

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



Mario Martone

25

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Mario Martone

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Marco Pedroni, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Angela Maiello, Alma Mileto, Nausica Tucci

Redazione: Chiara Scarlato e Giacomo Tagliani (coordinamento), Raffaello Alberti, Fabio Alcantara, Luca Bandirali, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Laura Isabella Hernández García Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Francesca Pellegrino, Gioia Sili

Segreteria di redazione: Roberta D'Elia (coordinamento), Alessia Cistaro, Lorenzo Croci, Gianfranco Donadio, Mariapia Greco, Sara Marando, Carmen Morello, Nadine Passarello, Greta Polato, Denis Previtera, Mara Scarcella, Martina Ventura

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Social media manager: Loredana Ciliberto

Page layout: Roberta D'Elia

Fascicoli di *Fata Morgana Web* a cura di Nausica Tucci

Giugno 2023

<https://www.fatamorganaweb.it/>

INDICE

LA CAMERA DELLA MEMORIA Bruno Roberti	5
IN ATTESA DI UNA <i>LOVE-PERFORMING NIGHT</i> Roberto De Gaetano	10
IL MONTAGGIO DELL'AMICIZIA Bruno Roberti	14
IL SUBLIME È IN BASSO Massimo Fusillo	20
UN NON LUOGO Melinda Palombi	24
VIAGGIO AL TERMINE DELLA NOTTE Bruno Roberti	27
NOUVELLE BOHÈME Francesco Ceraolo	32
IL MIRAGGIO, IL DESERTO, LA GUERRA Bruno Roberti	35
ROMANZO TEATRALE, COMMEDIA FAMILIARE Bruno Roberti	39
TRA LA SCENA E LA VITA Roberto De Gaetano	45
FRANTUMI ALLO SPECCHIO Bruno Roberti	49

ADDIO DEL PASSATO	54
Francesco Ceraolo	
IL TEATRO VUOTO	57
Francesco Ceraolo	
EMPATIA E AFFABULAZIONE	60
Bruno Roberti	
UN AFFRESCO APOCALITTICO “AVVOLTO NELLA NEBBIA”	65
Massimo Fusillo	
L’ISOLA DI LUCIA	69
Roberto De Gaetano	
IL DIORAMA DI UN’ARTE	73
Bruno Roberti	
LA NOTTE DEL MONDO	77
Francesco Ceraolo	
TEATRO E POLITICA IN <i>MORTE DI DANTON</i>	81
Francesco Ceraolo	

La camera della memoria

Bruno Roberti

Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo di Fabrizia Ramondino, regia di Mario Martone con la collaborazione di Ippolita Di Majo.



Quando si entra in teatro per prendere posto, si notano i lembi del sipario di velluto rosso che ricoprono una forma umana come fossero un lenzuolo. E in effetti lentamente proprio come un lenzuolo quei lembi vengono sollevati dalle mani in una sorta di risveglio, mentre si apre il sipario scoprendo un uomo adagiato su un canapè, in canotta e pantaloncini. Intanto si illumina l'interno *delabrè* di un salotto altoborghese: poltrone Luigi Filippo napoletano, una consolle, un lampadario di Murano di vetro azzurro, un quadro con cornice dorata che raffigura una marina, un pianoforte, spartiti musicali, tappeti persiani.

Questa la silente, assorta, *ouverture* di *Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo*, testo inedito per il teatro di Fabrizia Ramondino

(che insieme a Anna Maria Ortese e ad Elsa Morante costituisce la triade luminosa e intensa delle grandi scrittrici del nostro Novecento), messo in scena al Teatro San Ferdinando per il Teatro di Napoli da Mario Martone, con la collaborazione di Ippolita Di Majo. La frequentazione e lo scambio creativo tra Martone e Ramondino risale al periodo del suo film d'esordio *Morte di un matematico napoletano* (1992), quando il regista propone alla scrittrice di scrivere con lui la sceneggiatura di quel film dedicato all'ultima settimana di vita prima di suicidarsi del geniale matematico Renato Caccioppoli. In quel periodo la Ramondino si appassiona alla scrittura drammaturgica attraverso cui filtra e radica un riflesso autobiografico cesellato in una lingua fluida, complessa, ricca di echi e di sonorità, pregna di immaginazione e di assonanze a volte lievi e a volte violente, versificata con cadenze dolci, apodittiche e caustiche insieme.

Così per *Terremoto con madre e figlia* che nel 1993, a un anno dal suo primo film, Martone mette in scena, così per *Villino bifamiliare* allestito da Arturo Cirillo nel 2022 sempre per il Teatro di Napoli, e così per questo *Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo*, che si inserisce in un ciclo di messinscena che il direttore dello Stabile napoletano, Roberto Andò, ha deciso di dedicare agli inediti drammaturgici della Ramondino.

In apertura del testo la scrittrice napoletana dà una indicazione significativa: «Luogo: Un fatiscante salotto napoletano. Tempo: Il compositore dà il tempo». Infatti quell'uomo che si risveglia in quell'interno è il compositore del titolo. L'uomo sul canapè stringe nel pugno una bacchetta da direttore d'orchestra ma questo suo presentarsi come tale rivolto al pubblico («Mai ho composto seguendo un motivo conduttore [...] Associazioni invece regolano i nessi musicali / Libertà compositiva») ha in tutta evidenza delle implicazioni insieme metateatrali e metapsichiche: come se con una sorta di "bacchetta magica" facesse apparire, estraesse dalla sua mente, i personaggi di un suo intimo 'teatro della memoria'.

Un "teatro familiare" (dentro cui come in uno specchio oscuro la Ramondino evoca e metaforizza il suo stesso groviglio autobiografico). E quei personaggi sono lì in scena, già seduti, pronti a prender vita e movenza e parola come in una "sonata di spettri". Le figure familiari coincidono con la "famiglia" degli strumenti. A ciascuno di loro il compositore attribuisce la forma e la voce di uno strumento musicale: la madre è il violino, la madre della figlia è la viola, la figlia è il violoncello, il ragazzo è il contrabbasso, e li introduce, li presenta agli spettatori ai quali si rivolge in continui "a parte", facendo rimbalzare la sua parola riflessiva sui dialoghi che intrattiene con i personaggi. Prende avvio così una *orchestrazione* di voci che si incarnano in un *teatro della mente*, interagendo con una sorta di flusso di coscienza del compositore, il quale interloquisce con quelle presenze che affiorano dai suoi pensieri, dai suoi ricordi e si *attualizzano* sulla scena.

Martone e Di Majo compongono e scompongono questo monologo-dialogo disponendolo come fosse una partitura tutta condotta sulla musicalità recitativa che da metafora mentale prende corpo nella carne viva delle attrici e degli attori e si interseca in uno spazio insieme concreto e fantasmatico. Gli incontri con le figure familiari diventano un corpo a corpo dialogico secondo una linea di "forma sonata", di un concertato che si snoda cadenzato da tre interludi corrispondenti ai tre atti, in forma di chiusura-apertura del sipario (che diventa così una specie di corrispettivo delle intermissioni di memoria, della *reverie* del compositore).

Ogni volta che si passa da un movimento all'altro, proprio come nell'esecuzione dello spartito di un quartetto o di un trio dove v'è un silenzio tra la fine di una parte e l'attacco di un'altra, qui, quasi a invertire le funzioni di parola e musica, entra in campo un segno musicale, una pausa sonora (la melodia struggente di una canzone napoletana, un pezzo per pianoforte predisposto come un susseguirsi di attacchi). Così come dice a un certo punto il compositore: "Il nostro mondo è appena l'accento di un attacco musicale o di nervi", ogni incontro sopravviene come un "ritorno del rimosso" che squarcia il mondo di rapporti tormentati, conflittuali che ha intessuto la vita di quell'uomo. È stupefacente l'aderenza a quel parlare *della* e *nella* propria mente e insieme a quell'ingaggiare un dialogo sferzante, ironico, sofferto, talvolta venato di amarezza e di dolce tristezza, talvolta oscurato da soprassalti di dolore, con le figure che prendono corpo dalla memoria, con cui un attore supremo come Lino Musella dà letteralmente *voce e gesto* tutt'assieme, facendo risuonare una eco interiore nella sonorità musicale del suo timbro vocale, come estratta dal profondo dei suoi nervi.

Le voci degli strumenti si susseguono incarnate da un formidabile *ensemble* attoriale che si va declinando via via intorno alla performatività conferita rispettivamente: alla madre invadente e fatua, "Voce di soprano la più acuta delle voci femminili" (giocata da una Iaia Forte autoironica nella sua gestualità tutta riversata negli atteggiamenti vanesi e nelle pose affettate, negli acuti allusivi); alla madre della figlia come invasa da una malinconia cupa, "Voce di contralto la più grave delle voci femminili" (una Tania Garribba che gioca con i toni di uno sfumato rimpianto); alle apparizioni lievi e danzanti della figlia, "Voce di mezzo soprano [...] Strumento sensuale corposo colorato incline a un canto ora leggero e di agilità ora melodicamente appassionato", e del suo ragazzo, "Voce di baritono intermedia tra tenore e basso sonorità rotonda drammatica grave rauca asciutta" (affidati ai giovanissimi India Santella e Matteo De Luca, che giocano il loro irrompere sulla scena del ricordo con indifesa spontaneità e naturale sensualità, sintetizzate dai passi di un tango innamorato pervaso di innocente erotismo, cui li ha addestrati una attricedanzatrice come Anna Redi).

Alla tessitura delle voci e degli spazi, al fluire monologante di una solitudine circondata dai fantasmi di una vita, al ritmo dialogico di questa sorta di “gruppo di famiglia in un interno”, la regia conferisce una attenzione estrema, un disegno cesellato, lavorando sulle dissonanze e le consonanze di un’orchestrazione attorica puntuale e precisa e sul lento depositarsi di segni spaziali. Lo spazio è concepito come una sorta di “camera d’ascolto”, l’estroflessione, affastellata di suppellettili e mobili, di un luogo spiritico che via via si va svuotando, ogni volta che quegli spettri della memoria svaniscono dopo aver suonato in duetto-duello con il compositore, sostituiti dalle sagome lignee (disegnate da Ernesto Tatafiore) dello strumento musicale che era stato loro attribuito.

Tocca alla figura di un “factotum” (un sornione Totò Onnis) sgombrare quello spazio portando via mobile per mobile fino al lampadario: è il movimento dello svanire, del cancellare dai ricordi a poco a poco quelle parole scambiate con i personaggi interiori in un *marivaudage* che sostituisce alla sottigliezza ragionante una disperazione amara. La *Chamber Music* si espande mentre si sgretola e viene in mente l’incipit dei versi giovanili di James Joyce (cui un Martone giovanissimo si era ispirato per una delle sue prime performance che aveva appunto il titolo joyciano di *Musica da camera*, 1978):

Archi fra i cieli e le terre/Fanno musiche miti;/ Archi dove il
fiume scorre/Tra i salici riuniti/Musica va lungo il fiume/Dove
s’aggira l’Amore,/Sui capelli le foglie brune,/Sul mantello un
pallido fiore/Tutto leggero suonando,/Col capo alla musica
intento,/Le dita vanno vagando/Lungo uno strumento (Joyce
2022, p. 3).

Questo ripercorrere a passo di musica le cadenze animiche di un “ritorno del rimosso”, in un incessante dialogo mentale che trascorre con il tocco ora assorto ora furente delle dita sulla tastiera di un pianoforte, non può non ricordare le immagini, cadenzate dal Notturmo op. 15 n. 2 di Chopin, in quel *Morte di un matematico napoletano* scritto da Martone con la Ramondino. Così come analogo all’atteggiamento del ritrarsi dalla vita del matematico Caccioppoli risulta quella decisione finale del compositore di non *dirigere* più il tempo, di non dare più l’attacco alla “sonata di fantasmi” della sua memoria, al risucchio dei ricordi: «Se si imprigiona l’uomo non si imprigiona la musica. Suono e sono solo per voi cari amici. Solo per voi sono e sono (Inizia a dirigere. Improvvisamente getta la bacchetta in terra) Non suono per questi maiali. Per questi maiali non sono».

Eppure è proprio il *riattivare* quella singolarità immanente che è la vita, una vita, fatta di carne e voce, a dischiudere in scena un *interieur* affettivo e doloroso, riversato nell’acutezza sofferta del suo

acido e dolce riflettere, e riflettersi, nello specchio della musica della vita, a far risuonare quelle note che provengono come da un'altra stanza: la *camera della memoria*.

Riferimenti bibliografici

J. Joyce, *Musica da camera*, Castelvecchi, Roma 2022.

Stanza con compositore, donne, strumenti musicali, ragazzo di Fabrizia Ramondino. Adattamento e regia: Mario Martone, in collaborazione con Ippolita Di Majo; scene: Mario Martone; costumi: Ortensia De Francesco; contributi di: Ernesto Tatafiore (strumenti musicali), Pasquale Scialò (sinfonia degli attacchi), Anna Redi (tango); luci: Cesare Accetta; interpreti: Lino Musella, Iaia Forte, Tania Garribba, Totò Onnis, India Santella, Matteo De Luca; produzione: Teatro di Napoli - Teatro Nazionale; durata: 70'; anno: 2023.

