Profanazioni*, come «forma di rimozione che lascia intatte le forze, che si limita a spostare da un luogo all'altro»<sup>27</sup>. Un caso parodicamente emblematico è quello del chirurgo plastico (Massimo Popolizio) che distribuisce del botox come in una eucarestia pagana insieme ad assoluzioni con tanto di tariffario per l'indulgenza concessa. Analogamente, i libri di Sorrentino sono affollati di miti e icone nazional-popolari, dai cantanti ai calciatori ai personaggi televisivi, tutti parte di una mitografica collettiva generazionale, grado estremo di questo processo di dislocazione o profanazione del sacro e dell'artista come «vedette», nel senso espresso da Guy Debord in *La società dello spettacolo*<sup>28</sup>. D'altro canto questa dislocazione può essere riferita ancora una volta allo statuto

---

rituale che operano con diversi gradi di distanza da una matrice originaria appartenente al sacro: momenti e spazi sospesi di sacralità, nella sua forma emblematica e sensorialmente densa, ovvero forme di desacralizzazioni che ritengono ancora elementi interstiziali o surrettizi di sacralità.

<sup>24</sup> H. OOSTERLING, *Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards the Ontology of the In-Between*, «Intermédialités», n. 1, 2003, pp. 29-46.

<sup>25</sup> Á. PETHŐ, *Intermediality in Film*, cit., p. 64.

<sup>26</sup> Cfr. F. LYOTARD, *Discours, figure*, Parigi, Klincksieck, 1971.

<sup>27</sup> G. AGAMBEN, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, p. 88.

<sup>28</sup> «Le spectacle est la reconstruction matérielle de l'illusion religieuse. La technique spectaculaire n'a pas dissipé les nuages religieux où les hommes avaient placé leurs propres pouvoirs détachés d'eux: elle les a seulement reliés à une base terrestre»; G. DEBORD, *La Société du Spectacle* (1967), Parigi, Gallimard, 1992, § 20.

socio-culturale assunto dalla letteratura rispetto al cinema nelle considerazioni più o meno esplicite di Sorrentino. Mentre le sceneggiature sono punteggiate di continui richiami a una sorta di canone *high-brow* della letteratura europea e occidentale, i suoi romanzi vengono popolati di citazioni di Mina, Loredana Berté, Fred Bongusto, Patty Pravo<sup>29</sup>. Il registro alto di molti dialoghi cinematografici non trova corrispettivo nella sua prosa romanzesca che preferisce un registro basso-colloquiale e gergale, «affidata a livello lessicale al turpiloquio, alle espressioni volgari e ad una verbalità canagliesca», unito a un tono saggistico a tratti «banalmente moralistico e declamatorio»<sup>30</sup>.

Il rapporto fra sacro e profano può essere visto anche come una delle sotto-articolazioni del tema principale che caratterizza *La grande bellezza*: il rapporto fra la grandezza del passato rispetto alla decadenza del presente, assieme allo spazio della memoria come un territorio saturo di momenti di intensità passionale (il rischio della morte, l'irruzione della sessualità, l'innamoramento giovanile) contro il vuoto cinico del presente, da cui il proliferare di riferimenti alla dimensione della nostalgia («che cosa avete contro la nostalgia? È l'unico svago che resta per chi è diffidente verso il futuro», recita Romano nella sua pièce teatrale di commiato) che ritorna anche in *Youth*, con il riferimento colto a Novalis riletto da Isaiah Berlin e alla nostalgia come «ritorno alla casa del padre»<sup>31</sup>, inscenato intermedialmente in *La grande bellezza* dalla commozione di Jep di fronte alla mostra fotografica di Ron Sweet (Ivan Franek) dove sotto la cinquecentesca loggia del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia migliaia di immagini lo ritraggono in ogni giorno della sua vita.

Anche in questo caso Sorrentino, in termini contrastativi, sembra suggerire come il visivo mantenga una preponderanza simbolica e emotiva rispetto al letterario. A parte il rituale vuoto dei circoli intellettuali romani, dove la letteratura rappresenta una dimenticanza o una occasione perduta e abbandonata, emblematica è la scena del funerale di Andrea (Luca Marinelli), che nel film interpreta significativamente un ragazzo psicopatico a cui Jep aveva consigliato in precedenza di «non prendere sul serio questi scrittori» (Proust nella fattispecie). Nel momento culminante, Gambardella appoggia una copia di *Padri e figli* di Turgenev sulla sua bara. Il gesto può essere visto come uno dei vari indizi che potrebbero suggerire la possibile paternità di Jep, ma può essere letto metaforicamente anche come un commiato da un rapporto tradizionalmente strutturato

<sup>29</sup> Sorrentino ha inoltre confessato che *Gli aspetti irrilevanti* (Milano, Feltrinelli, 2016), terza prova letteraria del regista napoletano, è debitore della scrittura di Paolo Villaggio e dei suoi libri su Fantozzi.

<sup>30</sup> A. MOTTA, *Disincanto e palingenesi*, cit., pp. 5-7.

<sup>31</sup> Sulla attribuzione di seconda mano a Novalis si veda L. INGALLINELLA, *Novalis, una citazione fantasma e il "romanticism" di Paolo Sorrentino*, «Critica letteraria», 7 agosto 2016: <https://www.criticalletteraria.org/2016/08/youth-paolo-sorrentino-novalis.html> (13 aprile 2019).

e gerarchizzato tra generazioni, per l'evidente fallimento generazionale dei padri o delle madri<sup>32</sup>, ma lo si potrebbe anche intendere come una specie di funerale simbolico per una letteratura che nell'Ottocento era ancora al centro dei processi auto-rappresentativi della cultura europea, e dove ora da Flaubert, Turgenev e Dostoevskij, o nel primo Novecento Proust, Breton, Céline, D'Annunzio o Pirandello, si passa cronologicamente attraverso Moravia e Ammanniti (questi gli scrittori citati nel film), verso una afasia interpretativa e rappresentativa. La letteratura viene di fatto imbalsamata in una serie di citazioni pseudo-colte, di puro *name dropping*, o attraverso la sua mera forma materiale, come bene di consumo o di prestigio vuoto, rappresentata dalla fila di Adelphi e Einaudi accuratamente ordinati nel soggiorno/camera da letto di Jep che si guarda bene dal toccare. Si potrebbe dire che in questo processo di desacralizzazioni orchestrate da Sorrentino, la letteratura stia scivolando più o meno lentamente dalla parte del profano. Ovvero, quello che è stato centrale nella formazione nazionale, e che era diventata soprattutto nell'Ottocento a «secular religion that occupied a leading position in bourgeois society», nell'indicazione di Wolfgang Iser<sup>33</sup>, viene restituito all'uso comune, secondo l'interpretazione di Agamben, che pertiene al gioco, e rischia per tanto di acquisire lo statuto del dimenticabile e del superfluo. Sia l'idea del romanzesco che la pratica della scrittura di Sorrentino sembrano confinarsi a questa posizione, tra gioco e dimenticanza.

Il cinema, il visivo trattiene invece, anche quando precipita nella sua vuotezza, un'immagine residuale del sacro che sopravvive attraverso il potere del visivo, di iconografie iscritte nel processo storico che ha fatto dell'immagine una delle forme dominanti che il religioso ha assunto nel contesto occidentale cristiano, anche a dispetto dei processi di secolarizzazione e profanazione avvenuti nella modernità e postmodernità. A questo proposito, si può fare riferimento a *The Young Pope*, una serie che ragiona precisamente sul potere ambiguo del sacro e della sua rappresentazione. Lenny Belardo (Jude Law) è un papa conservatore, quasi reazionario, e allo stesso tempo postmoderno, che adotta le regole della società dello spettacolo, sia nell'eccesso visivo dato al miracoloso (l'interruzione della pioggia su una piazza San Pietro stipata di fedeli; la preghiera nel parcheggio dell'autostrada attorniato dai TIR), sia nella sua rivoluzione ipospettacolare, apofatica, che si affida ad alcune regole consolidate della spettacolarizzazione dello stardom internazionale, per cui il papa deve rendersi «irraggiungibile come una rock star». La sigla iniziale è una condensazione di

<sup>32</sup> Come ha notato Antonio Iannotta, «tutti i protagonisti di questi film o non hanno famiglia o vivono in nuclei familiari disfunzionali o fallimentari dove gli affetti sono pressoché inesistenti»; A. IANNOTTA, *Le immagini del potere*, cit.

<sup>33</sup> W. ISER, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 132.

questa prospettiva. Belardo-Pio XIII passeggia di fronte a dei quadri che sono, nell'indicazione di Sorrentino, «un rapido excursus cronologico, con ovvie lacune, dei momenti tra i più significativi nella storia e nell'arte dell'intero arco del cristianesimo e della chiesa» e che si concludono, in maniera grottesca, con *La nona ora* di Maurizio Catellan, il “miracolo” di un papa, o meglio della sua immagine, abbattuto da un meteorite. I quadri vengono rimediati con un intervento in CGI che anima la staticità dell'immagine pittorica rendendola cinematografica, e per tanto innestando genealogicamente *the moving image* all'interno della stessa prospettiva antropologico-culturale, di forze rappresentative che discendono da una religione non solo del *logos* ma anche dell'*imago*. E mentre lo scrittore Coen dopo una passeggiata con Papa Belardo conclude che poche parole di Pio XIII sono riuscite a mettere a tacere «i tre quarti della mia produzione letteraria»<sup>34</sup>, il cinema esprime ancora una potenza di significati a cui Sorrentino crede: il suo spettacolo è una possibilità non solo di “sopravvivenza” di fronte alle delusioni della realtà, ma anche di un'ancora di permanenza storico-simbolica di quest'arte, e indice di una ricerca irrequieta di forme “profanate” di trascendenza.

---

<sup>34</sup> P. SORRENTINO, *Il peso di Dio*, cit., p. 94.





## Dal cinema alla letteratura: a colloquio con Gianni Amelio

*Nell'aprile 2018 Gianni Amelio ha inaugurato l'annuale ciclo dei seminari di Cinema e Letteratura del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari di Padova con un incontro in cui ha dialogato per due ore con Denis Brotto, Attilio Motta e Giorgio Tinazzi, rispondendo a domande, provocazioni e sollecitazioni anche degli studenti. Ne è venuta fuori un'intervista sui generis, di cui proponiamo qui una trascrizione sfrondata dai più marcati effetti di parlato e rivista dai protagonisti di quel pomeriggio, di cui conserva tuttavia il tratto felicemente informale.*

**Brotto:** un tratto di singolarità del tuo cinema viene dal rapporto con la letteratura; in effetti sono molti i tuoi film che hanno preso le mosse da opere letterarie: pensiamo a Sciascia, per *Porte aperte*, a Pontiggia, per *Le chiavi di casa*, o ad Albert Camus, per un film che poi è una sorta di autobiografia letteraria, in cui Camus serve per raccontare anche qualcosa di estremamente personale<sup>1</sup>. Ma dopo aver già dato una prova eccellente per quanto riguarda la scrittura sul cinema, per esempio con *Il vizio del cinema*<sup>2</sup>, negli ultimi anni ti sei cimentato anche con questa attività per certi versi nuova, quella di scrittore. Pochi mesi fa, a ottobre 2017, abbiamo presentato *Politeama*<sup>3</sup>, il romanzo d'esordio di questo "giovannissimo scrittore", e oggi siamo qui anche per parlare di *Padre quotidiano*<sup>4</sup>, il tuo nuovo lavoro letterario, un libro che ho molto amato, e nel darti la parola e ringraziarti per aver accettato questo colloquio vorrei chiederti come è avvenuto questo ampliamento delle tue scelte espressive verso la letteratura.

---

<sup>1</sup> I tre film di Amelio sono *Porte aperte* (1990), dall'omonimo romanzo (1987) di Leonardo Sciascia, *Le chiavi di casa* (2004), da *Nati due volte* (2000) di Giuseppe Pontiggia, e *Il primo uomo* (2011), dall'omonimo romanzo postumo di Albert Camus (1994).

<sup>2</sup> G. AMELIO, *Il vizio del cinema. Vedere, amare, fare un film*, Torino, Einaudi, 2004.

<sup>3</sup> ID., *Politeama*, Milano, Mondadori, 2016.

<sup>4</sup> ID., *Padre quotidiano*, ivi, 2018.

**Amelio:** ho scritto un romanzo quando il cinema mi aveva un po' stancato. Suona strano che lo dica io, che ho sempre voluto fare dei film. Ma arriva un momento che tu conosci talmente bene la macchina e la sua pesantezza, e allora preferisci isolarti, cerchi il rapporto con la pagina del computer, che non è traumatico, perché basta metterci una sillaba e non è più bianca...

*Politeama* è nato per caso, da venti righe che ho lasciato sedimentare per sette, otto mesi, e non sapevo che cosa sarebbero diventate, se una sceneggiatura, un racconto... Poi un giorno una mia amica scrittrice mi ha detto: "è un incipit formidabile. Stai scrivendo un romanzo?" E io ho minimizzato: "il resto non c'è, non ho pensato a come andare avanti". Difatti *Politeama* l'ho scritto senza avere una traccia, una "scaletta", qualche appunto, senza sapere, come si dice, dove vai a parare... La cosa bella è che la strada poi l'ho trovata giorno per giorno, con il protagonista che seguiva un percorso non segnato, che apparteneva solo a lui, e sembrava che lo conoscesse meglio di me...

Mi sono appassionato a questa sorta di viaggio protetto, perché poi la letteratura – lo scrivere, per carità, perché la letteratura ancora non l'ho toccata – ti toglie molte delle ansie che il mestiere del cinema ti mette addosso, ansie di natura pratica. Devi considerare che ogni tua idea va tradotta in denaro, e tenere conto del tempo che passa, del fatto che un'ora di lavoro collettivo costa uno sproposito... Mentre quando scrivi no, non ci pensi, perché il costo di un romanzo, rispetto al costo di un film, è niente. Questo ti fa sentire più libero, anche se ti mette di fronte ad altre responsabilità, molto più delicate. Forse ho sperimentato la scrittura per darmi di nuovo una carica, per mettermi alla prova su qualcosa di diverso. E poi volevo "ripassare" quello che ho letto da giovane, perché se non hai letto niente, non scrivi niente.

In genere si dice che la sceneggiatura di un film sia abbastanza simile a un romanzo, o che il soggetto di un film può essere vicino a un racconto, Se consideriamo i "fatti" nudi e crudi, può essere così. Ma gli strumenti, il linguaggio? Io penso che il cinema sia più vicino ad altre forme espressive, alla musica, alla pittura, ed è legato a quella specie di abitudine visionaria che ti cresce dentro quando di film ne hai visti tanti, e scatta un amore che ti segna la vita e diventa lo sfogo delle tue frustrazioni, specie durante l'infanzia.

Io non so come abbiate vissuto la vostra infanzia in una città come Padova qualche decennio fa. Io l'ho vissuta negli anni Cinquanta in un villaggio di 400 anime ai piedi della Sila, sono stato là fino ai dieci anni, e ogni tanto mi portavano in città, dove mia nonna faceva l'infermiera. Quando sono entrato in un cinema la prima volta, ancora non sapevo né leggere né scrivere, ed essendo un piccolo montanaro ignorante, non capivo cosa fosse la sala cinematografica, cosa fosse lo schermo... C'era una signora un po' eccentrica, che ballava, cantava, prendeva schiaffi, ed era bellissima...

Ho visto *Gilda*<sup>5</sup>, e poi un giorno qualcuno mi ha portato a vedere un western, e tutto il tempo domandavo “ma la signora Gilda quando torna?” Ero talmente sprovvaduto da pensare che quella fosse la casa di Gilda e quindi i cowboy e gli indiani le stavano dando fastidio, o comunque le sporcavano il salotto... Ecco, questo per dire qual è stata la fascinazione che, su un ragazzino un po’ tonto com’ero io, ha esercitato una cosa immensa come il cinema. Considerate che allora non c’era la televisione, o almeno non era arrivata in Sila. Io la televisione l’ho vista nei bar di Catanzaro a dodici anni: si prendeva un caffè seduti al tavolino e si guardava, che so, lo sceneggiato, oppure il quiz. Diciamo che, da quell’incontro con *Gilda*, le due ore passate davanti a uno schermo sono state la mia salvezza. Ci vuole un retroterra duro per poter immaginare che quel sogno sia anche un mestiere, una realtà. Il cinema allora ti prendeva davvero al cuore e la sala era il luogo dell’immaginario, che io scambiavo addirittura per le case di lusso degli attori...

Tornando al rapporto tra regista e scrittore, potrei liquidarlo con la battuta che mi fece Sciascia quando cercavo di convincerlo a scrivere con me la sceneggiatura di *Porte aperte*. Sciascia si sottrasse senza tanti giri di parole, e alla fine, accompagnandomi alla porta, mi disse con brusca gentilezza: “Amelio, mi dia delle sorprese!”. Perché in realtà è questo il segreto, non aspettarsi mai l’illustrazione in una forma che ha poco a che vedere con le pagine di un libro.

Un’altra bella frase me la disse Catherine Camus, quando decise di darmi i diritti de *Il primo uomo*, il romanzo autobiografico di suo padre. Mi aspettavo che fosse gelosa che un regista, un estraneo, si occupasse di fatti intimi della sua famiglia. Eravamo negli uffici di Gallimard, l’editore, e lei disse subito: “Mio padre il libro l’ha già scritto, adesso dobbiamo permettere a Gianni Amelio di fare bene il suo film”, che è qualcosa che ti riempie non di gioia, ma di angoscia...

Quando ho cominciato a scrivere la sceneggiatura, lei ha deciso che mi doveva dare ancora più libertà e, come ricordava Denis Brotto, mi ha addirittura permesso di raccontare non l’infanzia di suo padre ma la mia infanzia, anche se vissuta trent’anni prima, in un altro Paese. Mi ha concesso di mettermi al posto di suo padre bambino, e mi diceva “solo così sarai sincero”. Quindi il segreto della “fedeltà” alla pagina scritta non è il fatto che tu filmi le parole, no, questo è se mai il tradimento vero... Diciamo che devi fare tua l’anima del romanzo, e poi tirarla fuori in un altro modo, senza usare carta e penna. E ogni volta devi immaginare di avere di fronte qualcuno che non ha mai letto un libro, non ha mai visto un film, proprio niente...

Elsa Morante ha messo come *esergo* de *La Storia*: «all’analfabeta per il quale scrivo». È giusto pensare che tu stai scrivendo per un analfabeta, e che devi ar-

<sup>5</sup> *Gilda*, di Charles Vidor (1946), con Rita Hayworth e Glenn Ford.

rivare a lui non attraverso inganni e trucchi, ma con la verità dei sentimenti. E la verità la trovi nella forma che conosci, nei mezzi che hai coltivato... Mi rendo conto che sto inventando l'acqua calda, nel senso che sono cose ovvie per tutti noi. Qualunque regista o critico o spettatore sa che la libertà non è arbitrio, non è calcolo. La libertà è fare il proprio libro o film senza ingannare nessuno.

**Brotto:** tu parlavi giustamente del libro di Camus, ma il film è straordinario per il lavoro sulle forme temporali: c'è un continuo disgregarsi del tempo, della cronologia del racconto, e un suo riaggregarsi intorno ai ricordi, alle sensazioni, alle pesature che il passato ha avuto per Camus, ma – mi permetto di dire – anche per l'autore del film, e questo continuo passaggio di temporalità è la cosa che più rimane impressa, proprio come un racconto, una biografia, un'autobiografia, ma anche un modello di riscrittura temporale che non segua strettamente la cronologia degli eventi, ma che dia valore alle sensazioni, a una riconsiderazione del proprio passato.

**Tinazzi:** quando un regista, soprattutto un regista che appartiene alla ristretta cerchia degli autori, si mette a scrivere un romanzo, la domanda prima è “chi glielo fa fare” o meglio “qual è la spinta che l'ha indotto a questo”. Amelio ci ha già in parte risposto: è logico che un grande raccontatore di storie – quale lui è – abbia voglia di cimentarsi con un altro modo di raccontare una storia, per vedere quali sono i punti di contatto e le diversità, che sono anche notevoli. Tenendo conto anche del fatto che un regista ha sempre a che fare con delle storie scritte, perché quasi tutti i registi partecipano, da soli o con altri, alla stesura di una sceneggiatura, cioè al racconto di una storia fatta con le parole. Quindi c'è un retroterra che ti spinge, in qualche modo: mentre quella è una storia raccontata perché debba diventare un film, questa è una storia che basta da sola: e questo è già un motivo molto forte. La seconda domanda è “ma ci sono rapporti tra i libri che ha scritto, tra i romanzi che ha scritto (nel caso di Amelio due) e i film che ha fatto?” Sarebbe strano che non fosse così: in alcuni casi mediamente, per esempio il rapporto che c'è tra il cinema di Amelio e il primo romanzo, *Politeama*, è un rapporto mediato, mentre con *Padre quotidiano* il rapporto è più evidente. Si tratta nell'un caso e nell'altro di un processo di iniziazione, al mestiere di padre e al mestiere di figlio; il romanzo racconta la storia – che è la storia poi di Gianni – di un'acquisizione della figura di padre, e questa è centrale in tutto il cinema di Amelio. Quindi non solo c'è un rapporto diretto con gli altri libri, ma c'è un rapporto diretto anche con il suo cinema, centrato sicuramente su tanti motivi, ma in cui la figura del padre ha sempre un ruolo importante – e qui ci dirà Gianni se c'è un motivo di biografia. *Padre quotidiano* è un libro molto bello, e anche molto coraggioso, perché ci mette la

faccia, si chiama in causa direttamente, senza falsi pudori o filtri, però con una mediazione stilistica che rafforza la spinta autobiografica, molto presente in questo secondo romanzo, che si può leggere a più strati: un primo strato è quello che dicevo, cioè l'iniziazione al mestiere di padre e al mestiere di figlio, e questo è il nucleo essenziale, ma dietro c'è molto altro: c'è il ricordo, perché l'Albania, in cui buona parte del libro è ambientata, gli ricorda la sua Sila, il suo posto, quel paesaggio, quelle pietre, quei luoghi, gli ricordano da vicino la sua Calabria, e quindi c'è continuamente un riemergere, come una specie di sottofondo carsico, di un elemento di memoria; poi c'è un elemento di lavoro, un'ambientazione, perché il libro si svolge mentre sta girando il film *Lamerica*<sup>6</sup>, e quindi c'è anche questo elemento di confronto con il proprio lavoro, il lavoro che dà vita a qualcosa: perché questo suo soggiorno in Albania gli ha fatto venire un desiderio di paternità. Dice a un certo punto il libro: «Io ho sempre voluto avere un padre, adesso mi accorgo che volevo un figlio».