In attesa di una *love-performing night*

Roberto De Gaetano

Romeo e Giulietta di Mario Martone.



C'è un passo del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare giustamente famoso. Giulietta si chiede che cosa sia un nome, e pensa alla possibilità di separare i nomi dalle cose: «Cosa c'è in un nome?» «Romeo, spogliati del tuo nome, che non è parte di te, e in cambio del tuo nome, prendi tutta me». E Romeo risponde: «Chiamami amore e sarò battezzato di nuovo / D'ora in poi non sarò più Romeo» (Shakespeare 2023, pp. 133-135). In queste battute si annida il segno profondo della catastrofe e della morte, peraltro annunciate sia letteralmente sia metaforicamente lungo tutto il dramma.

Il linguaggio determina lo scarto con la realtà. È quello scarto che dà la possibilità di re-invenzione del rapporto tra uomo e mondo, di cui l'amore è l'esperienza fondamentale. E di cui la commedia è il genere che di questa esperienza ne custodisce il segreto narrativo, attraverso equivoci e peripezie che rendono il *tra* (l'io e l'altro) il modo proprio di una vita

orientata verso l'*happy end*. Che Romeo si voglia spogliare del suo nome per essere ribattezzato da Giulietta incarna il tragico del senza scarto, la simbiosi del senza intervallo, l'annullamento di sé come alterità distinta. Il fatto che il linguaggio sia la parola che non nomina il mondo, ma lo istituisca e con ciò se ne appropri, è in questo la tragedia. Perché lo scambio tra le parole e le cose perde la sua parzialità riformulabile (di cui l'equivoco commedico è il segno maggiore) e diventa assoluto e impossibile. Non concerne più la parte ma il tutto, come dice Giulietta, invitando Romeo a rinunciare al nome per poterla prendere «tutta».

Non c'è più tempo per nulla a quel punto, neanche per l'amore, ma solo per la tragedia. Cioè per il genere che ci dice che si arriva sempre "troppo tardi", o anche "troppo presto". Troppo presto Romeo dimentica Rosalina, troppo presto si innamora di Giulietta, troppo presto si sposano. Ma il matrimonio essendo clandestino non ha valore pubblico, quindi non ribalta il potere del *senex iratus* che lo ostacola, come invece accade nella commedia. I vecchi stanno lì, con il loro linguaggio osceno e violento, si odiano tra di loro, tra famiglie, da "troppo tempo", e odiano i giovani, da un lato perché vogliono requisirne per interesse il desiderio, dall'altro per malcelata invidia e rivalità.

Così come "troppo tardi" i giovani sposi vengono raggiunti da chi li avrebbe dovuti salvare. Bastava poco – come sempre – perché quel finale si convertisse da tragedia in commedia. Bastava "arrivare in tempo" per il riconoscimento da parte di tutti di come stavano le cose. La tragedia riguarda sempre la precipitazione irriscattabile del tempo, la commedia la sua riapertura dopo la crisi. In *Romeo e Giulietta* abbiamo il comico, che abbassa con il linguaggio osceno e volgare il tratto aulico ed idealizzante dei due giovani innamorati, ma nessuna commedia.

Mario Martone, con un'operazione di grande forza ed originalità creativa, a cui ci ha abituato da anni (*in primis* a teatro e all'opera), nel suo *Romeo e Giulietta* in scena al Piccolo di Milano, prende il testo di partenza, già disponibile per genesi e struttura ad essere anche radicalmente cambiato nell'adattamento (come ben scrive Carmen Gallo nella sua introduzione alla nuova traduzione del dramma, cfr. Shakespeare 2023), per usarlo accentuandone le polarità oppositive.

L'alto e il basso è la grande polarità che articola l'invenzione stessa della scena affidata a Margherita Palli. Un grande albero che orizzontalmente la taglia e divide parte superiore e inferiore. In alto il bosco dove si vive, c'è aria e si festeggia (con ritmi da discoteca), in basso il fango, dove c'è violenza, morte, contagio. Questi due mondi si oppongono ma anche specularmente si corrispondono, con un passaggio costante da sopra a sotto. E questo corrispondersi crea una specie di universo chiuso, dove la passione folle di due adolescenti si converte nello spargimento di sangue della guerra tra bande di giovani.

Tra il Romeo che vorrebbe essere come un “uccellino” legato al “filo di seta” della sua amata che lo “riafferra di nuovo” e quello che poi uccide Tebaldo per vendetta non c’è soluzione di continuità. L’uno si ribalta nell’altro, e tutti si riflettono nella grande faida che da “troppo tempo” dura tra le famiglie dei Capuleti e dei Montecchi. E Martone nell’adattamento del testo – come lui stesso sottolinea – per accentuare la “contemporaneità” di Shakespeare cancella il personaggio del Principe, che rappresenta comunque un principio d’ordine, per quanto debole, in un mondo sempre sull’orlo del caos. E il posto del potere sovrano, che resta vuoto, è occupato nello spettacolo dal potere biopolitico (per usare il lessico di Foucault), che si esercita attraverso i dispositivi medici di controllo, come i tamponi a cui vengono sottoposti i ragazzi. E in mezzo c’è un improbabile potere disciplinare, rappresentato dal troppo ambiguo frate Lorenzo, più vicino a un servo intrigante che ad un educatore religioso.

In questa deriva dei poteri, dove la pandemia di oggi richiama la peste di ieri, non sembra esserci alternativa alla dicotomia radicale tra l’illusione dell’ideale, che ha corrispondenza nella poeticità del linguaggio, e un cinismo ed una brutalità di chi quegli ideali ha dimenticato e li ricorda solo in un passato oramai lontano: «Quanto tempo è passato dalla nostra ultima festa in maschera?» «Madre mia, saranno trent’anni» si dicono Capuleti e il cugino (*ivi*, p. 113). In una vita divisa tra la ferocia degli ideali di gioventù e il cinismo e la brutalità degli adulti, nel caos di un potere assente e di una tradizione segnata dall’eredità soffocante di una faida tra famiglie, non sembra esserci via di uscita che non sia la precipitazione tragica.

Se la commedia è «a movement from illusion to reality» (Frye 1990, p. 169), la tragedia è la frantumazione irriscattabile di tale illusione, l’impossibilità di un accesso alla realtà, se non nel suo aspetto brutale che della realtà nega il carattere principale, cioè il suo *divenire*, il suo *mutare* (di cui l’avvicendamento generazionale è il primo contrassegno). Un principio di realtà che viene in parte incarnato da un personaggio come Giulietta, con il suo desiderio di crescere, di perdere la verginità, di accedere a quella che con espressione splendida Shakespeare chiama «love-performing night», dove tra amore e performance, amore e messa in scena, c’è un trattino che le connette. Perché l’amore è inseparabile da una messa in scena, che allo stesso tempo unisce e separa il “due”. Rende prossimi gli amanti, ma allo stesso tempo li allontana dalla combustione passionale, come nelle sue commedie Shakespeare ci ha mirabilmente rappresentato.

In *Romeo e Giulietta* niente di tutto questo, il desiderio dei giovani o è sequestrato e assorbito dalla volontà e dagli interessi degli adulti, o è guidato da *metteur en scène* maldestri come il frate, o è negato dai giovani stessi che immaginano perfino di cancellare il loro nome come segno d’amore. Lo spettacolo di Martone, che affida a Chiara Lagani una nuova traduzione del testo, orientata ad attualizzarlo anche nel lessico, e a un gruppo di bravi attori, perlopiù giovani, il compito di dare corpo e voce ai

personaggi shakespeariani, ci dice con grande forza che ora come allora il problema è come le giovani generazioni si possano emancipare dai dispositivi di potere e dalle gabbie ereditate dal passato, per far sì che un inesorabile destino tragico si trasformi nell'apertura commedica di un nuovo possibile futuro.

Riferimenti bibliografici

N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, Princeton 1990.

W. Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, introduzione, note e nuova traduzione di Carmen Gallo, Rizzoli, Milano 2023.

Romeo e Giulietta di William Shakespeare. Adattamento e regia: Mario Martone; scena: Margherita Palli; costumi: Giada Masi; suono: Hubert Westkemper; luci: Pasquale Mari; interpreti: Paola Rota, Alessandro Bay Rossi, Gabriele Benedetti, Leonardo Castellani, Michele Di Mauro, Raffaele Di Florio, Emanuele Maria di Stefano, Francesco Gheghi, Jozef Gjura, Lucrezia Guidone, Licia Lanera, Anita Serafini, Benedetto Sicca, Alice Torriani; produzione: Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa; 180'; anno: 2023.

Il montaggio dell'amicizia

Bruno Roberti

Laggiù qualcuno mi ama di Mario Martone.



La saletta buia di montaggio è come l'antro di un mago. Il regista e il montatore *riportano in vita*, quasi come una evocazione dall'invisibile, i corpi, i luoghi, i gesti filmati, li fanno rivivere più e più volte, traendoli da un passato che riprende forma, ritorna *presente*. È con il gesto magico del montaggio che Mario Martone *rende presente* Massimo Troisi, gli infonde una nuova vita, ce lo fa percepire come nostro contemporaneo. Il suo *Laggiù qualcuno mi ama* (ri)comincia proprio in moviola. Martone con il montatore Jacopo Quadri visiona una scena di *Splendor* (1989) di Ettore Scola in cui Troisi (che interpreta il proiezionista di una sala cinematografica di provincia, quindi un "apprendista stregone" di quel sortilegio che è il cinema) passeggia nella notte con Marina Vlady e le chiede inopinatamente con quel suo tenero, incerto, smozzicato parlare: "Lei è svedese, non è vero?".

La scelta di Martone è quella di condurre in prima persona il suo viaggio nella memoria riattivata e resa *reviviscente* non solo dei film di

Troisi, non solo delle immagini della sua vita pubblica e dei suoi momenti di vissuto, ma anche di tutto ciò che *risuona* ancora oggi del suo mondo creativo, della *singularità* di un attore-autore a tutto tondo che ha espresso una idea di cinema, oltre a scardinare dall'interno, riappropriandosene e rovesciandola, una certa tradizione commedica, una declinazione della maschera. Martone in fondo rileggendo Troisi riprende e conclude, come in un ideale trittico, il discorso che su Eduardo e su Scarpetta aveva condotto con *Il sindaco del Rione Sanità* (2019) e con *Qui rido io* (2021). Con quei film aveva mostrato come sia l'uno che l'altro si muovessero simultaneamente nel solco di una tradizione e di una innovazione *inventando* un nuovo modello espressivo capace di travalicare il tempo e le convenzioni.

L'irrompere dell'attorialità obliqua e schiva, della comicità lunare e divagante di Troisi apporta una novità dirompente (come fu negli stessi anni nel caso di Nanni Moretti) nei moduli consunti della commedia italiana, e di conseguenza si iscrive in uno stile cinematografico che (come per molti grandi comici, da Keaton a Chaplin) costituisce, in modo naturale, un gesto registico che aderisce alla sua prassi recitativa, amalgamandosi con essa.

In questo senso il cinema di Troisi è fatto di accensioni, di slittamenti, di deviazioni frammentarie e impreviste. Martone comprende a fondo questa singolarità e ce la mostra con grande libertà componendo un tessuto filmico fatto a sua volta di frammenti, di analogie, di squarci, con l'intento di restituirci una forma di vita. "Il cinema di Troisi si esprimeva per frammenti, per soprassalti improvvisi, alternava pieni e vuoti, ora era acceso, ora era stanco. Il cinema di Troisi era bello, perché aveva la forma della vita". Questa frase di Martone fornisce da subito non soltanto uno sguardo sulla poetica di Troisi come autore, oltre che come attore, ma anche la cifra di un film che ricompone sotto i nostri occhi il *sentimento* interno di una vita d'artista, il gesto stilistico, il tono, il colore, il tratteggio di un'arte che, nel caso di Troisi, coincide con tutto il suo *corpo*, inteso non solo come fisicità espressiva, ma anche come *corpus* della sua opera.

Martone adotta questo sguardo ermeneutico quasi si trattasse di attraversare il lavoro di un pittore del Quattrocento (come lui stesso ha dichiarato), ma tale impostazione non ha nulla di artificiosamente saggistico e invece risulta, rossellinamente, un *essai filmico* tanto didattico, quanto etico, politico, amoroso. Martone compie una scelta decisiva, quella di porsi *in dialogo*, lui artista, con un altro artista, e, in modo semplice e umile (come lo era Troisi) quella di fare il film *ascoltandolo, rivedendolo, stando con lui*. In altri termini convocandone accanto l'anima, chiamandolo da lassù a raggiungerci *quaggiù* con la forza dell'amore (tema portante e palpitante nel *cuore* fragile e forte dei film di Troisi).

Rileggere il suo cinema come il lettore «mon semblable, mon frère» invocato da Baudelaire. E di Troisi viene fuori proprio il «cœur mis a nu», arrivando a far ripalpitare quel cuore malato eppure così vitale nel farsi

motore di una carica che in lui era a un tempo irresistibilmente comica e melanconica, astratta e concreta, introversa e comunicativa. Ne risulta una sorta di ritratto-autoritratto adottando una forma-montaggio che diventa pratica confidenziale, un percorso di immersione nelle immagini, senza soluzione di continuità tra il cinema e la vita.