**Amelio:** anche fuori dal contesto, la frase è molto chiara: «quando di un bambino si dice “è il ritratto di suo padre, gli ha staccato la testa”, il papà si gonfia di orgoglio; invece sognavo un figlio a cui, con pazienza e fortuna, potessi un giorno somigliare io». Allora: mi accorgo che qua siete quasi tutti figli, vedo molti più figli che padri e madri, e quindi giustamente il rapporto che voi vivete è il rapporto che l'età vi concede. Io, quando avevo la vostra età, ancora aspettavo il ritorno di un padre che era emigrato in Argentina. Era partito che avevo un anno e mezzo, è tornato che stavo finendo il liceo. Diciamo che l'assenza del padre mi ha segnato. Qualcuno pensava che un padre non lo avessi nemmeno, che mia madre mi avesse concepito con uno di passaggio, come la protagonista di *Politeama*. Ma io sapevo che non era vero, perché l'avevo conosciuto, l'avevo visto, mi ricordavo qualche momento di affetto, che non era nemmeno razionalmente realizzato, lo fantasticavo, l'ho fantasticato troppo, fino a soffrirne. E quando mio padre è tornato, ci siamo resi conto che il treno era partito da un pezzo per tutti e due, cioè lui non mi ha guardato in faccia, e io gli ho restituito le spalle, non siamo mai riusciti a diventare padre e figlio, figlio e padre.

Quando ho cominciato a fare il regista – tra l'altro ringrazio Tinazzi perché ha parlato con una chiarezza straordinaria – ho sempre messo in scena le due generazioni, perché secondo me il vero grande argomento della storia di noi tutti è il rapporto che abbiamo da figli con i padri, e da padri con i figli, davvero non c'è scampo. Qualcuno vive in modo meno traumatico il rapporto con la famiglia, io ho vissuto l'assenza della famiglia, e di qualcuno che mitizzavo, perché pensavo che un padre ti dovesse indicare le cose giuste e le cose sbagliate. Ho fatto un

<sup>6</sup> Le riprese del film, distribuito nel 1994, avvennero per lo più l'anno prima (cfr. *infra*).

film, *Colpire al cuore*<sup>7</sup>, dove c'è un conflitto proprio su questa concezione del rapporto: il figlio che vorrebbe delle risposte dal padre, e il padre gli fa capire che quelle risposte non le ha, che è forse più fragile di lui. In un altro film ho messo in scena un padre e un figlio "naturali", ne *Le chiavi di casa*, Ma padre e figlio si incontravano come due sconosciuti, perché il padre lo aveva rifiutato alla nascita.

Tutte le altre volte ho girato intorno alla figura del padre putativo, anche nel mio primo lungometraggio, *La città del sole*,<sup>8</sup> titolo dell'opera filosofica di Tommaso Campanella. Io immaginavo, nel film, che Campanella uscisse dalla galera (dove è rimasto per 24 anni) e incontrasse un ragazzo ignorante, un pastorello calabrese. Lui era andato via da quella terra e vi ritornava con la sapienza, con il sapere che poteva anche elargire agli altri. E nel film c'è questo incontro "di fantasia", nel quale il filosofo trasmette all'altro uno sguardo sulla vita. Nella scena finale, quando il filosofo sparisce, si vede il ragazzo che parla a un piccolo marinaio usando quasi le stesse metafore, gli stessi esempi, la stessa lucidità di pensiero che il filosofo usava con lui.

Poi c'è un film che è forse la cosa migliore che ho fatto da regista, *Così ridevano*<sup>9</sup>, dove la figura del padre è quella di un fratello maggiore rispetto a un fratello minore. E poi ne *Il ladro di bambini*<sup>10</sup> c'è un carabiniere, e qualcuno lo accusa di non aver fatto il suo dovere, perché ha trattato da esseri umani quelli che erano due "oggetti da tradurre". Diciamo che ho sempre pensato che i figli si scelgono, così come spesso i figli scelgono te come padre o come madre. Ed è bello rendersi conto, col passare del tempo, che non ci si è sbagliati.

Ritornando alla domanda di Tinazzi, direi che è un falso problema quello del rapporto del film con un romanzo, forse non si dovrebbe nemmeno porre la questione. Ma abbiamo come un vizio di fondo, di parlare del romanzo e del film come di un rapporto di reciproca dipendenza, che deve esprimersi, deve svilupparsi secondo canoni prestabiliti. Ma qual è il canone giusto? Non c'è. È quasi come dire "questo bicchiere e questo libro si potrebbero incontrare in due modi, o versando l'acqua sul libro, oppure inzuppando il libro nell'acqua". Non so, non mi viene una metafora meno banale. Forse potremmo chiudere l'argomento, dicendo che sono due linguaggi che hanno in comune il fatto che si racconta una storia. Però ci sono anche film che non raccontano, così come ci sono romanzi che non basano tutto il loro esistere sulla trama. Forse siamo ancora legati all'annoso dibattito sullo specifico del cinema che, mi sembra, non è mai concluso con chiarezza.

<sup>7</sup> Del 1993, con Jean-Louis Trintignant e Laura Morante.

<sup>8</sup> Del 1973, con Giulio Brogi.

<sup>9</sup> Il film (1998), con Enrico Lo Verso e Fabrizio Gifuni, ha vinto il Leone d'Oro alla Mostra del cinema di Venezia.

<sup>10</sup> Film (1992), con Enrico Lo Verso, Gran Prix speciale della Giuria al Festival di Cannes.

C'erano storie raccontate dagli scrittori e storie raccontate dai registi e sceneggiatori, e si diceva, con una certa superficialità, che c'entrasse la scrittura sia in un caso che nell'altro. Invece sappiamo che la sceneggiatura non c'entra nulla con un romanzo, nella maggior parte dei casi è un promemoria tecnico che deve chiarire il da farsi a chi deve lavorare in un film, deve informare gli attori, il costumista, lo scenografo, il produttore, i funzionari del ministero dei fondi pubblici... Ed è un mezzo anche spurio, cioè non c'è uno "specifico" della sceneggiatura, non siamo riusciti mai a trovarlo, perché le sceneggiature, ecco, quelle si tradiscono, anche se forse non è un vero e proprio tradimento, ma un qualcosa di necessario che il regista fa anche quando è lui stesso a scrivere il copione.

Se ora prendessi in mano la sceneggiatura de *Il ladro di bambini*, direi "ma dove siamo?", perché il film che ho fatto è un'altra cosa. Un caso limite? Può darsi. Che però conferma una necessità: superare i limiti del mestiere tenendo salda l'idea di fondo, che devi ritrovare intatta a film finito. Questo per ribadire che le sceneggiature sono degli appunti, delle cose che servono per poi fare un'altra cosa, che è il film. Il romanzo invece ha sempre l'ultima parola. Se non riesci a dargli la giusta misura, è perché non sei uno scrittore.

Tornando al rapporto romanzo/film, so che questa è una domanda che tutti si pongono, che tutti ci poniamo. Però la risposta forse dura, forse drastica è "non c'entrano nulla". Cioè, quando ti avvicini per farne un film, devi trattare il romanzo come un soggetto originale, non c'è "rispetto" che tenga, a meno che non si voglia l'illustrazione piatta, il tradimento camuffato.

**Motta:** se è giusto che i film tratti dai romanzi non c'entrino niente con i romanzi, in questo caso noi stiamo ragionando e ponendo qualche domanda a un neo-esponente di una categoria di intellettuali, di autori, sui quali ci stiamo interrogando da un po' di mesi, che è quella degli scrittori/registi e dei registi/scrittori, che non necessariamente poi sono registi dei propri libri (nel caso di Amelio questo non è accaduto, almeno non ancora), ma sono tantissimi. È un fenomeno che sta dilagando, e che allinea personalità piuttosto significative del panorama culturale, sia letterario che cinematografico, anche se forse sono più, in quest'ultima fase, i registi passati alla scrittura che non gli scrittori arrivati alla regia, anche perché, oggettivamente, questo secondo passaggio è industrialmente un po' più complicato da fare. Però io mi permetto di insistere su questo tema: cioè il problema non è tanto interrogarsi sugli adattamenti, o trasposizioni o transcodifiche, come si dice adesso, cinematografiche, ma cercare di indagare altre strade del rapporto fra letteratura e cinema e appunto, fra queste, molto significativa in questi ultimi anni, è quella degli scrittori/registi. Ho detto prima che allinea figure importanti del panorama culturale, e uno di questi è Sorrentino, e siccome mi è capitato di occuparmi del rapporto fra la scrittura e



il cinema di Sorrentino, ho provato a fare lo stesso mettendolo in relazione con la scrittura e il cinema di Amelio, in un confronto a quattro “poli”. E la cosa che mi ha colpito mentre Amelio parlava è che ha parlato di “trucchi” e di “trovate”, ha detto praticamente “non utilizziamo dei trucchi o delle trovate”, ma “la verità”, “un conto è la libertà, un conto è l’arbitrio”. Ora, vorrei fargli questa domanda, un po’ provocatoria, perché secondo me – qui naturalmente rischio di essere smentito, ma insomma rimarrò della mia idea – secondo me Amelio sta interpretando, non so quanto consapevolmente ma credo consapevolmente, una funzione – nobilmente, mi permetto di dire – “antisorrentiniana” nel cinema italiano: non è probabilmente il solo a farlo, ma credo che nel confronto a quattro (scrittura e cinema di Sorrentino, scrittura e cinema di Amelio) ci siano diversi elementi che consentono di suggerire questa ipotesi: dal mio punto di vista i più clamorosi stanno nel fatto che *La tenerezza* è un film che sembra proprio l’anti-*Grande bellezza*, a cominciare da questo titolo che utilizza un suffisso astratto, dal fatto che la figura del protagonista è una persona anziana, sola, apparentemente cinica, come Jep Gambardella, che vive in una grande città, che però non è Roma ma Napoli, e che non ci è mostrata in tutta la sua monumentalità, ma in una maniera molto più scorciata, più affettuosa, meno “incombente”. E qualche tempo fa è uscita per l’«Espresso» un’intervista di un grande sceneggiatore e ormai anche scrittore, Umberto Contarello, che è anche lo sceneggiatore di Sorrentino, il quale, oltre a citare Amelio, difende proprio, anzi rivendica un’estetica “del trucco”, di film che non raccontino più le storie, ma che siano film (e, aggiungo io, anche scritture, almeno nel caso del suo maestro Sorrentino) che usino a mani piene i trucchi, che cerchino di stupire, di irretire lo spettatore o il lettore con degli effetti “speciali”<sup>11</sup>: che è il contrario di quello che fa Amelio nella sua scrittura e nel suo cinema, che non sono in questo momento collegati direttamente (nel senso che non ci sono dei film tratti da suoi libri), ma forse attraversati da alcune costanti non solo tematiche ma anche stilistiche.

**Amelio:** penso che la tua non sia una domanda, ma un’affermazione che ha il suo interesse, poggia su determinate considerazioni, per esempio su una considerazione implicita che io confermo, che Sorrentino è un ottimo scrittore, che ha un livello di espressività sulla pagina notevole. Più che i trucchi come intendo io, Sorrentino potrebbe vantare “il trucco”, inteso come la sala dove cambiano forma i suoi attori, perché ogni volta vedo delle composizioni figurative molto esibite, anche sulla faccia del suo attore prediletto, e allora mi viene in mente qualche opera non proprio popolarissima, ma che ha segnato molto Sorrentino, e che è, se vogliamo, il film più felliniano che Fellini abbia mai fatto, il

<sup>11</sup> Contarello, “Questo caos è un bel film”, intervista di Gigi Riva, «L’Espresso», 20 ottobre 2016, consultabile all’indirizzo URL <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2016/10/18/news/umberto-contarello-questo-caos-e-un-bel-film-1.286096> (luglio 2019).

controverso *Giulietta degli spiriti*<sup>12</sup>.

Non è un caso che, da direttore del festival di Torino, quando ho chiamato Sorrentino e altri a scegliere un “film della vita”, e metterlo a petto con un proprio film, Sorrentino ha voluto proprio quello. Basta guardare *Giulietta* e vedere che Sorrentino ha una fonte molto generosa che lui stesso ammette. Vogliamo dire che lui non si pone il problema di raccontare ma il problema di “sedurre”? Mi sembra un’affermazione quasi aristarchiana, perché Aristarco diceva: “Fellini descrive, Visconti narra”, e che fa Antonioni? “Narra alla rovescia”. L’antiromanzo, vi ricordate?

Ecco, io dico che ognuno fa quello che si sente di fare, e ogni scelta può essere quella giusta all’interno del proprio campo. È affascinante il cinema, proprio perché è ricco di voci, di intuizioni che sono anche opposte l’una all’altra. Non amo la persona che fa il cinema e dice “quel film non mi è piaciuto”. No, questo lo può dire lo spettatore che ha pagato il biglietto, lui può dire quello che vuole, ma io, Sorrentino regista, Garrone regista, Bellocchio regista, perché dovremmo dire “è giusta la mia posizione e sbagliata la tua”? No, la sua è la sua e la mia è la mia.

Non è che io non abbia delle esigenze come spettatore, però non amo gli steccati. Una volta mi sono trovato a scegliere tra *Gomorra* e *Il divo*<sup>13</sup>: ero nella commissione che mandava il film italiano agli Oscar. Capita, sono stato candidato, per cui faccio parte di quelli che ogni tanto devono dire la loro: ho scelto *Gomorra*, sbagliando – me lo ha detto anche Sorrentino, col quale io sono molto più in contatto di quanto non si creda, perché uno dei suoi stretti collaboratori è mio figlio, che fa l’operatore, e siamo amici. In quella situazione, tra *Il divo* e *Gomorra* ho scelto *Gomorra*, perché era più vicino a un mio modo di sentire il cinema, o forse uno istintivamente ama il cinema che crede di poter fare anche lui. Ci sono tanti registi ai quali mi sento affine, perché vedo un film e dico «è la lingua che parlo io». Io non parlo la lingua di Sorrentino e giustamente Sorrentino non parla la mia, ma non è detto che io non possa capire lo stesso... È il cinema, ragazzi!

**Tinazzi:** volevo fare una precisazione sulla figura del padre, lo dico per chi non ha letto il libro che invito caldamente a leggere. In realtà le figure del padre sono due: c’è il padre naturale e... il padre protagonista del libro – stavo per dire “Gianni Amelio”...

**Amelio:** sì, sulla seconda di copertina hanno sparato il mio nome, io avevo

<sup>12</sup> Primo lungometraggio (1965) di Fellini, con Giulietta Masina e Sandra Milo.

<sup>13</sup> Ambedue del 2008, rispettivamente di Matteo Garrone, dal bestseller (2006) di Roberto Saviano, e di Paolo Sorrentino, sulla figura di Giulio Andreotti.

cercato di evitarlo...

**Tinazzi:** ...il padre naturale e il padre di scelta, tanto vero che una delle scene centrali del libro è quella del padre naturale che dice “finora è stato figlio mio, adesso è figlio tuo”. Ecco, questa duplicità delle figure di padre, che poi sostanzialmente si sommano, è una tua invenzione, o corrisponde esattamente a quanto hai vissuto?

**Amelio:** ecco, mettiamo le cose in chiaro: io non ho scritto un diario, ho scritto un romanzo, per cui ci sono tante, tantissime invenzioni. Il romanzo deve obbedire a un'altra legge, che è quella dell'emozione condivisa con il lettore. Se prendo il diario di uno di voi, di nascosto, lo rubo e lo leggo, non provo niente, se non una curiosità malsana, che però mi annoia dopo due o tre pagine. Perché? Perché chi ha scritto quel diario lo stava scrivendo per se stesso; poi magari sperava che qualcuno lo leggesse di straforo, però non si è preoccupato di comunicare i fatti suoi con i mezzi della scrittura. A me il diario anonimo non fa né caldo né freddo, il romanzo sì, che sia raccontato in terza persona, in prima, che sia, come si usa molto adesso, rivolto a un “tu”.

Se *Padre quotidiano* non fosse un romanzo, non ci avrei scritto in copertina “romanzo”; al limite ci avremmo messo una frase di circostanza. Un allievo del Centro Sperimentale dice che vorrebbe farmi delle domande su un capitolo, perché gli sembra che quel capitolo sia davvero il punto dove la vita, il cinema, la letteratura si incontrano e non si separano, e mi ha detto «ti voglio chiedere davvero che cosa hai provato e se hai “sentito” quello che dici: “mando al diavolo il cinema se succede qualcosa a questo ragazzo”». Non è vero, non è mai accaduta questa cosa, è uno dei capitoli totalmente d'invenzione. Mio figlio non ha mai avuto un incidente durante le riprese, assolutamente no, mentre è stato pastore, non di anime, di pecore, quello sì. Il lago che attraversa a dodici anni per emigrare in Montenegro è un pezzo della sua vita.

Ma l'incidente che lo ha portato a un passo dalla morte è letteratura, è nato dal terrore che ho provato quando ho visto quel camion zeppo di ragazzi, e la strada era terribile, uno sprofondo che andava verso la valle, e sapevo che i freni non funzionavano, e che lo avevamo caricato quattro volte più di quanto si potesse, perché le mie “esigenze” di regista se ne fregavano della vita delle comparse. In quel momento ho immaginato con orrore che succedesse qualcosa. L'ho messo nel libro, come se fosse veramente accaduto, ma non è accaduto. Però ho pensato quello che dico nel romanzo, cioè che veramente avrei mandato all'aria tutto il mio mestiere se fosse successa una tragedia. L'ho fatta succedere sulla pagina, ma i ragazzi li ho salvati tutti.

**Brotto:** però c'è un'indicazione molto particolare che ci fa capire quanto ci sia di alterazione, in forma romanzata, della realtà: ogni 4-5 capitoli circa, la voce del romanzo cambia: non è più quella in prima persona di Amelio, ma quella del figlio, che non manca di soppesare la veridicità di quanto è scritto o, eventualmente, di fare le pulci al padre. Com'è nata questa idea?

**Amelio:** è nata da un'esigenza molto terra terra, lo confesso, cioè avere una mano che mi aiutasse a chiudere il libro. D'altra parte mi sembrava giusto sentire anche il suo punto di vista. C'è quell'episodio che prima ricordava Tinazzi, quando i due padri si incontrano e uno dice all'altro la frase-chiave di tutto il libro. Mio figlio la contesta, dice "sì, forse ha detto questa cosa, ma l'avrà detta in mezzo a tante altre, che poi il traduttore ha ridotto, e l'ha resa anche ridicola, perché sembra che lui affidi suo figlio al primo che passa". Questa è un'idea, che sia lui a farmi le pulci, nata casualmente, perché io gli dicevo "vorrei che nel libro anche tu ti riconoscessi", e "leggi e dimmi che cosa ne pensi".

Allora lui stava in Georgia (nel libro in Texas, perché suona meglio), stava girando un film con Virzì, figuriamoci se la sera aveva voglia di leggere le cose che gli mandavo io. Diceva "no, guarda, per favore...". Luan/Arben è uno che non si permetterebbe mai – così come non si permette quando lavoriamo insieme – di "invadere il campo" del regista. Questa piccola libertà se la prendeva con Carlo Mazzacurati, perché con lui aveva un rapporto speciale, e credo che con nessun altro lui abbia avuto un rapporto così, che si è molto cementato quando sono andati in Africa per un documentario<sup>14</sup>. Mio figlio ha sempre detto che il modo di fare di Carlo non era proprio di tutti, mentre secondo lui io sono la figura classica del regista rompiscatole, quello che è meglio lasciare in pace, perché può mettersi a sbraitare, a urlare. Cosa che capita, infatti, anche in un capitolo del libro...

Ma questo perché ognuno mette in gioco il proprio carattere, i propri istinti, tutto, quando fa un film, anche se non se ne accorge, e pochi registi riescono ad avere un equilibrio durante le riprese, quando uno magari ha dei dubbi, delle incertezze che gli altri non vedono... Ho fama di un brutto carattere, forse è vero, capita anche a mio figlio, quando giriamo un film insieme, di non avvicinarsi, di tenersi a distanza... Quando ha letto il libro mi ha detto "mah, mi sono pure commosso, ma il libro è tuo, io che c'entro..." E però quanti spunti, quante idee sono nate dai suoi ricordi... È vero che il primo suo intervento l'ha scritto lui da solo, è vero.

**Marina Zangirolami:** il regista sul set è la persona più esposta e più fragile, e

<sup>14</sup> Si tratta di *Medici con l'Africa* (2012), realizzato da Mazzacurati in Mozambico per il CUAMM.

una *troupe* che lo capisce è la forza del film, quindi il regista ha ragione a voler tener duro a tutti i costi perché sta realizzando qualcosa che ha in testa solo lui; forse proprio questa è la differenza tra mettersi a scrivere un libro, dove sei libero e la tua storia procede e scorre, e scrivere una sceneggiatura e mettere in piedi un film, dove hai sempre il pensiero che non sia riuscito quello che avevi in mente ed è molto complicato da reggere, ci vuole un equilibrio straordinario e bisogna circondarsi di persone straordinarie se uno ce la vuole fare.

**Amelio:** la cosa davvero bella del fare un film, è che ci si sente... non una famiglia, per carità, perché le famiglie possono anche essere un inferno, ma ci si sente un gruppo, inteso come una *band*, che deve suonare la stessa musica, deve arrivare a un'armonia. Di film in film ho imparato a essere meno chiuso, anche se non sono mai diventato arrendevole. Un macchinista un giorno mi ha detto, non ricordo più su quale set, "me pari Monicelli", e voleva farmi un complimento, perché mi aveva visto in altre occasioni tormentato e nervoso, mentre il grande Mario, soprattutto negli ultimi tempi, dispensava saggezza. Io mi sento, alla mia età, più inquieto di prima.

Una volta John Huston disse che dopo i sessant'anni non devi più scegliere, ma prendere quello che ti danno, cioè la vita non la puoi passare tutto il tempo in trincea, con il fucile in mano. Magari ci riuscisci. Per me è sempre il primo giorno del primo film. C'è un capitolo del romanzo che trovo divertente, perché ogni tanto in *Padre quotidiano* entra il film, *Lamerica*, però entra in modo buffo, dissacratorio, smontando in qualche modo...

**Tinazzi:** ...l'aura...

**Amelio:** ...l'altarino del cinema. C'è un giorno in cui sono nero, incupito. Mi metto da parte durante la pausa, gli altri prendono il cestino, e nessuno ha il coraggio avvicinarsi a me per portarmene uno, temono chissà quale sfuriata. Ma dopo un po' arriva una comparsa, un ragazzo albanese di vent'anni (un pluromicida, si diceva...). Mi si piazza di fronte e mi fa: "Gianni, tu no così... Tu dire Porca troia! Porca puttana!" Perché in altre occasioni mi aveva visto energico, e ora mi trovava spento, rassegnato, non gli piacevo. "Porca puttana!", urlava ridendo. Aveva capito che era più sano tirare fuori la rabbia, che stare in un angolo con la testa tra le gambe. Tant'è vero che nel libro dico che quella cosa mi ha sciolto, mi ha aiutato.

**Brotto:** in effetti un aspetto molto singolare del libro è il fatto di narrare, ma sempre e solo sullo sfondo, l'epopea de *Lamerica*, un film di forte tensione, ma appunto di lasciarlo come atmosfera, come retaggio, come se a un certo punto le

vicende personali, questa scoperta di un sentimento paterno – mi pare lo chiami proprio così a un certo punto del libro – prendesse il sopravvento su un’operazione comunque titanica come fare un film di quel tipo, di una complessità emotiva, ma anche fisica, enorme (non so se sia il tuo film più complesso, ma sicuramente credo ci sia stato moltissimo lavoro): e questa doppia linea è sorprendente.