A un certo punto del film Roberto Perpignani, che era stato il montatore de *Il postino* (1994), parla di “montaggio dell’amicizia” a proposito dell’intesa amicale, affettiva tra Noiret e Troisi sul set di quel film, che fu il suo ultimo e che volle girare con il suo cuore e non con quello di un altro, rimandando il viaggio in Usa per il trapianto. Visionando in moviola la passeggiata notturna di *Splendor* con cui si apre il film, a riaffiorare è appunto il ricordo dell’inizio di una amicizia, nata passeggiando per una stradina di notte a Montpellier, durante il Festival del Cinema Mediterraneo, dove Martone presentava il suo primo film *Morte di un matematico napoletano* (1992) e Troisi il suo ultimo film *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* (1991).

Da questo momento intimo e singolare il filo dei ricordi diventa quello di una intera comunità: sulla voce di Pino Daniele che canta *Je so’ pazzo* a sfilare sono le strade della Napoli fine anni settanta (la temperie in cui lo stesso Martone, come Troisi, si formava, muoveva i primi passi nei teatri sperimentali), quelle dei disoccupati organizzati, delle manifestazioni di piazza, e quelle degli *scugnizzielli*, dei devoti al Cimitero delle Fontanelle, della folla popolare nei vicoli: insomma l’*humus* napoletano, il suo ventre che nel 1980 si squassa con il terremoto. E con una panoramica dall’alto al basso su un palazzo lesionato e puntellato l’immagine di repertorio diventa il momento “epifanico” dell’entrata in scena di Troisi in *Ricomincio da tre* (1981). “Gaetano! Gaetano! Gaetàà!”, la voce di Lello Arena è come un richiamo, un invito alla *nascita* dal quel ventre squassato di Napoli. Massimo con passo incerto viene alla luce, e *ricominciando* da questa epifania, Martone intraprende il suo viaggio di ri-visione delle immagini di Troisi.

Subito ce le mostra sotto una luce inedita, ponendo l’accento su uno *stile* e convocando la Nouvelle Vague. Al centro del cinema di Troisi, come al centro del cinema di Truffaut, c’era un *nucleo amoroso*, una spinta insubordinata, dolcemente riottosa e ribelle, uno scavo nei sentimenti (oltre all’amore, l’amicizia), una libertà e un respiro nell’uso della macchina da presa, e tutto ciò diventava immediatamente politico. Martone monta la corsa a perdifiato di *Jules e Jim* (1962) con la corsa affannata di Gaetano in *Ricomincio da tre*, i monologhi allo specchio di Troisi con quello in cui Jean-Pierre Léaud ripete il nome di Antoine Doinel fissando anche lui uno specchio, e ci dice che come vediamo crescere Antoine Doinel nei film di Truffaut, così vediamo, di film in film, crescere, nelle loro variazioni, i personaggi di Troisi. Martone ci sta anche dicendo che il film che *monta* sotto i nostri occhi è non soltanto una sorta di “lettera d’amore”,

un atto d'amicizia, ma anche la costruzione di un protagonista, di un "personaggio" che coincide con il Troisi uomo (da qui il sottile crinale che si gioca godardianamente nel film tra la "oggettività" del documentario e la "soggettività" del racconto).

Si dipanano così diversi fili intorno al *sentire* all'unisono i momenti di vita e di cinema, la spinta creativa e il respiro esistenziale, la carica emotiva di Troisi. Il dialogo di Martone con Anna Pavignano, che visse con Massimo una storia d'amore e scrisse con lui tutti i suoi film, costituisce il perno intorno a cui ruotano i discorsi che mettono a fuoco tanto l'arte quanto l'umanità dell'attore-regista. Emergono materiali inediti che ne pongono in luce i risvolti profondi, le inquietudini, le fragilità, ma anche una autoironia disincantata.

Emoziona sentire la sua voce incisa su una cassetta che la Pavignano ha conservato. Una specie di "seduta psicoanalitica", fatta un po' per scherzo e un po' sul serio, in cui Troisi si abbandona a una confessione a ruota libera, incalzato dalle domande di Anna e di una amica, e si lascia andare con quell'innocenza e morbidezza che in tanti suoi film costituisce il suo rapporto con il femminile (che è sempre in posizione di forza nel suo cinema), da cui si fa mettere in discussione, scardinando il modello di rappresentazione del maschio che fino ad allora dominava la commedia cinematografica italiana (come nota lo scrittore Francesco Piccolo).

In un altro momento Martone ricorda una definizione dell'attore data da Eugenio Barba: ci sono attori "animus" e attori "anima", quelli che usano una energia "forte" e quelli che muovono una energia "soave". Troisi appartiene a questo archetipo della levità, della soavità: è attore-anima, la cui leggerezza fuggevole, il cui sottrarsi, la cui "fanciullezza" ha costituito però una *forza*. È l'osservazione illuminante che fa nel film Goffredo Fofi quando afferma che Troisi dà voce al *puer*, la fa finita con l'*adulità*. È ciò che scrive la Pavignano:

Il pregio di Massimo è stato di essere consapevole del suo essere Peter Pan e quindi di non essersi accollato pesi che poi non avrebbe potuto reggere. S'impegnava senza impegno, amava senza promettere, giurava incrociando le dita, mentiva con spudoratezza, rivendicando il diritto alla bugia come difesa legittima contro chiunque tentasse di mettere le ganasce al suo liberissimo arbitrio in qualsiasi campo (2023, p. 86).

Il cuore fragile di Massimo era anche un cuore adolescente, di eterno ragazzo, e perciò aveva confidenza con la vita quanto con la morte, come tutti i bambini. È anche un po' quella leggera "ombra metafisica", aerea, cui accenna Giuseppe Bertolucci in una intervista inserita nel film. In *Morto Troisi, viva Troisi!* (1982), geniale "autoepitaffio" televisivo mette in scena i

suoi funerali ed è tra i suoi lavori quello che più lo avvicina a Totò (che ebbe a dire come i comici hanno sempre qualcosa di ilare e funebre insieme).

Ascoltiamo come lo stesso Troisi riconosca che nei suoi film spesso ricorre la morte, sempre però “accordata” con l’amore, come nell’incipit di *Scusate il ritardo* (1983) quando Vincenzo si innamora di Anna durante un funerale. Il volto di Troisi emaciato dalla malattia in *Il postino* fa pensare a Pasolini (che lo avrebbe molto amato se fosse vissuto abbastanza) proprio perché l’ombra della morte contiene la luce dell’amore e della fanciullezza nel suo incantarsi per la poesia.

Del resto Martone insiste nel film sulla sua mercuriale “evanescenza”, quando mette in evidenza il lavoro di Troisi regista sul *fuori campo*, quando ci mostra il magistrale piano sequenza che chiude *Pensavo fosse amore... invece era un calesse* con quel movimento di macchina in avvicinamento che lo scopre nascosto seduto al tavolino di un caffè e poi torna a lasciarlo nel fuori campo, arretrando; oppure quando fa vedere Troisi sul set di *Le vie del signore sono finite* (1987) che predispone la sequenza in cui il suo personaggio si alza guarito dalla carrozzella, e la vuole tutta nascosta fuori campo dalla quinta di un arco.

Un “fuori campo” rispetto alla sua vita sono anche i preziosi pezzettini di carta vergati dalla calligrafia di Troisi che la Pavignano affida a Martone, rivelando con delicatezza un aspetto sconosciuto di Massimo. Con altrettanta delicatezza poetica Martone fa diventare quei foglietti su cui Troisi appuntava idee e battute per i film, oppure le pagine di diario dove annotava le sofferenze, i soprassalti, gli incubi, le speranze durante la sua prima operazione cardiaca, oppure le “cartuscielle” dove scriveva le sue tenerissime poesie, altrettanti messaggi alati, che volano in aria come mossi dal soffio dell’anima di Troisi, per posarsi nelle mani di due ragazzetti seduti su una panchina, e infine aleggiare nel cielo stellato di Roma, sull’arena di Monte Ciocchi allestita dai ragazzi del Piccolo America, mentre migliaia di giovanissimi guardano lassù sullo schermo Massimo sceso quaggiù tra di loro (“Vorrei morire come muore un poeta”).

Poi su un foglio di carta una mano disegna un cerchio che si chiude, gesto in qualche modo anche inaspettato e sospeso (come i finali dei film di Troisi). Il film che tanto tempo fa si ripromisero di fare insieme ora è diventato questo tributo, questo pegno di amicizia. Così Martone ci restituisce la grazia di Troisi con i «frammenti di un discorso amoroso» tutto trasfuso nel gesto di un montaggio che si fa “montaggio dell’amicizia”.

Riferimenti bibliografici

F. Chiacchiari, D. Salvi, a cura di, *Massimo Troisi. Il comico dei sentimenti*, Sentieri Selvaggi, Roma 1991.

A. Pavignano, in *Troisi 70. Il Massimo dell'arte*, Repubblica-Guida, Napoli 2023.

Laggiù qualcuno mi ama. Regia: Mario Martone; sceneggiatura: Anna Pavignano, Mario Martone; fotografia: Paolo Carnera; montaggio: Jacopo Quadri; musiche: Pino Daniele, Antonio Sinagra, Luis Bacalov; interpreti: Francesco Piccolo, Anna Pavignano, Valeria Pezza, Goffredo Fofi, Paolo Sorrentino, Salvo Ficarra, Valentino Picone, Michael Redford, Roberto Perpignani; produzione: Indiana Production, Medusa Film, Vision Distribution; distribuzione: Vision Distribution; origine: Italia; durata: 128'; anno: 2023.

Il sublime è in basso

Massimo Fusillo

Rigoletto di Giuseppe Verdi, direzione di Michele Gamba, regia di Mario Martone.



Nella raccolta poetica *Contemplazioni* Victor Hugo dichiara, in forma perentoria, che «il sublime è in basso». La frase allude sicuramente all'aspetto sociale: alla nota predilezione per i miserabili e gli emarginati; ma non si può dimenticare la sperimentazione espressiva che il teatro di Hugo aveva imbastito sui confini fra alto e basso, sulla complementarità fra sublime e grottesco. Il suo teatro ha giocato un ruolo importante nella storia del melodramma, e in particolare nella creatività di Giuseppe Verdi, prima con l'*Ernani* (da poco proposto all'Opera di Roma), e poi con la più anomala e rivoluzionaria delle opere della trilogia popolare, il *Rigoletto* (1851) tratto da *Il re si diverte* (1832). Inoltre, la contestatissima prima dell'*Hernani* di Hugo a Parigi è stato un momento capitale nella storia del romanticismo europeo, ben rievocato nel film *Noi credevamo* di Mario Martone.

La chiave del sublime in basso è molto utile per leggere la regia di Martone del *Rigoletto* di Verdi, andata in scena alla Scala di Milano il 20 giugno (repliche fino al 11 luglio). Molto contestata alla prima da una parte del pubblico, quella che vorrebbe l'opera ingessata in uno sterile rispetto della «volontà d'autore» (concetto da tempo decostruito dalla critica), si tratta di una delle regie più geniali e innovative degli ultimi tempi, che ci conferma Martone come un autore profondamente intermediale, in cui le esperienze teatrali, musicali, cinematografiche e visuali interagiscono profondamente fra di loro; un autore capace anche di una sua inventiva drammaturgica, quasi mitopoetica. La dialettica fra alto e basso innerva tutto lo spettacolo, in tutto il suo dinamismo vertiginoso, come è vertiginosa la musica di Verdi in questo capolavoro diretto ed estremo. Da questo punto di vista la regia del *Rigoletto* può ricordare la poetica dello spazio che anima l'ultimo film di Martone, *Nostalgia*, in cui il rapporto fra alto e basso caratterizza la memoria culturale e la dinamica sociale del quartiere napoletano della Sanità.

La bella scenografia disegnata da Margherita Palli presenta all'inizio una villa ipermoderna, dal design elegante, che incastona qualche memoria classica, e fa intravedere un *dungeon* per le pratiche sadomaso, luogo quindi di performance ludica del potere. Dall'alto di questa struttura trasparente e luminosa il Duca di Mantova esalta il suo stile di vita libertino. A inizio della seconda scena, ambientata a casa di Rigoletto, la struttura si gira e mostra il suo doppio oscuro: il basso, per l'appunto. È una serie labirintica e oscura di bassifondi, posti in comunicazione in alto con la villa, di cui è il serbatoio. Martone situa sull'estremo lato sinistro la protagonista, Gilda, mentre lascia svilupparsi liberamente per gran parte della scena questo universo di emarginazione: vediamo al centro un bagno usato dalle ragazze che si prostituiscono nella villa, un rapper con la classica felpa che muove in modo ritmato, alcuni barboni e altre figure. Sono gli spostati, i devianti, i queer del nostro mondo contemporaneo. La storia di *Rigoletto* secondo Martone è una storia di conflitti di classe sociale e di genere sessuale.