**Amelio:** non mi è sembrato difficile riandare ai miei stati d’animo di quel periodo, anche perché molte cose che racconto del film sono successe davvero, persino la famosa ricerca dei tartufi, che lasciamo alla curiosità di chi legge... Ma sono passati ventiquattro anni, quindi tutto mi sembra fatto senza sforzo, perché il cinema ha questo di particolare, che col tempo non ti ricordi gli sforzi, ma le emozioni che hai vissuto. Nel romanzo, tutto è filtrato con serenità, perché il “lieto fine”, cioè l’adozione di mio figlio, è già annunciato dalla prima pagina. Però ho sofferto molto in quel periodo, soprattutto perché ci hanno impedito di finire le riprese. Siamo tornati a Roma ai primi di novembre del ’93, e ritornati a fine giugno dell’anno dopo a girare il finale, la nave. E se non ci fosse quel finale, il film sarebbe irrisolto da ogni punto di vista. Fra l’altro ai miei allievi del Centro Sperimentale dico sempre che bisogna avere prima di tutto “un finale”, bisogna partire “dal finale”, perché il film può cominciare da dove si vuole, però deve chiudersi nella maniera giusta.

Quest’anno, durante le selezioni, a ognuno chiedevo un esempio di finale che potesse in qualche modo venirmi incontro su quello che sostenevo, e quasi tutti mi hanno detto il finale di un giallo. Una mossa ingenua e sleale. “Quel finale mi ha sorpreso”, si giustificano. E io a ripetere che “no, il finale non ti deve sorprendere, il finale deve essere il punto di arrivo necessario della tua storia”. E ho molto discettato sul finale di *Ladri di biciclette*<sup>15</sup>, un mio cavallo di battaglia. Però molti confondono il gesto delle mani, qualcuno dice che è il padre che prende la mano del figlio. E allora mi tocca ricominciare daccapo, non ci siamo...

**Studente 1:** ho due domande: la prima è se lei si ritrova mai a riguardare i propri film e, se sì, che sentimenti, che ragionamenti ne vengono fuori; la seconda, invece, visto che ha detto prima che ha un’età rispettabile, è: come desidererebbe che fosse il suo ultimo film, cioè l’opera che sarà ricordata come l’ultimo film di Gianni Amelio?

**Amelio:** sono costretto, qualche volta, a rivedere un mio film, se mi capita di essere in un’occasione come questa, e magari entro in sala verso la fine, per capire a che punto siamo, e poi ci resto... È bello rivedere un proprio film in

<sup>15</sup> Il celeberrimo film (1948) di Vittorio De Sica.

tante platee diverse. Se avessimo visto *Lamerica* insieme, non mi sarei annoiato, perché voi siete spettatori che lo vedono per la prima volta e mi incuriosisce la vostra reazione. È un fatto emozionante, che invece quando scrivo non ho, perché il lettore compra il libro e poi lo legge a casa sua. Mentre quando si sentono le reazioni del pubblico, l'effetto è commovente, diciamo che è una delle grandi soddisfazioni di un regista.

Se mi fosse concesso, oggi preferirei scrivere più che fare film, ma so che perderei qualcosa. Io faccio il cinema anche perché mi dà di che vivere, e credo che sia un privilegio guadagnarsi il pane con un mestiere che ti piace. Pensa quanta gente è obbligata a fare un lavoro solo per campare. In *Padre quotidiano* parlo delle miniere d'Albania, che sono terribili: io non vado in miniera, io faccio il lavoro che sognavo da ragazzo, e mi pagano pure. E non lo dite in giro, ma lo farei pure gratis, per quanto mi piace...

Ma quando parli di "opera ultima", stai cercando di dettarmi la lapide, o no? Sai qual è la più bella lapide di una persona che ha attraversato tutto il mondo dello spettacolo? Quella di Walter Chiari, che ha fatto scrivere sulla sua tomba: "è solo sonno arretrato". Bellissima questa cosa, perché lui nella vita ne ha combinate di tutti i colori, dormiva mezz'ora per notte... Io non ci sto ancora pensando né ho voglia di farlo. L'ultimo film non esiste, esiste il primo sotto tante forme.

**Studentessa 2:** dato che ha rivendicato l'amore per il "non artificio" durante il film, non ha mai pensato ad appoggiarsi anche alla scrittura drammaturgica, che è secondo me l'emblema dell'unità di quello che viene rappresentato in quel momento, e cambia di spettacolo in spettacolo, e cambia anche in base all'umore degli attori, alla risposta del pubblico – quello di cui parlava prima – però non c'è uno schermo, il contatto è diretto.

**Amelio:** se un giorno ti capiterà di avere in mano *Politeama*, vedrai che ci sono due capitoli che potrebbero tranquillamente essere rappresentati sul palcoscenico o alla radio – alla radio sarebbero perfetti – perché sono senza indicazioni di azione, e sono affidati solo alla parola, ma per tante pagine, una ventina. Quella può essere una scrittura drammaturgica per qualcosa che è teatro, che è radio, che è apparentemente non cinema, anche se cinema può essere anche una persona che parla per due ore in primo piano.

A scrivere per il palcoscenico non ci ho mai pensato e non mi stimola più di tanto. Poi vedo che c'è gente che riesce a farlo in modo straordinario, come di recente Pierfrancesco Favino nello spettacolo tratto da Koltès<sup>16</sup>: il testo è magni-

<sup>16</sup> Si tratta de *La notte poco prima delle foreste*, dall'omonimo atto unico (1977) del drammaturgo francese Bernard-Marie Koltès, messo in scena dalla Compagnia degli Ipocriti, per la regia di Lorenzo Gaielli, nel 2018.

fico, ma lui l'ha tradotto in una lingua che è una specie di mescolanza dei vari suoni degli immigrati in Italia; tira fuori delle parole mai sentite, che sono pura musica. Mah, devo concludere che forse non sono capace di farlo (un testo per la scena, intendo).

**Motta:** anche se nel libro si parla di una regia del *Trovatore*...

**Amelio:** sì, ma si tratta soprattutto di messa in scena, la regia sta dietro, invisibile. Nell'Opera c'è la musica che comanda, cioè una griglia dentro la quale ci si deve inserire con intelligenza e umiltà.

**Studente 3:** prima si parlava dell'estetica del trucco, ecco secondo me quella di Amelio è più del gesto, del piccolo gesto, di quanto può valere uno sguardo, che può contare molto di più di tante parole e di tanti discorsi. Questo anche l'ultimo film ce lo racconta tantissimo, quanto dei sentimenti, delle emozioni, a volte trascurate, come la tenerezza, in realtà sono tutto, sono quello che c'è di vero nel rapporto con le persone. Per contro mi viene in mente *Porte aperte*, per qualcosa che è accaduto nel backstage e viene raccontato in un documentario, cioè che Fantastichini aveva rivelato la sua ammirazione per Volonté e cercava di avvicinarlo e approcciarlo, ma non ha trovato riscontro durante tutta la durata delle riprese, perché l'attore era talmente calato nella parte da voler quasi cercare di costruire una barriera anche fuori dal set<sup>17</sup>: e mi sono chiesto in questo caso, in questo preciso film, come è stato visto il rapporto tra il paterno e il filiale.

**Amelio:** nella tua osservazione ci sono tutta una serie di fili intrecciati. Parli di *Porte aperte*, di un documentario in cui hai sentito un attore che diceva delle cose sul suo rapporto con Gian Maria Volonté. Io questo documentario non l'ho visto, ma me lo immagino tutto, perché conosco la storia che ha suggerito quell'intervista. L'attore avrà detto più o meno che Volonté sul set non gli rivolgeva la parola perché nel film erano due avversari e non voleva perdere la concentrazione. È una stupidaggine, per giustificare il fatto che Volonté, a torto o a ragione, non lo stimava, un giorno propose addirittura che ci tassassimo per pagargli una penale e farlo uscire dal film... Ma è una storia squallida, che non è giusto rivangare, e che offende un grande attore (scomodo e diabolico) come Volonté, che inventava una scusa al giorno per liberarsi di presenze importune. Chi è veramente attore non ha bisogno di altri mezzi se non della recitazione.

<sup>17</sup> L'episodio cui si fa riferimento è raccontato da Fantastichini, in termini leggermente diversi, in un'intervista consultabile all'indirizzo < [https://www.youtube.com/watch?v=prIPQYEN\\_Ss](https://www.youtube.com/watch?v=prIPQYEN_Ss) > (14 aprile 2019).



Hai visto *Il maratoneta*<sup>18</sup>? È un film dove si affrontano due mostri sacri di generazioni diverse: uno è Laurence Olivier, grande attore shakespeariano, anni di palcoscenico, inglese; l'altro tutto pimpante e giovane, anni '70, americano, Dustin Hoffman. Per caricarsi, ogni mattina, prima di girare, Hoffman faceva di corsa il giro dell'isolato, e quando tornava, tutto in affanno, vedeva tranquillo, seduto, calmo, Laurence Olivier col giornale davanti. Un giorno Hoffman non ha resistito e, con rispetto, gli ha domandato: "scusi, sir, ma come fa a essere così rilassato, mentre aspetta di andare davanti alla macchina da presa? Non si preoccupa di scaldarsi, di allenarsi?" La risposta fu: "Perché mai dovrei farlo, giovanotto... Io recito".

Ma torniamo a *Porte aperte*. Quanto al rapporto tra padre e figlio, c'è soprattutto nella prima parte. Da una parte vediamo i "cattivi" – l'assassino e suo figlio – e dall'altra la società per bene – il giudice e sua figlia, che è beneducata e saccente, come il cuginetto primo della classe. Mi piace ascoltare il silenzio dei dannati, il bambino che non parla quasi mai, e quando il padre gli domanda "che mangiasti?", lui risponde "pomodoro, pane, sale e zucchero"... E non parlerà più quando il padre sta per essere giustiziato, e il giudice lo va a trovare nell'ospizio dove l'hanno nascosto e cerca di farsi largo in quel muro che il bambino ha costruito per proteggersi.

Quando ho girato il film è successa una cosa inquietante, che magari spiega anche perché si scelgono determinati "attori" quando li prendiamo "dalla vita", perché vedi nello sguardo di qualcuno la sua cultura, da dove viene, il posto in cui vive, e misuri in un'occhiata quanto è vicino al personaggio. Questo bambino dello Zen di Palermo era uno che non si lasciava plasmare, non si lasciava nemmeno intimidire dal fatto che gli suggerissi delle cose, e fossi il regista. A un certo punto ho scoperto, sentendo dei discorsi che faceva sua nonna con un'altra persona, che il padre era agli arresti domiciliari, e allora a un certo punto, per farlo stare buono, perché lui scalpitava e se ne voleva andare, ho detto "sta arrivando la polizia". Di colpo lui si è bloccato, mi si è parato di fronte e m'ha chiesto "che devo fare? che devo fare?". Era come se chiedesse protezione attraverso il ruolo che c'era tra noi, perché la polizia non se lo portasse via, come forse aveva visto portare via suo padre...

Ma i rapporti padri/figli sono in quel film talmente tanti e di sfumature diverse... Invece di proporre (come fa Sciascia) un personaggio solo, ho fatto tutta una serie di ritratti di famiglia. È stata una sceneggiatura – per ritornare al rapporto libro/film – dove davvero io e Vincenzo Cerami ci siamo dovuti inventare tutta una "nostra" storia, perché nel libro c'è poco di narrativo, *Porte aperte* è un

<sup>18</sup> Film (*Marathon Man*, 1976) di John Schlesinger, da un romanzo (1974) di William Goldman.

*pamphlet* contro la pena di morte che dall'inizio alla fine scava nella mente di questo "piccolo giudice" contrario a una legge dello Stato, che purtroppo deve applicare.

Sono sicuro che Sciascia, se avesse potuto vedere il film, avrebbe avuto più di una "sorpresa". Ci teneva, mi disse, che fosse proiettato negli Stati Uniti, dove l'assassinio "per legge" esiste ancora. Non immaginava che *Porte aperte* avrebbe ricevuto la candidatura all'Oscar. Ma vorrei chiudere con un'affermazione perentoria. Mi aspettavo la domanda, che non è arrivata. Faresti un film da un tuo romanzo? Ebbene, no.



## Indice dei nomi di persona

*L'indice dei nomi include anche gli autori e i curatori citati nelle note, ma non quelli compresi nelle citazioni di terzi o nei titoli delle opere, né i personaggi di queste*

- Abruzzese, Alberto: 13  
Agamben, Giorgio: 168 e n, 170, 191  
Agosti, Silvano: XIII  
Àhmed Pascià, Gedik: 100n  
Alberti, Guido: 50  
Alighieri, Dante: 78-88, 141  
Alion, Yves: 128n  
Allocca, Salvatore: XIV  
Alterio, Héctor: 113  
Alvaro, Corrado: 54  
Amadei, Aureliano: XIII  
Ambrosio, Arturo: 19n  
Amelio, Gianni: XII, XVIII-XIX, 14, 60 e n, 173 e n, 174-77, 179-87  
Amelio, Luan: 183  
Amendola, Giorgio: 44n  
Amigoni, Ferdinando: 121n  
Amitrano, Aniello: 44, 50-51  
Ammanniti, Niccolò: 170  
Amodio, Francesca: 164  
Andò, Roberto: XII-XIII, XV, 137-38, 139-40 e nn, 141-44, 145 e n, 147  
Andolfo, Federica: XIX  
Andreotti, Giulio: 44n, 181n  
Annovi, Gian Maria: 83n  
Antonioni, Michelangelo: XI-XII, 12, 59-62 e nn, 63-64nn, 65-66 e nn, 67n, 68 e n, 116, 181.  
Anzani, Alberto: XIII  
Aragona, Ferdinando d': 100n  
Ardant, Fanny: 164  
Aristarco, Guido: 90, 181  
Aristotele: 7  
Armocida, Pedro: 3n  
Arpesani, Giustino: 44n  
Artioli, Umberto: 102n  
Ashby, Hal: 143  
Astruc, Alexandre: 1  
Auerbach, Erich: 80, 81 e n, 82-83  
Aumont, Jacques: 99n, 102n, 103n  
Avati, Antonio: 127  
Avati, Pupi: XII-XIII, XV, 13, 127, 128-30 e nn, 131-32, 133 e n, 134  
Bachmann, Gideon: 86n  
Baetens, Jan: 120n  
Baglivi, Fulvio: 102n  
Baldassarri, Guido: 122n, 162n  
Baldini, Gabriele: 84n  
Baliani, Marco: 157  
Baltrušaitis, Jurgis: 157  
Balzac, Honoré de: 48  
Baracco, Adriano: 90  
Barbera, Alberto: 1n  
Barthes, Roland: 157 e n  
Bartolini, Elio: 60n  
Bartolomeo, Beatrice: Xn  
Bashō, Matsuo: 140  
Bassani, Giorgio: 62n, 66  
Bassetti, Alberto: XIII  
Basso, Gina: XV  
Battistini, Lorenzo: Xn  
Baudrillard, Jean: 137  
Bazzocchi, Marco Antonio: 84n

- Beckett, Samuel: 119  
 Bellocchio, Marco: 181  
 Belpoliti, Marco: 118n, 122n, 138n  
 Bene, Carmelo: XII, 99, 100 e n, 101, 102 e n, 103, 104-05 e nn, 106-107.  
 Benjamin, Walter: 86 e n, 105 e n  
 Berger, John: 122, 125  
 Bergman, Ingmar: 7  
 Berlin, Isaiah: 169  
 Berlinguer, Enrico: 146  
 Berlinguer, Giuliana: 12  
 Bernardi, Sandro: XIX, 65n, 80 e n  
 Bernari, Carlo: 91, 92n  
 Berry, Chuck (Charles Edward Anderson): 147  
 Berté, Loredana: 169  
 Bertini, Francesca: 20, 24  
 Bertolucci, Attilio: 90  
 Bertolucci, Bernardo: 60  
 Bettoni, Anna: XIX  
 Bevilacqua, Alberto: 12  
 Bianchi, Pietro: 90  
 Biarese, Cesare: 110n  
 Biavati, Agostino: XIII  
 Bisogno, Nicoletta: XIX  
 Bizet, Georges: 147  
 Blasetti, Alessandro: 39  
 Bloom, Harold: 162  
 Bo, Carlo: 90  
 Boccaccio, Giovanni: 86  
 Boccherini, Luigi: 147  
 Boine, Giovanni: 56  
 Bolchi, Sandro: 43  
 Bologna, Corrado: 87n  
 Bolognini, Mauro: 11  
 Bolter, Jay David: 161, 162n  
 Bonaiuto, Anna: 156  
 Bonardi, Giovanna: 98n  
 Bonardi, Luigi: v. Malerba, Luigi  
 Bondanella, Peter: 137 e n  
 Bonfantini, Mario: 53  
 Bonfili, Sara: 118n  
 Bongioanni, Gianni: 11  
 Bongusto, Fred (Alfredo Antonio Carlo Buongusto): 169  
 Bonzi, Leonardo: 13  
 Borca, Deborah: 107n  
 Borelli, Lyda: 20, 24  
 Borges, Jorge Luis: 62, 112  
 Borgese, Giuseppe Antonio: 53, 54n, 55  
 Borin, Fabrizio: 139n, 140n  
 Borsetti, Lamberto: 123-24  
 Bragaglia, Carlo Ludovico: 11  
 Brandalise, Adone: IX, XIX, 1, 38n  
 Brecht, Bertolt: 140, 144, 151  
 Bresson, Robert: 5 e n  
 Breton, André: 170  
 Brocchieri, Vittorio Beonio: 61  
 Brogi, Giulio: 164, 178n  
 Brotto, Denis: IX, 122n, 149, 173, 175-76, 182, 184  
 Bruck, Edith: XII, 72  
 Brunetta, Gian Piero: 19n, 28 e n, 128n  
 Bruno, Edoardo: 10, 31n  
 Bruno, Massimiliano: XIII  
 Büchner, Georg: 141  
 Buelli, Gianluca: 123  
 Buffoni, Laura: XI  
 Burke, Frank: 137 e n  
 Buzzati, Dino: 46 e n, 126.  
 Caccioppoli, Renato: 158-59  
 Caen, Michael: 163  
 Caldiron, Orio: 50n  
 Calvagna, Stefano: XIII  
 Calvino, Italo: 117  
 Camerini, Mario: 56  
 Camerino, Vincenzo: 128n  
 Campanella, Tommaso: 178  
 Campolonghi, Annamaria: 48  
 Camporesi, Piero: 122n  
 Camus, Albert: 173 e n, 176  
 Camus, Catherine: 175  
 Canosa, Michele: 17n, 18n, 20, 27n  
 Capitta, Gianfranco: 124n  
 Cappa, Paolo: 44n

- Cappuccio, Ruggero: XIII  
 Caputo, Vincenzo: Xn  
 Cardinale, Claudia: 73  
 Caria, Enrico: 14  
 Carné, Marcel: 60  
 Carpi, Fabio: XI, 69, 70n, 95 e n, 109-11e  
     nn, 112, 113 e n, 115 e n, 116  
 Carpinetti, Michele: XIII  
 Carrisi, Donato: XIII  
 Casati, Luisa: 20  
 Cassese, Sabino: 45n  
 Catellan, Maurizio: 171  
 Catelli, Nicola: 90n  
 Cavazzoni, Ermanno: XII, 117, 118n, 121,  
     123-25, 126 e n  
 Cecchi, Carlo: 159  
 Cecchi, Emilio: 56n  
 Cecchi D'Amico, Suso: 50, 66  
 Cechov, Anton Pavlovic: 62, 65  
 Celati, Gianni: XII, 10 e n, 11, 117, 118-19  
     e nn, 120, 121-22 e nn, 123, 125, 126 e n  
 Celestini, Ascanio: XIII  
 Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdinand  
     Auguste Destouches): 170  
 Cerami, Vincenzo: 188  
 Cervi, Gino: 34  
 Cesari, Severino: 164  
 Chaucer, Geoffrey: 86  
 Chemotti, Saveria: Xn  
 Cherchi Usai, Paolo: 27  
 Chiacrossi, Graziella: 79n  
 Chiari, Walter (Walter Annichiarico): 186  
 Chiarini, Luigi: 99  
 Chiesa, Adolfo: 82n  
 Chopin, Fryderyk: 41  
 Churchill, Sir Winston Leonard Spencer:  
     141  
 Cianciulli, Leonarda: 45  
 Citati, Pietro: 43, 44n, 49, 50n  
 Citti, Sergio: 129  
 Clausewitz, Carl von: XVII  
 Clò, Clarissa: 121n  
 Colet, Louise: 165  
 Coletti, Maria: 102n  
 Colizzi, Alessandro: XIII  
 Colombo, Furio: 77n  
 Comencini, Cristina: XII-XIII, 14  
 Comencini, Francesca: XII, XIV, 14  
 Comencini, Luigi: 11  
 Conrad, Joseph: 62  
 Contarello, Umberto: 166, 180  
 Contini, Gianfranco: 80, 83, 84-85 e nn  
 Cordaro, Bianca: 49n  
 Cosentino, Paola: 96 e n, 97n  
 Costa, Antonio: XVI, 27n, 34n, 126 e n  
 Cossu, Silvia: XIII  
 Cotroneo, Ivan: XIII-XIV, 14  
 Creti, Vasco: 27  
 Cronenberg, David: 142  
 Cukor, George (George Dewey): 143  
 Cuny, Alain: 34-35  
 Cursi Masella, Daniela: XIV  
 Curti, Angelo: 149  
 D'Amico, Silvio: 46 e n  
 D'Amore, Marco: XIV  
 D'Annunzio, Gabriele: 18n, 20, 24, 170  
 Dalí, Salvador: 21  
 Dalziel, Fiona: XIX  
 Dante: v. Alighieri, Dante  
 Dante, Emma: XIV, XVIII  
 David, Jacques-Louis: 141  
 De Biasi, Volfango: XIV  
 De Blasi, Margherita: Xn  
 De Blasi, Nicola: 47n  
 De Filippo, Eduardo: XII, 31, 43, 45, 47 e  
     n, 50n  
 De Filippo, Luca: 49, 51  
 De Franceschi, Leonardo: 80n  
 De Gaetano, Roberto: 152n, 155-56nn,  
     158n  
 De Gasperi, Alcide: 44n  
 De Gaulle, Charles-André-Joseph-Marie,  
     v. Gaulle, Charles-André-Joseph-Marie  
     de  
 De Giorgi, Elsa: 12  
 De Giusti, Luciano: 70, 73, 109  
 De Laude, Silvia: 77n, 79n, 82n