In questo universo del basso il Duca si cala dall'alto per vivere la storia con l'ingenua e ignara figlia di Rigoletto. La cabaletta finale del classico duetto d'amore fra i due personaggi («Addio, addio, speranza ed anima») viene cantata sfruttando in modo acrobatico la dialettica fra alto e basso, fra scale e tavoli su cui salire, in accordo con il ritmo saltellante della musica. Questo è un punto delicato per l'interpretazione dell'opera; a differenza che nel dramma di Victor Hugo, nell'opera di Verdi il Duca esprime più volte un coinvolgimento sentimentale, con un'esaltazione romantica dell'eros come forza cosmica. Non si può pensare che sia solo una finzione del libertino per ottenere il suo scopo, dato che il Duca canta queste frasi anche da solo a inizio del secondo atto; si potrebbe pensare a una commistione dissonante fra il topos melodrammatico del tenore innamorato e il tema del Don Giovanni; o a una inconscia coesistenza fra desiderio libertino e

coinvolgimento sentimentale. Avendo puntato tutta la sua interpretazione sulla componente politica, Martone non può che smontare questo dato sentimentale: il duetto appare dunque come un puro gioco, e anche l'aria da solo sarà cantata in evidente stato di ubriachezza. Spicca per contrasto la monomania assoluta dell'amore di Gilda nell'aria *Caro nome*, potenziata dalle luci splendide di Pasquale Mari, che le danno una forza caravaggesca.

I primi due atti del *Rigoletto* di Verdi formano un blocco omogeneo e continuo: è un'unica folle giornata, che si alterna fra i due spazi speculari, con alla fine Monterone, qui trasformato in homeless, che offre lo spunto al protagonista per concepire il suo piano di vendetta. A inizio del terzo atto vediamo la scena in una posizione obliqua, sbilenca, che permette di vedere entrambe le sue componenti, l'alto della villa ricca e il basso dell'emarginazione. Potrebbe sembrare semplicemente una soluzione di sintesi finale, ma è invece la preparazione a un colpo di scena che sorprenderà non poco lo spettatore. L'ultimo atto è quello in cui più è presente quella tinta orchestrale oscura, mahleriana, legata all'ambientazione notturna, e abbinata a esplosioni melodiche di effetto immediato, come l'aria *La donna è mobile* o il quartetto *Bella figlia dell'amore*.

Il *Rigoletto* è infatti una delle punte più radicali di quella frizione fra il tragico e il comico che viene ai Romantici dalla lezione di Shakespeare, e che avrà ne *La forza del destino* la punta più radicale da parte di Verdi, ferma restando la chiara dominante tragica della sua creatività, evidentissima anche in *Rigoletto*. Il finale è infatti improntato a un nichilismo totale: manca quella dimensione ultraterrena che addolcisce la morte comune dei due amanti del *Trovatore*, o la redenzione attraverso la malattia che nobilita la morte della *Traviata*. Negli ultimi trenta secondi dello spettacolo di Martone, quando Rigoletto piange la morte della figlia e l'insensatezza universale che essa esprime, la scena si muove per un'ultima volta, facendoci tornare alla villa dell'inizio, che vediamo colpita da un attacco della comunità di emarginati, con il Duca al centro ferito a morte, e l'algida facciata ipermoderna tutta macchiata di sangue, come in una performance di Hermann Nitsch.

Qui troviamo dunque quella componente mitopoetica di cui parlavamo all'inizio: senza prevaricare per nulla sulla musica e sulla drammaturgia verdiana, Martone immagina uno sviluppo finale diverso, che colpisce il personaggio negativo, non più destinato a una salvezza anomala, e radicalizza il conflitto di classe e di genere al centro di questa regia, che promana comunque dalla marcata politicità di Hugo e di Verdi. Non credo che questa geniale riscrittura sia da leggere come un riscatto rivoluzionario: Martone cita il film *Parasite* di Bong-Joon ho (Corea del Sud, 2019) come fonte di ispirazione, che certo non è un film in cui si trova una rigenerazione positiva. Il nichilismo tragico del finale resta intatto, anzi viene ulteriormente potenziato da un altro atto di vendetta.

Siamo lontani dalle soluzioni drastiche di attualizzazione dell'opera che sono state invocate dai detrattori, come la regia di Muscato della *Carmen* in cui viene eliminato il femminicidio di Don José, con un'incongruenza non facilmente sostenibile nei confronti della musica e del libretto. L'operazione di Martone si muove negli interstizi dell'opera di Verdi, negli spazi di libertà che ogni opera d'arte offre ai suoi interpreti, un po' come è stato nella sua rilettura dell'*Otello*, che dava una diversa dimensione problematica all'uccisione di Desdemona. La gravidanza politica del melodramma, la sua capacità di dialogare con la cultura contemporanea, vanno valorizzate, non negate: valorizzate anche e soprattutto attraverso strategie estetiche convincenti e seducenti.

Riferimenti bibliografici

Rigoletto e il suo doppio, Intervista a Michele Gamba e a Mario Martone, Programma di sala, teatro alla Scala di Milano, 2022.

M. Fusillo, *Esperienze del limite. Il sublime e la sua ricezione moderna*, in S. Halliwell, a cura di, *Sul Sublime*, Mondadori Fondazione Valla, Milano 2021.

P. Gallarati, *Verdi ritrovato. Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, Il Saggiatore, Milano 2016.

Rigoletto. Regia: Mario Martone; direzione: Michele Gamba; scene: Margherita Palli; musica: Giuseppe Verdi; Maestro del coro: Alberto Malazzi; costumi: Ursula Patzak; luci: Pasquale Mari; coreografia: Daniela Schiavone; interpreti: Piero Pretti, Amartuvshin Enkhbat, Nadine Sierra, Gianluca Buratto, Marina Viotti, Anna Malavasi, Fabrizio Beggi, Costantino Finucci, Francesco Pittari, Andrea Pellegrini, Rosalia Cid, Mara Gaudenzii; durata: 150'.

*L'immagine è una foto di scena di Marco Brescia & Rudy Amisano.

Un non luogo

Melinda Palombi

Le Operette morali in scena. La teatralità di Giacomo Leopardi di Mario Martone e Ippolita Di Majo.



Luoghi e non luoghi sembrano essere una questione centrale nel lavoro di Martone, come nel suo ultimo film, *Nostalgia*, in cui il protagonista torna nella sua Napoli natale dopo quarant'anni di assenza. È così anche per il suo Leopardi.

Nel 2004 viene rappresentato il primo spettacolo teatrale di Martone legato a Leopardi, *L'opera segreta*, e si fonda già sul rapporto con la città di Napoli. In quel caso non si tratta tuttavia dell'allontanamento di chi vi è nato, bensì, al contrario, della permanenza di tre artisti non napoletani – Caravaggio, Anna Maria Ortese e Leopardi – che hanno potuto trovare l'ispirazione in quel luogo. Nascerà così l'idea di mettere in scena le *Operette Morali* leopardiane, nel 2011, e in seguito il film *Il giovane favoloso*, nel 2014, il quale ci dà a vedere i luoghi di Leopardi, le sue città, il suo rapporto con gli spazi. Come spiega bene Martone in *Un drammaturgo segreto* – saggio

introduttivo de *Le Operette morali in scena. La teatralità di Giacomo Leopardi* –, leggendo i suoi versi «noi vediamo Leopardi, in una delle continue immagini, [...] fotografie, che ci consegna di sé. Sempre è possibile vedere attraverso le sue parole dove si trova, qual è la sua posizione nel luogo, quasi lo sentiamo respirare» (Martone, Di Majo 2022, p. 14). È questa presenza di Leopardi in ogni suo luogo che il regista ha saputo restituirci nel film, ovvero «non tanto uno spettacolo o un film su di lui, quanto con lui» (*ivi*, p. 12).

Con *Le Operette morali in scena*, Martone torna quindi a Leopardi, pubblicando in compagnia di Ippolita Di Majo diciotto delle *Operette Morali* messe in scena a partire dal 2011. Furono infatti rappresentate inizialmente ventidue *operette*, ridotte e adattate per la scena, sulle ventiquattro composte da Leopardi, e questa raccolta finale risulta pertanto da un lungo lavoro di adattamento teatrale, di confronto tra il testo e la sua dicibilità.

Insiste Martone sulle potenzialità drammaturgiche che lo hanno colpito in diverse opere leopardiane e, in particolar modo, nelle *Operette*, le quali, pur essendo per lo più composte da dialoghi, costituiscono un testo fuori dal canone teatrale. La costruzione dei dialoghi leopardiani ricorda al suo «orecchio di regista» sia Molière che Shakespeare, o ancora Beckett, e se Martone si difende dal dare a questi accostamenti alcun valore accademico, essi sono comunque perfettamente fondati: Beckett considerava Leopardi come uno dei suoi punti di riferimento, ed apre il suo libro su Proust con una citazione dei *Canti*: «E fango è il mondo» (Giacomo Leopardi, *A se stesso*). Due saggi di Ippolita Di Majo inquadrano la trascrizione delle *Operette* e sostengono quest'analisi, evocando una «scrittura dialogica proiettata verso la rappresentazione, e la cui articolazione linguistica trova proprio nell'azione, nel gesto, nella possibilità di essere rappresentata, un punto di forza ineludibile» (Martone, Di Majo 2022, p. 18).

La questione dell'immagine è onnipresente nel volume, il quale propone, oltre alla lettura dei testi adattati, una visualizzazione degli elementi scenici attraverso l'inserzione di numerose fotografie delle rappresentazioni realizzate da Simona Cagnasso e Giampiero Assuma, nonché di bozzetti di Mimmo Paladino, che ha curato la scenografia dello spettacolo. Se Leopardi fa sentire nei suoi versi lo spazio fisico dei luoghi in cui si trova, Martone e Di Majo tentano allo stesso modo di non discostarsi mai dallo spazio scenico in cui queste loro *Operette* sono state rappresentate: «Martone inventa uno spazio scenico completamente libero, aperto, uno spazio raccolto e allo stesso tempo profondo». La platea è liberata dalle poltrone delle prime file, aprendo lo spazio del palcoscenico e disponendo gli spettatori intorno al luogo dell'azione. Questa superficie svuotata è ricoperta da una terra scura, «primordiale come la terra lavica sulle pendici del Vesuvio» (*ivi*, p. 20). Distruzione e deserto sono il senso del Vesuvio in Leopardi, «Sterminator Vesevo» (*La ginestra*): Martone crea quindi uno

spazio densissimo di senso che rivela come, per lui – così come per Leopardi –, il teatro delle *Operette Morali* si erge sul nulla. Del continuo agitarsi, «del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso» (*Cantico del gallo silvestre*).

«È una scena vuota» (Martone, Di Majo 2022, p. 19), spiegherà pertanto Di Majo: la «scena teatrale delle *Operette Morali* è un non luogo, uno spazio vago e indefinito come sono i sogni» (*ivi*, p. 111). Nella voce di Leopardi – quella che sentivamo, già distintamente, nel film di Martone, *Il giovane favoloso*, interamente permeato di testi leopardiani – risiede invece il «senso di realtà», il «sentimento contemporaneo» di questa versione delle *Operette*, che preserva pressoché integralmente la prosa leopardiana, pur applicando numerosi, e necessari, tagli. Queste «frasi complesse» che i suoi attori devono pronunciare, Martone le paragona a «ponti che si slanciano sul vuoto» (*ivi*, p. 10) – non per nulla Nietzsche definiva Leopardi come «il più grande prosatore del secolo» (Nietzsche 2000, p. 61) – che gli consentono di mantenere durante lo spettacolo una costante tensione dialogica.

Tale percezione degli spazi vuoti motiva, forse, la scelta di Martone di concludere lo spettacolo con il *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*, mentre in Leopardi la chiusura del volume era affidata al *Dialogo di Tristano e di un amico*: «In mezzo di questo mare, in questa solitudine incognita», il *Dialogo di Colombo e Gutierrez* è una sintesi poetica del pensiero leopardiano, *operetta* del dubbio assoluto e dell'assenza di ogni punto di riferimento. Un navigare in mezzo al nulla. In un non luogo. Ma in compagnia.

Riferimenti bibliografici

S. Beckett, *Proust*, SugarCo, Milano 1978.

G. Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Fondazione Pietro Bembo – Ugo Guanda Editore, Parma 2019-2021.

F. Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di C. Galimberti, con un saggio di W. F. Otto, Leopardi e Nietzsche, Il Melangolo, Genova 2000.

Mario Martone, Ippolita Di Majo, Le Operette morali in scena. La teatralità di Giacomo Leopardi, Mimesis, Milano-Udine 2022.

Viaggio al termine della notte

Bruno Roberti

Nostalgia di Mario Martone.



C'è un uomo di cui non sappiamo nulla, salvo vederlo su un aereo scambiare qualche parola in arabo con una hostess. L'aereo sfreccia nei cieli di Napoli, sorvolandone il groviglio urbano. L'uomo sistema le sue cose nella stanza di un hotel nel modernissimo Centro Direzionale della città. In dettaglio lo vediamo sganciarsi dal polso l'orologio e riporlo in una cassaforte. Potrebbe essere un segnale: da lì in poi vedremo quell'uomo entrare in un *tempo diverso*. Il tempo in cui passato e presente cominciano a scorrere e a confluire come su due piani paralleli e insieme convergenti. È l'incipit di *Nostalgia*, il nuovo film di Mario Martone (tratto dal romanzo omonimo di Ermanno Rea e in concorso al 75° Festival di Cannes). La cadenza del tempo nelle immagini iniziali è lenta, avvolgente, misteriosa. La città si rivela nella sua forma *labirintica*. L'uomo la osserva dall'alto, avvolta in una luce occidua: un amalgama aggrovigliato, come un ventre aperto. Quindi, calata la notte, la camera lo accompagna in lunghi

carrelli, oppure lo riprende dall'alto, a strapiombo, mentre cammina mescolandosi alle luci delle scritte al neon, tra le tende dei mercati, nei vicoli solcati da rumori, percossi dal vociare della folla.

È un *introibo* misterico, l'inoltrarsi nel dedalo della città e del suo rione-labirinto: la Sanità. L'avanzare dell'uomo, il pedinamento della camera, il suo errare che sembra senza meta, il suo guardare, insomma quella che Deleuze chiamerebbe forma-*balade*, ci dice subito qualcosa di decisivo sulla scelta stilistica di Martone. Sentiamo da un lato echeggiare il Neorealismo, l'inseguimento rosselliniano dell'uomo, il pedinamento zavattiniano, certo, ma dall'altro avvertiamo la dimensione del perturbante freudiano, un senso ambiguo di familiare ed estraneo insieme, una corrente magnetica ed oscura che percorrerà tutto il film, e che ci pare il suo sentimento più segreto. Se c'è una forma, infatti, rivendicata da Martone per questo film, è quella del labirinto.

A partire da una estrema complessità l'essere impone alla riflessione più della precarietà di un'apparenza fuggitiva, ma questa complessità – spostandosi di grado in grado – diviene a sua volta il labirinto dove si perde stranamente quello che era sorto. [...] Basta seguire per poco la traccia dei percorsi ripetuti dalle parole per scoprire, in una visione sconcertante, la struttura labirintica dell'essere umano (Bataille 1970, pp. 17-18).

Labirinto interno e labirinto esterno. Linee contorte della memoria, del rimosso, dell'incedere temporale e linee tortuose degli spazi, degli anditi, degli anfratti, degli strapiombi, delle porosità tufacee, delle profondità catacombali, dei teschi accumulati del Cimitero delle Fontanelle (che Martone filma in un rimando rosselliniano a *Viaggio in Italia*). Ancora una volta Martone ci rimanda, e vi fa ritorno, a quella *porosità* di Napoli di cui scrivevano Walter Benjamin e Asja Lacis. Ancora una volta Martone scruta obliquamente il volto bifronte, bicaudato come il suo emblema sirenico, di una città capace di tenere insieme gli opposti: dolcezza e ferocia, dionisiaco e apollineo, solare e lunare, materno e paterno, vertice e abisso, colpa e perdono, maledizione e riscatto, martirio e redenzione. Come in *Morte di un matematico napoletano* anche qui si tratta di una sorta di cammino sacrificale, di un percorso memoriale che dall'estraneità di passi perduti si dirige verso un apice destinale. Ma soprattutto come in *L'amore molesto* anche qui c'è un iter coscienziale, un progressivo riconoscersi proprio nel misconoscimento, un ritorno che si ritrova nello stesso etimo del titolo: *Nostos* (ritorno) *Algos* (dolore), e a quel film del 1995 Martone stesso esplicitamente fa ritorno con l'iniziale camminata dell'uomo per via Foria e per la Sanità, avvolto dal sax di Steve Lacy.

Chi è quest'uomo? Il suo accento arabo lo connota come uno straniero. Ma quando arriva al portone di un palazzo, quando scopre che la donna che sta cercando non abita più il vecchio appartamento, quando scopre che quella donna vive in un sottoscala senz'aria e senza luce, quando dalla porticina di quell'interrato, dopo una lunga pausa di silenzio, vediamo spuntare come un fantasma la figurina gracile, "pelle ed ossa" di una anziana dal volto dolce e inerme, che lo carezza e lo cinge con le sue braccia chiamandolo per nome: "Feli", il film comincia ad entrare in empatia con quest'uomo. Ed è questo incontro con la madre (che ci appare in assonanza con il Camus de *Lo straniero*) ad imprimere un sentimento che andrà montando via via nel film, quello della *pietas*. Tra le scene più emozionanti del film c'è infatti quella in cui il figlio spoglia la vecchia madre, la prende tra le braccia e comincia a lavarla amorevolmente in una tinozza: per l'appunto l'immagine di una Pietà capovolta, dove è il figlio a stringere al petto la madre.

Dunque sappiamo che l'uomo è napoletano, si chiama Felice Lasco (un Pierfrancesco Favino venato di malinconia e amarezza, oltre che di tenerezza). È tornato a Napoli dopo quarant'anni di assenza per rivedere sua madre di cui non ha più notizie. Ma è proprio soltanto questo il motivo? Felice ha lasciato la città da ragazzo per seguire uno zio prima a Beirut, poi al Cairo. Si è convertito all'Islam, è diventato un imprenditore, ma ora il suo ritorno a Napoli assume un significato pregnante. Diventa una sorta di viaggio al termine della notte, per illuminare il punto oscuro, il cuore di tenebra che coincide con un nodo, una ferita non rimarginata dentro di sé. Felice si rende conto che ricomporre i tasselli della memoria significa anche dover incontrare qualcuno: l'amico con cui conduceva la vita balorda di ragazzo, compagno di piccoli scippi e delinquenze, Oreste Spasiano. Erano inseparabili fino a quando un fatto di sangue li vide insieme. Felice non lo tradisce, parte da Napoli con quella piaga nel cuore e nella mente. Il suo ritorno è percorso dall'ossessione di incontrare l'amico, di parlargli. Oreste è diventato "O Malommo", capocamorra della Sanità (un Tommaso Ragno torvo e rancoroso che ci restituisce tutta la disperazione del personaggio), vive nascosto in un fatiscente palazzo nei recessi del quartiere, al centro di quel labirinto, come un Minotauro in attesa di sacrifici. Martone ce lo mostra più volte, silenzioso, inquadrato di spalle, mentre osserva dall'alto il rione con il cappuccio del giubbotto calato sul volto, come fosse in attesa, un ragno al centro di una ragnatela.

Il film pone *in tensione* questi due poli, che si attraggono e si respingono insieme. Da un lato il cammino di Felice è dipanato lungo una serie di incontri, una specie di "liturgia dei passi" verso il ricongiungersi del ricordo con il presente, il riacquistare la propria identità, le sue radici. Dall'altro una sorta di "teoria delle ombre" che lo assediano, lo respingono, lo minacciano. Come sempre nel cinema di Martone anche qui assistiamo a un divaricarsi tra *singularità* e *comunità*. Il ritorno di Felice, la

nostalgia che lo assale, il ripercorrere i luoghi in cui si rivede ragazzo, sono occasione di conoscenza, quasi un iter iniziatico, che però è anche un invito a perdersi. «La conoscenza è nella nostalgia. Chi non si è perso non possiede»: assume questo senso l'allocuzione pasoliniana di *Poesia in forma di rosa* posta ad esergo del film. Per ritrovarsi nel conoscere occorre essersi perduti.

Sotto lo sguardo di Felice allora si susseguono una serie di rivelazioni, che si racchiudono nel "farsi comunità" del rione Sanità. Quasi che il nome del quartiere richiama un invito alla "salvezza" come salute. Ecco la figura di Don Luigi Rega (modellato su Padre Antonio Loffredo, parroco di Santa Maria alla Sanità, esemplare sacerdote visionario che tuttora anima laboratori di teatro e di musica nella Chiesa del Monacone e interpretato con una passione veemente da Francesco Di Leva) il "prete di strada", intorno a cui si raccolgono i ragazzi e le ragazze del rione, sottratti a un destino malavitoso e dediti a fare musica, sfogarsi con la boxe, riscoprire i tesori d'arte del quartiere (come la ragazza che fa da guida a Felice nella visita alle Catacombe di San Gaudioso). Ecco la figura di Raffaele, il guantaio che ha visto crescere Felice e che avrebbe voluto fargli da padre putativo. Ecco la famiglia di spacciatori con il ragazzo che vorrebbe votarsi al suono del violino e che accoglie Don Rega e Felice intorno al tavolo della cena. Ecco la festa con i giovani della parrocchia dove Felice si abbandona a una morbida danza su ritmi nordafricani.

A poco a poco Felice abbandona il suo accento arabo e ricomincia a parlare napoletano. Significativamente questo avviene quando decide di "confessarsi" con Don Luigi e di *ridare immagine* nelle parole al trauma che lo ha visto complice di Oreste. In questa scena si riannoda e insieme si scioglie quella sorta di film parallelo in cui prende corpo la memoria di Felice. Il tratto *anacronico*, cifra tipica del cinema di Martone, in questo caso scorre letteralmente come un film nel film, la rifrazione del passato che si insinua senza soluzione di continuità nelle immagini. È il film della memoria di Felice, della sua adolescenza riottosa, sfrenata, selvaggia, fatta di raid in motocicletta, di tuffi a perdifiato nel mare, di scorribande motorizzate per le discese e le salite tra i costoni tufacei delle strade che si inerpicano sulla collina napoletana. In questo *altro film* che si interpone come una rifrazione mentale solcando il percorso di Felice lungo i passi perduti e ritrovati dove il presente *si riproietta* nel passato, c'è sempre l'amico inseparabile, che va configurandosi come una sorta di "doppio", di "compagno segreto" che lo conduce ad attraversare il pericolo della "linea d'ombra": c'è sempre Oreste Spasiano, il futuro "Malommo". In tal senso il processo di individuazione e il processo di formazione si intersecano. Felice persegue una sorta di riappropriazione della propria natura profonda, di un "sé" rimosso, perduto.

Lo fa risalendo lungo una filogenesi che coincide con quella del *genius loci* della città e di quel microcosmo che ne racchiude le latebre e i recessi

pulsanti: il rione Sanità, l'ancestrale, antichissima, "città dei morti", nel cui sottosuolo sono scavate le catacombe e gli ipogei. I luoghi che sono stati testimoni del suo romanzo di formazione, del suo apprendistato, e che, una volta partito da Napoli, si sono sedimentati nelle pieghe nascoste della sua anima. Così percorso di individuazione, anamnesi e anche "elaborazione del lutto", segnano il suo ritorno, mentre, in controluce, emergono i frammenti visivi del suo percorso di formazione. Quei lacerti di immagine ci arrivano a ondate, come rigurgiti memoriali in forma di schegge filmiche, saettanti, vettori lanciati da un altro tempo virtuale fin dentro il tempo "attuale" del film.

Martone conficca queste immagini lancinanti con una precisione chirurgica nel tessuto che lentamente si dipana sotto i passi di Felice, lo fa immettendo i fotogrammi del ricordo con un formato di pellicola diverso e un colore sgranato (la fotografia di Paolo Carnera restituisce con grande abilità la grana del passato e la densa matericità del presente), facendo riemergere il *sound* dei Tangerine Dream, in modo da farli risultare non come dei flashback, ma come un film *raddoppiato*, "lontano sempre presente", che irrompe e smaglia il tessuto filmico all'improvviso. In modo da ricondurre il montaggio della memoria alla sua natura di sintomo, generato dall'immagine stessa, sotto i nostri occhi, come sotto quelli di Felice. Il passato e il presente si incrociano nel labirinto o come su una scacchiera: il confronto tra i due amici-nemici finalmente avviene. "Io e te cominciamo una partita: tu entri nel mio regno e io entro nel tuo. Vediamo chi trova la via d'uscita" dice Oreste. "Io sono nato qua e qua voglio morire" dichiara Felice. Saranno poi le note incalzanti della *Gipsy Overture* di Merle Isaac, eseguite in chiesa dai ragazzi di Don Rega, a condurre verso il suo esito ineluttabile questo viaggio al termine della notte.

Riferimenti bibliografici

G. Bataille, *Il labirinto*, SE, Milano 1993.

Nostalgia. Regia: Mario Martone; sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita Di Majo; fotografia: Paolo Camera; montaggio: Jacopo Quadri; interpreti: Pierfrancesco Favino, Francesco Di Leva, Tommaso Ragno, Aurora Quattrocchi, Sofia Essaïdi, Nello Mascia, Geolier, Artem Tkachuk, Salvatore Striano, Margherita Mazzucco, Virginia Apicella; produzione: Picomedia, Mad Entertainment, Rosebud Entertainment Pictures; distribuzione: Medusa Film; origine: Italia, Francia; durata: 118'; anno: 2022.

Nouvelle Bohème

Francesco Ceraolo

La bohème di Giacomo Puccini, direzione di Michele Mariotti, regia di Mario Martone.



C'è un'inquadratura cruciale per capire *La bohème* di Puccini diretta da Michele Mariotti con la regia di Mario Martone, terzo (e ultimo?) esperimento cine-teatrale prodotto dall'Opera di Roma dopo *Il barbiere di Siviglia* e *La traviata* del 2021. È quella dei primi piani dei due protagonisti Mimì e Rodolfo nella scena più famosa dell'opera, il duetto del primo Quadro «Che gelida manina... Sì, mi chiamano Mimì». Entrambi sono seduti al tavolo di una spoglia cucina e ascoltano vicendevolmente il racconto dell'altro in una posa e in un'espressione totalmente realistiche. Come fosse un film, la resa reale e antifinzionale della drammatizzazione musicale avviene nel momento in cui il personaggio, invece di cantare, sembra semplicemente intrattenersi in un dialogo parlato. Un dialogo in cui la sospensione del tempo dell'Aria musicale, il suo statuto integralmente

lirico e astratto, è tradotto nella semantica e nella prossemica del discorso verbale.