- De Luigi, Fabio: 131  
 De Michelis, Cesare: IX, 53  
 De Michelis, Eurialo: 54  
 De Paulis, Maria Pia: 31n  
 De Santis, Giuseppe: 62n, 72  
 De Seta, Vittorio: 109  
 De Sica, Brando: 11  
 De Sica, Christian: 11, 132  
 De Sica, Manuel: 11  
 De Sica, Vittorio: 31, 39, 185n  
 Debenedetti, Giacomo: X, 116n  
 Debord, Guy: 168 e n  
 Del Grosso Destreri, Luigi: XVII  
 Deledda, Grazia: 19  
 Deleuze, Gilles: 2 e n, 100n, 101 e n, 102n, 104 e n, 106n  
 Delluc, Louis: 20 e n  
 Deodato, Ruggero: 12n  
 Dettore, Ugo: 54  
 Di Carlo, Carlo: 60n, 65n  
 Di Giammatteo, Fernaldo: 12  
 Di Iasio, Valeria: 122n, 162n  
 Di Leo, Fernando: 12 e n  
 Di Vincenzo, Giovanna: 115n  
 Dondi dall'Orologio, Antonietta: XIX  
 Dostoevskij, Fëdor Michajlovič: 170  
 Dottorini, Daniele: 156n  
 Duiz, Roberto: 124n  
 Duse, Eleonora: 18 e n, 19 e n, 24  
 Duvall, Robert: 67n
- Eco, Umberto: 103n, 129  
 Eisner, Lotte: 90  
 Ejchenbaum, Boris: 71 e n  
 Eleno, Emilia: XIX  
 Eliot, Thomas Stearns: 62  
 Emanuelli, Enrico: 53, 54 e n  
 Epimenide: 141  
 Eraclito di Efeso: 141  
 Errico, Rosario: XIV  
 Eschilo: 153, 154n, 159
- Fabiani, Lorenzo: 87n  
 Faccini, Luigi: XIV
- Fantastichini, Ennio: 187 e n  
 Faulkner, William: 62  
 Favino, Pierfrancesco: 186  
 Fellini, Federico: 126 e n, 137-38, 139n, 143-45, 180, 181 e n  
 Ferrara, Giuseppe: 13  
 Ferrario, Davide: 14, 123  
 Ferraris, Augusto Sebastiano (Arrigo Frusta): 12  
 Ferretti, Gian Carlo: 82n  
 Ferroni, Giovanni: 122n, 162n  
 Ferzetti, Fabio: 155n  
 Fico, Enrica: 61n  
 Fiore, Enrico: 47n  
 Flaubert, Gustave: 170  
 Florio, Franca: 20  
 Fontanille, Jacques: 101n  
 Ford, John (Sean O' Feeney): 143  
 Ford, Glenn (Gwyllyn): 175n  
 Fort, Rina: 45  
 Forte, Iaia: 158  
 Forzano, Giovacchino: 13  
 Foucault, Michel: 118 e n  
 Franek, Ivan: 169  
 Fresnay, Pierre: 33, 39  
 Freud, Sigmund: 141  
 Frusta, Arrigo (Augusto Sebastiano Ferraris): 12  
 Fusillo, Massimo: 155n, 159n
- Gallo, Donata: 86n  
 Gandus, Roberto: 127  
 Garboli, Cesare: 48 e n, 56 e n, 84, 111n  
 Gargiulo, Alfredo: 55  
 Garibaldi, Giuseppe: 168  
 Garofalo, Bruno: 47  
 Garrone, Matteo: 181 e n  
 Gaulle, Charles-André-Joseph-Marie de: 144  
 Gelli, Piero: 39n  
 Genette, Gérard: 99n  
 Genina, Augusto: 13  
 Genovese, Nino: 17n, 19n, 28 e n  
 Gentilomo, Giacomo: 110n

- Gherardi, Davide: 17n, 19n, 21 e n  
 Ghiaccio, Francesco: XIV  
 Ghione, Emilio: 20  
 Ghirri, Luigi: 121-22, 125  
 Giacometti, Paolo: 18  
 Gifuni, Fabrizio: 178n  
 Gigante, Claudio: 34n  
 Gili, Jean Antoine: 31n, 38, 39n  
 Ginna, Arnaldo (Arnaldo Ginanni Corradini): 12  
 Gioielli, Lorenzo: 186n  
 Giorgerini, Marco: 89 e n  
 Giotto: 86  
 Gloeden, Wilhelm von: 26 e n  
 Godard, Jean-Luc: 151, 161n  
 Goethe, Johann Wolfgang von: 114, 141  
 Goldman, William: 187n  
 Goya, Francisco: 38  
 Gozzano, Guido: 79n  
 Gagnolati, Manuele: 83n  
 Gramsci, Antonio: 31n, 81, 83  
 Gras, Enrico: 13  
 Greenaway, Peter: 161n  
 Grego, Adriano: 54  
 Gregory, Andre: 163  
 Grieco, David: XIV  
 Grignaffini, Giovanna: 128n  
 Grusin, Richard: 161, 162n  
 Guérin, Raymond: 31  
 Guerra, Michele: 90 e n, 93, 94 e n  
 Guerra, Antonio detto Tonino: 62, 66  
 Guglielmi, Marina: 118n  
  
 Hayworth, Rita (Margarita Cansino): 175n  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 141  
 Heinrichs, Jürgen: 161 e n  
 Hemingway, Ernest: 114  
 Hill, Sarah: 122n  
 Hitchcock, sir Alfred (Alfred Joseph): 142  
 Hitler, Adolf: 40, 86  
 Hochkofler, Matilde: 50n  
 Hoffman, Dustin: 188  
 Hugo, Victor-Marie: 140  
 Huston, John (Marcellus): 3, 184  
  
 Iacoli, Giulio: 117, 118n  
 Iannotta, Antonio: 165n, 170n  
 Ingallinella, Laura: 169n  
 Insegno, Claudio: XIV  
 Insegno, Pino: XIV  
 Iser, Wolfgang: 170 e n  
 Izzo, Simona: XIV  
  
 Jandelli, Cristina: 18n  
 Jergović, Miljenko: 154  
 Job, Enrico: 49, 50n  
 Joubert-Laurencin, Hervé: 79n  
 Joyce, James: 62, 112n  
  
 Kline, T. Jefferson: 162 e n  
 Klossowsky, Pierre: 101n  
 Koltès, Bernard-Marie: 186 e n  
 Kosinski, Jerzy: 142  
 Kraiski, Giorgio: 71n  
 Kravos, Anita: 164  
 Kubrick, Stanley: 51 e n  
  
 L'Herbier, Marcel: 152  
 La Capria, Raffaele: 43 e n, 45n  
 La Rochefoucauld, François de: 141  
 Lacan, Jacques: 106n  
 Lancaster, Burt: 67n  
 Landi, Stefano: v. Pirandello, Stefano  
 Lang, David: 168  
 Langlois, Henri: 90  
 Latouche, Serge: 141  
 Lattuada, Alberto: 91  
 Laudenschlager, Roland: 33  
 Law, Jude: 170  
 Leone, Sergio: 73  
 Leopardi, Giacomo: 75  
 Levi, Primo: 10  
 Liberti, Giuseppe Andrea: Xn  
 Ligabue, Luciano: 14  
 Lo Verso, Enrico: 178n  
 Lotti, Denis: 17, 20n  
 Lucáks, György: 3  
 Lucherini, Enrico: 129



- Lucrezio Caro, Tito: 62  
 Lyotard, François: 168 e n
- Maccotta, Giovanbattista: XIX  
 Machiavelli, Niccolò: 141  
 Macrelli, Cino: 44n  
 Macrì, Oreste: 90  
 Maggitti, Vincenzo: XI e n  
 Maglietta, Licia: 149  
 Magris, Claudio: XII  
 Maiello, Fabio: 11  
 Maja, Silvana: XIV  
 Makowska, Elena: 19, 27-28  
 Malaparte, Curzio: X, XII, 31 e n, 32, 33-35 e nn, 36, 37-39 e nn, 40, 41 e n, 42  
 Malerba, Luigi (Luigi Bonardi): XI-XII, 89-92 e nn, 93-94, 95 e n, 96, 97-98 e nn  
 Mallarmé, Stéphane: 17n, 26  
 Manassero, Roberto: 165n, 167 e n  
 Mancinelli, Lydia: 103  
 Mandel'stam, Osip: 80n  
 Mann, Thomas: 114  
 Manzoli, Giacomo: 72n  
 Manzoni, Alessandro: 72  
 Maometto II: 100n  
 Marat, Jean-Paul: 141  
 Marchi, Antonio: 92  
 Mari, Febo (Alfredo Rodriguez): X, XII, 17-19 e nn, 20, 21 e n, 24 e n, 25-27, 29  
 Mari, Pasquale: 149  
 Marin, Biagio: 12  
 Marinelli, Luca: 169  
 Martellini, Luigi: 35n  
 Martinelli, Marco: XIV  
 Martone, Mario: XI, 149-55 e nn, 156-58, 159 e n  
 Marx, fratelli: 120-21  
 Masina, Giulietta (Giulia Anna): 181n  
 Masini, Anita: 103  
 Mastroianni, Marcello: 50n, 51, 139n  
 Mauri, Paolo: 92n, 98n  
 Mazzacurati, Carlo: 183 e n  
 McLuhan, Marshall Herbert: 163  
 Melchionna, Luciano: XIV
- Meldolesi, Claudio: 18n  
 Mele, Rino: 150n, 158  
 Mengaldo, Pier Vincenzo: X e n, XVIIn, XVII e n  
 Menichelli, Pina: 18, 20, 24  
 Merisi, Michelangelo detto Caravaggio: 49  
 Merleau-Ponty, Maurice: 106n  
 Micciché, Lino: 128n  
 Mieli, Valerio: XIV, XVn  
 Milo, Sandra (Elena Salvatrice Greco): 181n  
 Milošević, Slobodan: 153  
 Mina (Anna Maria Mazzini): 169  
 Moccia, Federico: XIII-XIV, 14  
 Mollica, Vincenzo: 126n  
 Monaldi, Rita: 41, 42n  
 Monicelli, Mario: 184  
 Montale, Eugenio: 55 e n  
 Morante, Elsa: 86, 175  
 Morante, Laura: 178n  
 Moravia, Alberto (Alberto Pincherle): X, 11, 54-55, 109 e n, 110n, 170  
 Mordeglija, Antonietta: 19, 27  
 Moreau, Gustave: 20 e n  
 Moro, Aldo: 47  
 Moscato, Enzo: 46 e n  
 Moser, Giorgio: 13  
 Motta, Attilio: IX, 162n, 165n, 169n, 173, 179, 187  
 Muccino, Silvio: XIV  
 Muci, Francesca: XIV  
 Muran, Paolo: 123  
 Musil, Robert: 141  
 Mussolini, Benito: 124  
 Muzzioli, Francesco: 91n, 97 e n
- Nabokov, Vladimir Vladimirovič: 141  
 Naldini, Nico: 85n  
 Nannini, Gianna: 147  
 Nardon, Walter: 126n  
 Negri, Anna: 14  
 Neiwiller, Antonio: 151, 159  
 Nenni, Pietro: 44n  
 Nero, Franco: XIIIn