Stacco, altro momento chiave. All'inizio del quarto Quadro, Rodolfo e Marcello si confidano le loro pene d'amore dopo che entrambi hanno lasciato le loro rispettive amanti, Mimì e Musetta. Il realismo assume qui la forma più compiuta e l'azione diventa interamente drammatica quando Martone decide di trasformare la musica in una pura colonna sonora dell'immagine. Fa muovere i personaggi silenziosi e muti, lascia che il canto diventi parte del tappeto acustico extra-diegetico del film invece che l'espressione drammatica del personaggio. La finzione dell'opera è radicalmente rotta perché al canto del personaggio (ciò che sancisce il carattere anti-realistico dell'azione operistica) è sostituita l'illusione della realtà, la mimesis assoluta del cinema. In altre parole, il set prende il posto della scena, la verosimiglianza cinematografica subentra all'inattendibilità teatrale (che nell'opera lirica trova la sua forma più compiuta proprio grazie all'elemento musicale, come pensava Brecht), l'"inganno" lascia spazio alla vita stessa.

La riflessione principale a cui apre questo ennesimo e straordinario esperimento di Martone riguarda proprio questa grande contraddizione. L'essenza su cui si fonda l'intera tradizione del film d'opera, con il suo tentativo di resa realistica di un'azione anti-realistica per statuto, ripensata integralmente per dare corpo al suo esatto opposto, alla centralità della situazione scenica. Come ne *Il barbiere* e nella *Traviata*, un'operazione che da un lato dispiega il dispositivo del film operistico e la sua estetica di autenticazione della realtà mimetica dell'opera, e dall'altro concepisce quella stessa estetica col fine paradossale di far emergere l'evenemenzialità teatrale.

C'è però una differenza decisiva. Nei due casi precedenti era l'ambientazione nel teatro a mostrare di per sé l'ineludibilità dell'esperienza fisica che il film voleva mediatizzare in modo del tutto nuovo e originale. Qui invece non sono gli spazi del Costanzi ad essere usati come set ma i magazzini del Circo Massimo che ospitano i laboratori dove si realizzano le scene e i costumi delle produzioni che vanno poi in scena nel teatro romano. Questo decentramento spinge Martone a utilizzare una serie di espedienti per rovesciare la resa realistica e cinematografica del film e farla ricadere nell'opposto della situazione viva della scena. Tra i tanti, il più evidente è l'impiego dell'orchestra come vera e propria scenografia umana dell'azione, la sua fuoriuscita dalla buca del golfo mistico – concepita per "nascondere" l'artificio del teatro musicale – per essere portata su un piano di visibilità assoluta.

Tutto è visibile ed esposto al fine di creare un cortocircuito tra la macchina teatrale e la mimesis riprodotta delle immagini, tra lo spettacolo e le strategie di rispecchiamento che il film produce negli occhi e nelle orecchie dello spettatore televisivo. I piani si intersecano costantemente (la

nevicata del terzo Quadro è ricreata come un set in cui si sta sparando neve finta), al punto che i personaggi attraversano senza soluzione di continuità la finzione dell'opera e l'illusione mimetica che quella stessa opera sta cinematograficamente duplicando. Dalla metà dell'Ottocento si passa agli anni '60, i protagonisti *bohémienne* diventano gli artisti "invisibili" del teatro (costumisti, elettricisti) che lavorano nel retroscena, nella parte anonima del grande ingranaggio della macchina spettacolare.

Come nei magnifici *Teatro di guerra* (1998) e *Qui rido io* (2021), incrociando i diversi registri Martone filma l'ultimo tassello del suo personale attraversamento del "dietro le quinte" in cui da sempre ritrova l'essenza stessa del teatro e della sua vocazione intimamente politica. Ma la scelta di uscire dal teatro implica anche l'apertura del film a quel fuori campo che nei primi due esperimenti rimaneva sostanzialmente ai margini. Per far ciò Martone rende immaginario e finzionale anche l'esterno, lo sottrae alla sua realtà cinematografica. Come in un film della «nouvelle vague» (esplicitamente richiamata nel quarto Quadro quando Rodolfo ha in mano una copia dei *Cahiers du cinéma*), la macchina a mano segue i personaggi in automobile mischiando i vicoli di Trastevere con i *boulevard* parigini; monta le transizioni (l'uscita al caffè Momus) con i cantanti e il coro che, in forma di concerto, si esibiscono nella grande sala delle scenografie al Circo Massimo; trasforma il corteo al quartiere latino («Ecco i giocattoli di Parpignol!») in una lunga corsa dei bambini tra le sedie vuote dell'orchestra.

Lo spazio del teatro fuoriesce da se stesso per diventare quello della città a cui si rivolge. È l'atto conclusivo di questa magnifica trilogia di opere che ricuce l'interno con l'esterno, la finzione con la realtà. Perché se il Covid (speriamo) è finito, e i teatri (contrariamente ai cinema) sono tornati a riempirsi come e più che negli anni precedenti, per poter continuare a pensare nuovi oggetti teatrali accanto alle procedure sceniche dal vivo bisognerà partire precisamente da quanto ha fatto Martone in questi due anni.

La bohème. Regia e scene: Mario Martone; direzione: Michele Mariotti; musica: Giuseppe Verdi; Maestro del coro: Roberto Gabbiani; costumi: Anna Biagiotti; fotografia: Pasquale Mari; interpreti: Jonathan Tetelman, Federica Lombardi, Valentina Naforniță, Davide Luciano, Roberto Lorenzi, Giorgi Manoshvili; durata: 112'.

Il miraggio, il deserto, la guerra

Bruno Roberti

Otello di Giuseppe Verdi, regia di Mario Martone.



Un accavallarsi di onde, lo sprigionarsi di un uragano, il turbinio di nubi fosche, il bagliore dei lampi: il tutto *proiettato* su uno schermo che funge da fondale *in profondità di campo*. I piani più ravvicinati sono modulati dalle dune di un deserto notturno, poi dallo scalpitare di militari in tuta mimetica, dal tirare a riva canotti di salvataggio, dall'agitarsi delle truppe. Si tratta di un esercito d'Occidente in guerra contro un nemico d'Oriente. Esplode subito una potenza cinematografica all'apertura di questo *Otello* verdiano nell'allestimento di Mario Martone (che ha inaugurato la stagione 2021/22 del San Carlo di Napoli). Siamo in un avamposto nel deserto, c'è un accampamento militare, c'è un ospedale da campo con soldati in missione umanitaria. Siamo nel pieno di una "desert storm" che può rimandare a tante guerre di questi decenni: dall'Iraq, all'Afghanistan, alla Siria. Ogni messinscena di Martone parte da una

individuazione e da una *visione* dello spazio. Quello spazio genera non solo l'atmosfera ma predispone una funzione di lettura della testualità che si rispecchia conseguentemente nella dinamica della regia.

Nel caso di questo *Otello*, il regista non procede tanto a una peregrina attualizzazione dell'opera, quanto a un'enucleazione di temi profondi alla luce della contemporaneità, senza però discostarsi dalla densità di senso di quanto vi è sotteso. Si tratta di una specie di cambio di prospettiva, di *torsione* scenica che si rifrange in un punto di vista differente ma *analogo* a ciò che è intrinseco nel melodramma, permettendone una *evidenza* di lettura, come sottoponendola a una lente di ingrandimento. Tutto è già *tra le righe* della struttura musicale di Verdi e dell'icasticità dei versi di Boito, basta sapervi *vedere attraverso*. Intanto *l'interno*, prevalentemente previsto dal libretto, viene rovesciato in un *esterno*, ma l'incombere claustrofobico e labirintico del Castello originario si rispecchia nell'agorafobica vastità del Deserto che, come ricorda Borges, è un labirinto tanto più terribile in quanto non ha scale e cunicoli tortuosi da percorrere ma solo il succedersi vertiginoso delle dune.

Inoltre il deserto è il luogo dei *miraggi* (la parola "miraggio" ricorre nel libretto) e la tela di sospetti intessuta da Iago nell'animo di Otello lo intrappola in una ragnatela spettrale. Martone sceglie, quando nell'Atto II Iago narra ad Otello di aver udito Cassio rivolgere in sogno parole d'amore a Desdemona, di far apparire – come *visti* dall'immaginazione di Otello – lo stesso Cassio addormentato, disteso su una duna in attesa di Desdemona, la quale lo raggiunge per dar luogo ad un amplesso. Sembra di sentire qui il Totò/Iago dal volto dipinto di verde a cui Pasolini, proprio in una rilettura della vicenda di Otello sul teatro di marionette viventi di *Che cosa sono le nuvole?* (1968), fa pronunciare questa battuta rivolta ad Otello/Ninetto: "Siamo come un sogno dentro a un sogno".

L'altro tema enucleato da Martone è quello del femminicidio. Se infatti l'*Otello* è un "dramma della gelosia" che ha come *teatro di guerra* la mente del protagonista in cui si insinua, corrodendola, l'ossessione del tradimento, il delirio *fantasmatico* provocato dal veleno instillato da Iago nel sonno della sua ragione generandovi il mostro della gelosia, qui è lo spazio desertico di una guerra ingaggiata dall'Occidente contro il Medio Oriente a far risaltare la *trama* di rivalità militari e insieme l'allucinato furore di Otello che procede man mano, fino a evidenziarne la solitudine e il furore omicida. Otello diventa sempre più *solo* in quel deserto affollato di soldati che imbracciano mitra, e la sua Desdemona è una soldatessa, temprata dalla guerra e allo stesso tempo, come ufficiale medico, impegnata nei soccorsi: tutt'altro che la fanciulla inerme e pervasa da una connaturata innocenza. Martone opera dunque dei *rovesciamenti* che conferiscono un "senso in più", che incidono sulla vicenda rendendola pregnante e pervasa da un incalzare implacabile. C'è in Verdi, nei colori accesi o cupi della sua musica (su cui gioca con somma maestria il direttore d'orchestra Michele Mariotti), e

nell'azione serrata scandita dal libretto di Boito, una denuncia implicita di quanto possano essere violenti e accecanti i sentimenti: la gelosia, il tradimento, la rivalità, l'odio, l'amore possessivo e delirante del maschio capace di tradursi in furia omicida verso la donna. Si tratta di un *campo di battaglia interiore*, la cui estrinsecazione nell'ambientazione militare ne fa risaltare ancor più il carattere di "psicomachia".

Il femminicidio del IV Atto allora si consuma in un ambiente domestico, di cui vediamo lo spaccato, come schiacciato nel basso e circondato dai profili della *casbah* (che è apparsa, nel precedente III Atto, trascorrere da un sole sabbioso a una eclissi, segno minaccioso della premeditazione di Otello, della sua furia montante, dei suoi pensieri foschi). È un interno dimesso: due anguste stanzette divise da una paratia, un finestrone oblungo dietro cui vediamo in trasparenza sopraggiungere l'*ombra* di Otello. Desdemona è riversa su un lettino dove malinconicamente canta la "Canzone del Salice", mentre Emilia guarda stancamente la televisione. È palpabile quell'atmosfera opprimente di incomunicabilità entro cui si perpetrano le violenze domestiche, entro cui si uccide chi si dice di amare. Nel costruire questa "sequenza" finale Martone, in modo stringente, sembra esplicitare e portare a giustificazione coerente alcune sue scelte di regia. A partire dal fatto che Otello sia di pelle bianca, non soltanto perché è un "Signore della guerra" occidentale, ma anche perché si tratta semplicemente di un uomo di fronte alla sua donna, nel momento in cui viene accecato da una furia distruttiva e autodistruttiva.

In questo modo Otello diventa una epitome insieme contemporanea e perenne. Allo stesso modo l'aver conferito a Desdemona volitività e forza di reazione fa sì che essa sia una donna non sottomessa e che ci è vicina oggi nel rivendicare autonomia e diritti. Quando si accorge delle intenzioni omicide di Otello non esita a impugnare una pistola e a puntargliela contro. Il femminicidio avviene come una colluttazione disperata, che fa da contraltare a un momento di affranta tenerezza quando i due sono appoggiati spalla contro spalla alla paratia, *divisi* da un muro eppure *uniti* in un destino che da lì a poco li accomunerà. Questo *disegno psicologico* dei due personaggi, che percorre tutta la messinscena, è reso da Jonas Kaufmann che è un Otello insieme introverso e colto da scatti di furia improvvisa, e da Maria Agresta che conferisce alla sua Desdemona gli accenti sinceri di una donna innamorata ma anche la ferma dedizione di una soldatessa impegnata in una missione umanitaria nell'ospedale da campo. Quanto al personaggio di Iago, Igor Golovatenko che lo impersona, rende in modo glaciale il suo corrodere a poco a poco la mente di Otello, come affilando con una lama infuocata i suoi impulsi di gelosia. La celebre e terribile aria "nichilista" del suo *Credo* – il professare un "fare il male per il male" – è cantata davanti a una sorta di enorme muraglia simile a un sipario "tagliafuoco" e che nel concludersi con il verso "la morte è il nulla" culmina nel gesto di dischiudere una bassa porta attraverso cui scorgiamo

un nero assoluto e irredimibile, e ciò costituisce uno dei momenti più alti dello spettacolo.

Con il contributo determinante delle scene di Margherita Palli, concepite come campiture volumetriche e cromatiche, e delle luci di Pasquale Mari, che disegnano di volta in volta un “sole malato” o dei grandi cieli occidui o corruschi, Martone riesce, nel disporre i piani e i campi in modo sequenziale e muovendo il coro e i cantanti secondo linee di profondità di campo e di piani ravvicinati, a procedere con una sorta di movimento filmico. Ad esempio, l’abbassarsi del muro-sipario *isola* come un primo piano di volta in volta i momenti in cui il carattere del personaggio ha bisogno di emergere in tutta la sua nettezza e singolarità. In ciò Martone tiene fede ad uno dei motivi ricorrenti nei suoi lavori: il confronto-scontro tra *l’individuo* e la *comunità*. Esempio in tal senso il finale dell’opera. Desdemona che “muore innocente” viene portata in barella *fuori scena*, generando così un fuori campo. Ancora con un procedimento cinematografico, davanti al muro-sipario la morte di Otello avviene dunque in totale solitudine: il suo “bacio estremo” si riversa su una assenza, su un fantasma, assorbito dal proprio miraggio. Accasciato, contorcendosi sul pavimento, qui Otello morente può forse ricordare il finale de *La strada* (1954) di Fellini, quando il brutale Zampanò, dopo aver provocato la morte per inedia e follia di Gelsomina, si rotola sulle dune notturne della spiaggia, rendendosi conto di avere in qualche modo ucciso la sua stessa anima.

Riferimenti bibliografici

R. De Gaetano e B. Roberti, a cura di, *Mario Martone. La scena e lo schermo*, Donzelli, Roma 2013.

L. De Michele, a cura di, *Aspetti di Othello*, Liguori, Napoli 1996.

B. Roberti, *A distanza ravvicinata. L’arte di Mario Martone*, Pellegrini, Cosenza 2018.

Otello. Regia: Mario Martone; scene: Margherita Palli; direzione: Michele Mariotti; musica: Giuseppe Verdi, libretto di Arrigo Boito; orchestra e coro: Teatro di San Carlo; maestro del coro: José Luis Basso; costumi: Ortensia De Francesco; luci: Pasquale Mari; video: Alessandro Papa; interpreti: Jonas Kaufmann, Yusif Eyvazov, Igor Golovatenko, Alessandro Liberatore, Matteo Mezzaro, Emanuele Cordaro, Biagio Pizzuti, Francesco Esposito, Maria Agresta, Manuela Custer; origine: Italia; durata: 180'; anno: 2021.

Romanzo teatrale, commedia familiare

Bruno Roberti

Qui rido io di Mario Martone.



In un silenzio assoluto una veduta dei Lumière appare a tutto schermo: il lungomare di Napoli a inizio secolo, sullo sfondo il Vesuvio, un passante si ferma a guardare verso la macchina da presa, il suo *volto* pare interrogarci in un cortocircuito tra noi spettatori del presente e quel passato che pare rivivere anacronicamente e cancellare in un colpo solo tutto il “cartolinesco” napoletano, trapassare le mille maschere dietro cui si nasconde da sempre una città-teatro come Napoli. Si tratta della folgorante apertura di *Qui rido io* film con cui Martone prosegue, quasi componendolo e intessendolo in una struttura densa e complessa, il suo tema costante del rapporto tra individuo e comunità, singolarità e pluralità.

Qui si tratta di connettere il *romanzo teatrale* di una comunità scenica e il *romanzo familiare* di una dinastia artistica come quella che da Eduardo Scarpetta arriva fino ai tre De Filippo, di cui nel film si racconta anche un *romanzo di formazione*. Li vediamo bambini Eduardo, Titina e Peppino, crescere tra la polvere di palcoscenico e quell'altra *scena* che è la famiglia,

tutta di attori e gente di teatro che ne plasmerà la genialità artistica. E allo stesso tempo, illuminando il rapporto dialettico e contraddittorio tra tradizione e innovazione, il film iscrive la figura geniale di Eduardo Scarpetta (un Toni Servillo che tocca vette chapliniane nella sua polimorfia attoriale), fulcro di una famiglia *di palcoscenico*, in una dinamica filmica che prolunga ogni *atto di teatro* fin dentro la vita che si svolge tra le mura del Palazzo Scarpetta, che viene filmato al pari come *spazio scenico* pervaso da una comunità teatrale, in cui, anche nel quotidiano ognuno recita il proprio ruolo in commedia. Famiglia quella di Scarpetta traboccante di figli legittimi e illegittimi, di amanti che l'attore mantiene e di cui ama circondarsi esercitando fin nel privato un carisma capocomicale. Famiglia affollata, allargata, intricata e fagocitante, il cui destino teatrale sembra quasi appartenere a un segreto tribale. Segreto che ha fatto sì che da Scarpetta si dipartisse una radicale rivoluzione scenica che mentre da un lato affondava le radici negli atavismi della tradizione commedica, dall'altro guardava per istinto alle innovazioni che provenivano d'oltralpe, come la frenesia in qualche sorta preavanguardistica del *vaudeville* francese (che Scarpetta adattava in lingua napoletana).

L'invenzione di una maschera *senza maschera*, Felice Sciosciammocca, con cui lui "uccide" Pulcinella, osando superarne l'implicita "eternità", è significativa. La forma del romanzo teatrale ricorre in letteratura fin dal Seicento con *Le Roman comique* di Scarron, *La vocazione teatrale* di Wilhelm Meister di Goethe, *Il Capitan Fracassa* di Gautier, e nel cinema con capolavori come *Les Enfants du paradis* di Carné, *La carrosse d'or* di Renoir, *Luci della ribalta* di Chaplin. Il film di Martone fa venire in mente questa doppia tradizione, e ne è pienamente all'altezza, conservando quel suo sguardo di chiarezza rosselliniana (Rossellini stesso avrebbe voluto girare un film su uno dei primi Pulcinella secenteschi). La vita dei comici viene fatta emergere in tutta la sua forza, nel suo rapporto interno di affiatamento e orchestrazione tra gli attori inscindibile da quello con il pubblico, con cui la genialità di Scarpetta intrattiene un dialogo continuo che lo porta al successo. Così come emerge il *modo* in cui quella vitalità si riversa nel lavoro delle prove, della costruzione degli effetti comici, nel *rigore* con cui Scarpetta pretendeva la parte a memoria, anche qui distaccandosi dal lazzo e dall'*improvviso* della Commedia dell'Arte. L'idea straordinaria del film è l'andare senza soluzione di continuità *dietro le quinte* di tutto ciò, facendo trascorrere le sequenze dal *retroscena* alla scena, che rimbalzano nella vita familiare, dove continuano a intrecciarsi romanzo e commedia.

Siamo nella Napoli del primo decennio del Novecento (di cui Martone aveva già raccontato le tensioni utopiche in *Capri Revolution*, che si svolgevano nell'isola di fronte), ricostruita soprattutto in interni con una tale cura del dettaglio da farci sentire le atmosfere, i sentimenti, le malinconie e le allegrie, quasi gli odori, o i sapori (la scena del pranzo di famiglia con la "spartizione" del ragù secondo porzioni "affettive" da parte

di Scarpetta rovescia e riprende le scene dei pranzi di famiglia del cinema di Visconti). Ma anche i *suoni*, le *voci* di una Napoli a suo modo insieme tragica e comica, idilliaca e sognante, intessono il film in quel “controcanto” continuo che sono le canzoni immortali della tradizione partenopea, usate anche come segno “anacronico” attingendo a varie epoche, anche recenti di quel repertorio. Una canzone come *Indifferentemente* torna due volte nel film e i versi iniziali sono significativi: “Tramonta ‘a luna... e nuje, pe’ recità ll’ùrdema scena, restammo mane e mane, senza tené ‘o curaggio ‘e ce guardà”. In quella Napoli mentre Scarpetta reinventava e innovava una tradizione teatrale si elaboravano i fermenti di un “teatro d’arte” dei Bracco o dei Di Giacomo, che pretendeva di fondare un teatro “popolare” partendo però da motivazioni del tutto letterarie.

Come in *Teatro di guerra* (con cui questo film intrattiene sotterranei echi, nello scontro tra la libertà di invenzione scenica e convenzioni del teatro ufficiale) avviene qui una specie di sfida tra autenticità di un lavoro d’attore-autore e inautenticità di un approccio sentimentalistico e populista, al fondo retorico. Si comprende come Scarpetta abbia voglia di sfide e decida di misurarsi nella forma della parodia con il massimo rappresentante di quella retorica, Gabriele D’Annunzio: parodierà *La figlia di Iorio* con un *Il figlio di Iorio*, in cui lui vestirà abiti femminili e la versificazione sarà in dialetto. Una scommessa che gli costerà cara: un processo per plagio intentatogli dal Vate.

Nella prima parte del film Martone dipana il respiro degli intrecci vitapalcoscenico, il suo fare da padre-padrone sulle tavole del palcoscenico e tra le mura di casa, gli scontri con il figlio Vincenzo (l’unico nato dal rapporto con la moglie Rosa, qui incarnato con ironia e sottile amarezza dal giovane Eduardo Scarpetta, pronipote di sangue di Vincenzo, in un vertiginoso cortocircuito filogenetico), insofferente della tirannia paterna che limita una sua autonomia artistica, e prove ricorrenti di *Miseria e nobiltà* con la battuta “Vicienzo m’è pate a me” del piccolo Peppeniello, viatico simbolico trasmesso, quasi come battesimo e investitura regale, ai figli introdotti fin da piccoli in compagnia, ma anche l’incontro con il pubblico della stessa commedia, osservata dal punto di vista del retroscena. La maestria di Toni Servillo nel restituirci con la suggestione di una vera e propria *evocazione* questa pratica di palcoscenico è stupefacente. Così le *ombre* del fuoriscena si riversano nelle luci della ribalta, trascolorando gli umori e i riflessi della vita privata nel clima “assembleare” del fare teatro. Perché le stratificazioni e le pieghe nascoste del film costituiscono anche il sostrato di un *autoritratto* che corrisponde alla pratica e alla creazione negli anni sia di Martone che di Servillo.

Ma se Scarpetta è un *polo* magnetico del film, sono altri due i poli che compongono e intrecciano una triangolazione raccontata attraverso gli sguardi, le relazioni, i comportamenti di questo romanzo teatrale e familiare a un tempo. Anzitutto la presenza costante dei tre De Filippo bambini, il

loro vivere i giorni scanditi tra il fascino delle prove, gli esercizi di "ricopiatura" dei testi scarpettiani a casa, i compiti di scuola fatti nel retroscena seduti tra gli attrezzi scenici. La delicatezza e la pertinace voglia di recitare di Titina; l'insubordinazione scatenata di Peppino che, cresciuto nella libertà agreste della campagna e catapultato in una vita di famiglia regolata dall'assoluta dedizione al teatro, adotta tutto il lato mimico della "facies" comica di Scarpetta (come quando imita le smorfie recitative di Scarpetta mentre osserva una serie di suoi ritratti fotografici) ma comincia a covare un "odio" per il padre naturale vivendo tutta l'umiliazione di figlio non legittimato; ma soprattutto lo sguardo acuto, penetrante, assorto con cui il piccolo Eduardo *osserva* e assorbe nell'anima e nel corpo tutta la grande lezione che gli viene trasmessa e di cui sarà il più significativo e geniale erede e interprete (i primi piani vibranti che gli dedica Martone sono un controcanto intriso di una incomparabile emozione). Terzo polo: il *coro* femminile, il gineceo di cui Scarpetta si circondava in casa: la moglie Rosa, la nipote Luisa, e poi Nennella De Filippo, e via via tutte le amanti (che Scarpetta, come all'inizio si indovina, convocava in camerino per farsi "cucire un bottone", segno convenuto per rapidi amplessi), e poi Maria Scarpetta, figlia legittimata che segue le orme di drammaturga. In fondo (complice anche l'apporto alla sceneggiatura di Ippolita di Maio) a questo mondo femminile il film conferisce una forza e una presenza che sembrano sotteraneamente condizionare le pretese accentratrici di Scarpetta. Si compone dunque un "mondo a parte" che si nutre di amore incondizionato per il teatro e di dinamiche intrecciate da "famiglia allargata".