- Neruda, Pablo (Ricardo Neftalí Reyes Basoalto): 140  
 Nesi, Edoardo: XII, XIV-XV  
 Nicco, Carlo: 25 e n, 26n  
 Nielsen, Asta: 20  
 Nijinsky, Vaclav: 26  
 Noja, Matteo: 33n  
 Nolan, Christopher: 51n  
 Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg): 169 e n  
 Novelli, Ermete: 24
- Olivier, Sir Laurence Kerr: 188  
 Olivo, Alberto: 118n  
 Oosterling, Henk: 168 e n  
 Orsini, Alessandra: 157n  
 Orsitto, Fulvio S.: XIX, 137  
 Ortega y Gasset, José: 6  
 Ottai, Antonella: 46n  
 Ovidio Nasone, Publio: 29 e n, 53-54  
 Özpetek, Ferzan: XII, XIV-XV, 14
- Pacchierotti, Giuseppe Paolo: 19n  
 Pagano, Bartolomeo: 20  
 Palmieri, Nunzia: 118n, 122n, 123n  
 Palomba, P.: Xn  
 Panarella, V.: Xn  
 Parenti, Franco: 50n  
 Parigi, Stefania: XIX, 40n, 77  
 Parise, Goffredo: 141  
 Parma, Marco: 65  
 Parri, Ferruccio: 44n  
 Pascal, Blaise: 141  
 Pascoli, Giovanni: 128, 129n  
 Pascoli, Ruggero: 128, 129n  
 Pasolini, Pier Paolo: X, XII, 11, 73 e n, 77-88 e nn, 129 e n, 141  
 Pastorino, Gloria: XIX, 137  
 Pastrone, Giovanni: 18 e n, 24  
 Patti, Emanuela: 83n  
 Pavese, Cesare: 141  
 Pecchioni, Ernesto: 45  
 Pedullà, Walter: 91n  
 Penn, Sean: 163
- Peplow, Mark: 67n  
 Pesci, Joe: 67n  
 Pethő, Ágnes: 161 e n, 163n, 165n, 168n  
 Petrarca, Francesco: 80  
 Peyron, Anna: 19n  
 Pietrobon, Ester: 162n  
 Pignotta, Gabriele: XIV  
 Pilutti, Sebastiano: XIX  
 Pink Floyd: 147  
 Pinotti, Giorgio: 32n  
 Piovene, Guido: 66  
 Piperno, Marina: XIV  
 Pirandello, Luigi: 56n, 140-41, 170  
 Pirandello, Stefano (Stefano Landi): 56n  
 Piscitelli, Salvatore: XI  
 Piva, Manlio: Xn  
 Plate, S. Brent: 167 e n  
 Plauto: 140  
 Poe, Edgar Allan: 147  
 Pogány, Gábor: 33, 38  
 Polidori, Gianni: 50n  
 Pomilia, Stefano: XIV  
 Pontiggia, Giuseppe: 173 e n  
 Popolizio, Massimo: 168  
 Pound, Ezra Loomis: 84 e n, 87 e n  
 Pratolini, Vasco: 72  
 Pravo, Patty (Nicoletta Strambelli): 169  
 Praz, Mario: 20 e n  
 Pressburger, Giorgio: XII, 15  
 Procino, Maria: XIX, 43, 46n  
 Proust, Marcel: 169-70
- Quarenghi, Paola: 46n, 47n  
 Quaresima, Leonardo: 18n  
 Quasimodo, Salvatore: 46 e n  
 Quilici, Brando: XV
- Radovich, Nadia: XIX  
 Rambaldi, Victor: XV  
 Ranzi, Galatea: 164  
 Redgrave, Vanessa: XIIIn  
 Redon, Odilon: 20 e n  
 Reich, Jacqueline: 20n  
 Reinhardt, Django (Jean Baptiste): 49

- Renzi, Andrea: 149, 155  
 Riccardi, Katia: 167n  
 Ricci, Paolo: 50n  
 Ricciardi, Laura: 150 e n  
 Rich, Claude: 113  
 Ridenti, Lucio: 45 n, 46  
 Rimbaud, Arthur: 70  
 Rinaldi, Rinaldo: 84 e n  
 Risi, Nelo: XI-XII, 11, 69, 70 e n, 71-72, 73 e n, 74-75, 109  
 Rispoli, Marco: XIX  
 Ritsos, Ghiannis: 140  
 Riva, Gigi: 180n  
 Riva, Giovanni: 27  
 Rivière, Pierre: 118  
 Rizzante, Massimo: 126n  
 Roberti, Bruno: 150n, 152n, 155n, 156n, 158n  
 Rohmer, Éric (Jean-Marie-Maurice Schérer): 143  
 Rolnick, Joseph: 168  
 Roma, Enrico: 28 e n  
 Ronchi Suckert, Edda: 33n  
 Rondi, Brunello: 126  
 Rondini, Andrea Raffaele: 118n  
 Rondolino, Gianni: 40 e n  
 Rorato, Laura: 126n  
 Rosi, Carolina: 48  
 Rosi, Francesco: 43, 48-49, 51, 138  
 Rossellini, Roberto: 39-40, 45  
 Rossi, Ernesto: 45  
 Rossi, Guglielmo: 123  
 Roth, Philip: 164  
 Rutmann, Walter: 56n  
  
 Saba, Cosetta G.: 99  
 Saba, Umberto: 114-15  
 Sade, Donatien-Alphonse-François de: 129  
 Sagan, Françoise (Françoise Quoirez): 141  
 Salemme, Vincenzo: XIII, XV  
 Salvemini, Gaetano: 45  
 Santōka, Taneda: 140  
 Saramago, José: 48  
 Sautet, Claude: 142  
  
 Saviano, Roberto: 181n  
 Scabia, Giuliano: 122n  
 Scanferlato, Paolo: XIX  
 Scarano, Tecla: 50n  
 Schlesinger, John Richard: 188n  
 Schnitzler, Arthur: 114  
 Schrader, Paul: 167 e n  
 Schreber, Daniel Paul: 141  
 Schubert, Franz Peter: 147  
 Schwarzkogler, Rudolf: 105-106  
 Sciascia, Leonardo: 141, 173 e n, 175, 188-89  
 Scimone, Spiro: XV  
 Scotto, Laurent: 34n, 41n  
 Segre, Andrea: 11  
 Segre, Cesare: 84  
 Selmi, Elisabetta: XIX  
 Sellers, Peter: 143  
 Serrador, Narciso: 51n  
 Servillo, Toni: 139n, 151, 156 e n, 163  
 Sframeli, Francesco: XV  
 Shakespeare, William: 3, 6, 100n  
 Sibaldi, Davide: XV  
 Sibilio, Luisa: XIX  
 Sicinski, Michael: 163, 166, 167n  
 Sieff, Anita: 61n  
 Simenon, Georges: 7  
 Simonetti, Gianluigi: XVI e n, XVII  
 Sironi, Marco: 118n, 121n  
 Sisto IV papa (Francesco Della Rovere): 100n  
 Siti, Walter: 77n, 79n, 82n, 84n, 88 e n  
 Sklovskij, Viktor: 72 e n  
 Smeriglio, Stefano: XV  
 Smight, Jack: 51n  
 Socrate: 141  
 Soldati, Mario: XI-XII, 11, 53, 54 e n, 55, 56 e n, 57  
 Sorrentino, Paolo: XII, XVIIIn, XVIII, 12, 14, 161, 162 e n, 163, 164-67 e nn, 168, 169 e n, 170-71, 179-80, 181 e n  
 Sorti, Francesco: 41, 42n  
 Spagnoletti, Giacinto: 90  
 Spielmann, Yvonne: 161 e n

- Spottiswoode, Roger: XV  
 Spunta, Marina: 121n, 126n  
 Stabile, A.: Xn  
 Stewart, James (James Maitland Stewart):  
 142  
 Stroheim, Eric von: 116  
 Svevo, Italo: 54, 114
- Talleyrand-Périgord, Charles Maurice  
 principe di: 141  
 Talon, Jean: 121, 123  
 Tamaro, Susanna: XII, XV  
 Tamiozzo Goldmann, Silvana: 119n  
 Tarsi, Antonio: 128n  
 Tassone, Aldo: 111n, 115n, 116n  
 Tenuta, Carlo: IX, XI, XIX, 9  
 Terenzio Afro, Publio: 80n  
 Teti, Camillo: XV  
 Tian, Renzo: 47n  
 Tinazzi, Giorgio: IX-X, XIX, 59, 60n, 65n,  
 173, 176-78, 181-84  
 Titone, Maria Sabrina: 78n, 83n  
 Tolstoj, Lev Nikolaevič: 141  
 Tomasi, Franco: XIX  
 Tondelli, Pier Vittorio: 124n  
 Tonello, Lucrezia: XIX  
 Tornatore, Giuseppe: XII, XV e n, XVIII  
 Torri, Bruno: XI e n  
 Totti, Francesco: 168  
 Tozzi, Federigo: 54  
 Tranquilli, Silvano: 50n  
 Trenker, Alois Franz detto Luis: 13  
 Trento, Francesco: XIII  
 Trieste, Leopoldo: 50n  
 Trintignant, Jean-Louis: 178n  
 Truffaut, François: 142-43, 164  
 Turchetta, Michele: XIV  
 Turgenev, Ivan Sergeevič: 169  
 Turigliatto, Roberto: 1n
- Ungaretti, Giuseppe: 74
- Valéry, Paul: 3, 55  
 Vallone, Raf: 34
- Van Druten, John William: 60n  
 Vancini, Florestano: 109  
 Vangelista, Carla: XIV  
 Vanzina, Enrico: 65n  
 Vazzana, Steno: 83n  
 Vecchi, Maria Luisa: 73n  
 Venditti, Fabio: XV  
 Verdi, Giuseppe: 140, 147  
 Verdone, Carlo: 11, 164  
 Vermeer, Johannes, detto J. V. van Delft:  
 168  
 Vidor, Charles: 175n  
 Vignola, Giovanna: 164  
 Vigo, Jean: 143  
 Villaggio, Paolo: 169n  
 Virzi, Paolo: 183  
 Visconti, Luchino: 181  
 Vittorini, Elio: 55, 71  
 Volonté, Gian Maria: 187
- Watt, Ian: XVII e n  
 Wayne, John (Marion M. Morrison): 143  
 Weber, Max: 3  
 Welch, Raquel: 50 e n  
 Welles, Orson: 6, 14, 115, 143  
 Wenders, Wim: 62, 152  
 West, Rebecca: 95 e n, 118n  
 Wilde, Oscar: 21  
 Wittgenstein, Ludwig: 94-95, 141  
 Wurlitzer, Rudolph detto Rudy: 63n
- Zabagli, Franco: 84n  
 Zacconi, Ermete: 18 e n, 24  
 Zangardi, Tonino (Antonio): XV  
 Zangirolami, Marina: 183  
 Zanzotto, Andrea: 12  
 Zarantonello, Gionata: XV e n  
 Zavattini, Cesare: 90-92, 110  
 Zecca, Federico: 117n  
 Zinato, Emanuele: XIX  
 Zingaretti, Luca: 132  
 Zucchi, Enrico: XIX, 127



*Interferenze*  
**Registi/scrittori e scrittori/registi nella cultura italiana**  
**con un'intervista a Gianni Amelio**

a cura di Denis Brotto e Attilio Motta

---

*al momento in cui questo libro è stato realizzato  
lavorano in casa editrice:*

direttore: Luca Illetterati

responsabile di redazione: Francesca Moro  
Valentina Berengo

responsabile tecnico: Enrico Scek Osman

amministrazione: Corrado Manoli,  
Alessia Berton,  
Andrea Casetti

---

PADOVA  
**UP**







Nella cultura italiana la categoria dei registi/scrittori o degli scrittori/registi ha fatto la sua comparsa sin dagli albori del cinema e registra negli ultimi anni una significativa crescita. Il volume indaga il fenomeno dal punto di vista sia teorico che storico, soffermandosi in particolare sulle zone di interferenza tra i due codici in diversi autori: oltre ai casi storicamente più noti rappresentati da Pasolini e Soldati, si approfondisce il lavoro di altre figure le cui forme espressive si sono sviluppate sia nella scrittura che nel cinema, da Febo Mari a Curzio Malaparte, da Eduardo De Filippo a Michelangelo Antonioni, da Nelo Risi a Luigi Malerba, passando per Carmelo Bene, Fabio Carpi, Gianni Celati e Ermanno Cavazzoni, sino a giungere alla strettissima contemporaneità con Pupi Avanti, Roberto Andò, Paolo Sorrentino, Mario Martone e Gianni Amelio.

I contributi sono di Pierpaolo Antonello, Adone Brandalise, Denis Brotto, Luciano De Giusti, Cesare De Michelis, Giulio Iacoli, Lucrezia Lanzi, Denis Lotti, Attilio Motta, Fulvio Orsitto, Stefania Parigi, Gloria Pastorino, Maria Procino, Franco Prono, Thea Rimini, Cosetta G. Saba, Carlo Tenuta, Giorgio Tinazzi, Enrico Zucchi, e includono una conversazione con Gianni Amelio.

978-88-6938-167-6



18,00 €