La famiglia e la compagnia teatrale si specchiano l'una nell'altra raccontando l'*unicità* di una comunità di affetti e solidarietà, ma anche di rivalità, di gelosie, insofferenze, invidie. Quando Scarpetta, da un palchetto, coglie, durante una rappresentazione di *La figlia di Iorio*, piena di cupi e misticheggianti orpelli, tutta l'involontaria falsità, l'elemento implicitamente ridicolo di una retorica che ne soffoca la poesia aulica, reagisce *ridendo* e subito *vede* l'elemento parodico. Una sequenza magnifica dove alle battute e alle scene dannunziane, si intersecano, con un montaggio *immaginario* e fulminante, nella sua fantasia, i versi napoletani, le posture comiche, le deformazioni grottesche della parodia che cogliamo allo stato nascente. In questa *ambizione* risiede tutta l'audacia di un gesto di *onnipotenza* attoriale, ma anche la lucidità nel cogliere l'occasione di mettere in grottesco la tendenza retorica che già in quegli anni imperava nell'Italia umbertina. Ma una ben orchestrata contestazione fa naufragare miseramente la prima, e Scarpetta facendo calare il sipario, ferito e piegato nella "posa" grottesca di Sciosciammocca si affretta malamente a riguadagnare quella stessa sera il favore del pubblico, dopo aver interrotto la recita. Qui il film, come spesso in Martone, fa proprio un atteggiamento poetico-politico: l'anticonformismo di questa sfida dunque è destinata ad essere ostracizzata dall'intelligenza ufficiale e ipocrita, e dagli stessi

giovani drammaturghi ansiosi di soppiantare l'egemonia scarpettiana. Ma tutto si svolge nella cifra della *rappresentazione*. L'istinto di attore di Scarpetta fa sì che, nel consacrare la sua dimora "reale" nella villa del Vomero, che chiama con il titolo della sua celebre commedia "La Santarella" e su cui fa scolpire la frase "Qui rido io", indica una festa d'inaugurazione a cui invita quelli che già sa gli saranno nemici nel processo contro D'Annunzio, e con un *coup de théâtre* li blandisce, li invita a una gara di poesia dialettale. Ma la china ha già preso la sua direzione. Di Giacomo assumerà la perizia di accusa al processo. A questo punto il film assume una temperatura e una forza intensissima. L'improvviso *vissuto di solitudine* di Scarpetta emerge in tutta quella "malinconia del comico", quel *dolore* del "tramonto" del grande attore, come se ripercorressimo una via crucis (al pari di quella del Calvero/Chaplin di *Luci della ribalta*) attraverso un gioco di specchi (che punteggiano le immagini del film).

Scarpetta avvolto in tabarro e col cappello calato sugli occhi si aggira in una Napoli notturna che gli appare crudele, ingrata, traditrice. Con una fulminante icasticità Martone (ispirandosi a un disegno di Peppino che raffigura la salma di Petito vestito da Pulcinella, deposta sulle tavole del palcoscenico, con una candela a illuminare il buio del teatro, lui che morì recitando) lo fa allucinatoriamente entrare in un teatro vuoto, dove quel corpo inerte della grande maschera, che muore e rinasce ogni volta che la si interpreta, giace nell'oscurità: lui vi si avvicina, tremante la sua mano solleva la maschera e *si specchia*. Quel volto sotto la mezza maschera è il suo, ricoperto per metà di biacca. Continua il peregrinare solitario. Passa davanti al Salone Margherita. Salendo le scale della Galleria scopre che Gennaro Pantalena (attore di spicco della sua compagnia) è diventato complice dei nemici, si è venduto a Di Giacomo per interpretare *Assunta Spina*. Davanti a una locandina che annuncia un "si cercano comparse" per quel dramma commenta: "Fanno come al cinematografo", in una battuta in cui si racchiudono tutti gli equivoci di quello che sarà il Neorealismo. Entra in teatro e si confonde tra le comparse "prese dalla strada". Nel retroscena resta da solo e lo cacciano dalle quinte.

Finché Scarpetta non si decide a giocare la carta di farsi difendere da Don Benedetto Croce, che, implicitamente umiliandolo, accetta spiegandogli come la parodia sia l'arte che rovescia nel piccolissimo "l'altissimo" della grande poesia, e che quella di Scarpetta è una parodia malriuscita ma non una contraffazione, come per l'accusa. I primi piani di Servillo fotografano l'*incrinatura* nella sua anima, ma è costretto ad accettare la chiave di quella difesa. In tribunale non a caso lo raggiunge il piccolo Eduardo, che ha intuito l'occasione per assistere a un'altra magistrale lezione di quel grande attore che è suo padre, e che pure non lo ha mai riconosciuto come erede legittimo. Infatti il tribunale si trasforma in teatro. Scarpetta nell'autodifesa imbastisce un monologo formidabile, si difende sostenendo l'agguato predisposto a bella posta dai suoi rivali, sostiene che

la parodia ha la nobiltà di una forma d'arte, fa l'imitazione caricaturale di D'Annunzio, infine legge come una giaculatoria gli esilaranti versi del suo *Il figlio di Iorio*. Il pubblico dell'aula comincia a ridere, Scarpetta amplifica quella risata fino allo sghignazzo isterico. La camera indietreggia, si va in bianco e nero come all'inizio lumièriano. La cadenza della risata è quella del cavallo di battaglia del comico d'avanspettacolo Maldacea: *'A risa*. Finalmente Scarpetta ora *ride lui*, e con lui il pubblico riconquistato.

Qui rido io. Regia: Mario Martone; sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita di Majo; fotografia: Renato Berta; montaggio: Jacopo Quadri; scenografia: Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno; costumi: Ursula Patzak; interpreti: Toni Servillo, Maria Nazionale, Cristiana Dell'Anna, Antonia Truppo, Eduardo Scarpetta, Roberto De Francesco, Lino Musella, Paolo Pierobon, Gianfelice Imparato, Iaia Forte, Roberto Caccioppoli, Greta Esposito, Nello Mascia, Gigio Morra; produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Tornasol; origine: Italia, Spagna; durata: 133'; anno: 2021.

Tra la scena e la vita

Roberto De Gaetano

Qui rido io di Mario Martone.



C'è un incontro chiave nel film. Eduardo Scarpetta, nume del teatro popolare napoletano a cavallo tra Otto e Novecento, è in grande difficoltà perché mandato a processo da D'Annunzio che lo accusa di aver contraffatto la sua tragedia *La figlia di Iorio*. Per difendersi dall'accusa, sostenuta anche da un manipolo di intellettuali e artisti napoletani difensori del "teatro d'arte", che usano di fatto la causa per invidie e rivalità, Scarpetta va a chiedere aiuto a Benedetto Croce. Il filosofo ed intellettuale gli risponde sostenendo che la linea da tenere al processo è quella di rivendicare la grande tradizione comica della parodia, distinta dal carattere aulico della tragedia. E che per *Il figlio di Iorio* di Scarpetta si può al massimo parlare di una brutta parodia ma non di contraffazione e plagio.

La polarità costruita da Croce tra la dimensione del tragico, che in D'Annunzio si intreccia con l'ancestrale e il mitologico, e quella del comico-popolare, permette di capire molte cose di quello che il film ci dice sulle

possibili declinazioni dell'intreccio tra teatro e vita. Che è il tema dei temi del teatro, e del cinema che usa il teatro quando vuole parlare proprio di tale intreccio tra scena e vita, personaggi e persone.

Qui rido io esplicita fin dall'inizio tale legame con la messa in scena di *Miseria e nobiltà*, grande successo di Scarpetta e della maschera di Felice Sciosciammocca. Qui vediamo nell'incrocio rapido di punti di vista, che coinvolgono il dietro le quinte, la scena e la platea, il costituirsi attraverso la regia di un'unità di spazio che rende inidentificabile il confine tra i tre ambienti e le tre prassi (operazione che riprende le recenti regie d'opera televisive di Martone). E questa indiscernibilità riguarda sia la scena sia la vita. La miseria e il prezzo da pagare per riscattarla, anche inventando o negando paternità, passano dalla scena alla vita e viceversa. Sopravvivere può richiedere molto impegno, che la commedia mostra nelle forme del travestimento e delle piroette che il soggetto è costretto a compiere, che implicano sempre una *presa di distanza* dal carattere doloroso dell'esperienza.

Prima di congedarlo, vedendo Scarpetta sofferente anche per quello che ritiene il tradimento dei giovani intellettuali napoletani nei suoi confronti, Croce aggiunge che uno come lui che sa far ridere di tutto dovrebbe anche saper ridere di ciò che lo riguarda *ora* da più vicino: il passare del tempo. Cioè dovrebbe essere in grado di prendere le distanze dalle proprie ferite e tener conto che la condizione umana contempla necessariamente avvicendamenti e tramonti. Altrimenti il suo destino rischia di avere una conclusione tragica. Così dicendo Croce sottolinea lo scarto tra la capacità del capocomico di trovare tale distanza in scena e riderne e la sua incapacità nella vita. C'è dunque un modo comico di raccontare la vita e un modo tragico, e questo era chiaro fin dagli antichi greci. La differenza a volte è sottile e la conversione rapida.

Raccontare comicamente la miseria o i figli di padre ignoto non è un'acquisizione pacifica, ed è la grande invenzione del teatro comico popolare italiano, in cui la tradizione napoletana svolge un ruolo insostituibile. Questo racconto contrasta con la grande invenzione della modernità occidentale avvenuta con la Rivoluzione francese (a cui Martone ha dedicato di recente uno spettacolo significativo come *Danton*), e che ha visto l'emergere sulla scena pubblica della questione sociale, filtrata da uno sguardo empatico e patetico che solo il sangue versato riesce a placare. Le rivoluzioni sono sempre tragiche e la commedia non è mai rivoluzionaria. Ma forse è qualcosa di più: è il racconto di come l'umano si possa liberare dalla pressione del bisogno *mettendola in scena* nel teatro e nella vita.

Saper ridere della fame come condizione sociale diffusa e generalizzata porta da un lato all'indebolimento dello spirito rivoluzionario, ma dall'altro concede all'umanità un dono prezioso: quello di saper creare una distanza rispetto alla propria esperienza, di non

coincidervi del tutto. Saper ridere *sana* perché trasforma le tragedie come racconto della *necessità* in commedie come racconto della *libertà*. Quando *non si può* ridere significa che tale libertà non ci è concessa e siamo sotto il giogo di una necessità tragica. In questo senso l'“arte di arrangiarsi” è la formula anti-rivoluzionaria con cui la vita preserva se stessa sia dalla morte per fame che dal rischio di uscirne con lo spargimento di sangue.

La commedia è sempre indipendenza dal sangue e dai suoi legami. Per cui i figli di padre ignoto non danno vita alla serie infinita dei “miserabili” e dei “reietti” che molta letteratura ottocentesca ci ha raccontato, ma si trasformano nei “monelli” che attraverso finzioni e mascheramenti si inventano modi per sopravvivere, come il “Vincenzo m’è padre a me” di *Miseria e nobiltà*. I figli non riconosciuti possono avere anche un’opportunità in più, come gli orfani nelle favole, quella di scegliere il proprio padre, l’orizzonte simbolico all’interno del quale creare il proprio futuro.

È il destino dei fratelli De Filippo, figli mai riconosciuti da Scarpetta, avuti con una delle tante donne del suo gineceo, la nipote della moglie Rosa, che scelgono il teatro come loro destino. E così vediamo, in un momento intenso del film, Eduardo bambino correre e raggiungere il fratello Peppino, prima che esca dal teatro dopo aver litigato col padre rifiutandosi di recitare, e mostrargli il palcoscenico, dicendogli che se vuole essere libero quella è la strada.

E poi c’è un altro incontro importante, quello con D’Annunzio, la figura ingombrante della tradizione culturale italiana del primo Novecento, che aleggia lungo tutto il film. Qui la distanza tra i due caratteri, l’aristocraticismo retorico ed elitario del primo e il tratto popolare del secondo, si manifesta plateale. E il tentativo di Scarpetta di renderselo simpatico, raccontando che nella sua riscrittura parodica si passa dalla “fiamma” del Vate alla “fava” del Capocomico non sortisce alcun effetto.

Con atteggiamento di sufficienza al limite dello sprezzante, D’Annunzio non si espone e si mostra con i suoi adepti, tra i quali le sue amanti, così diverse da quelle di Scarpetta. Per il Vate solo donne magre seducenti che indossano veli neri come tante figure del destino, per il Capocomico invece donne procaci e popolane, che lega a sé ingravidandole e consentendo loro di riscattare la posizione di marginalità sociale. In una famiglia infinitamente estesa, che ruota intorno al perno, nella vita e sulla scena, che è Scarpetta, non c’è spazio né per orgoglio né per vergogna. Ciò che conta è generare figli di cui curarsi indipendentemente da chi siano i padri e unirsi per difendersi dall’invidia degli altri.

Uscire dalla povertà della gioventù concedendosi al re e rimanere incinta (con il figlio riconosciuto dal futuro sposo Scarpetta) o condividere il marito con altre donne, questo è il prezzo che deve pagare Rosa. Ma non è un prezzo particolarmente alto se serve a costruire una comunità familiare caratterizzata da affetti ed interessi. E da questi ultimi che modellano i

primi. Tutti intorno al capo, che deve essere capace di difenderla e di tenere questa comunità unita a sé in un corpo unico. Passare da un corpo di donna all'altro, dalla scena alla casa, o fare della casa una vera e propria scena, un teatro come Villa Scarpetta dove mettere in scena recite sociali per tentare di recuperare il consenso degli intellettuali andato smarrito, fanno parte di uno stesso gesto di creazione di un collante emotivo e sociale che tutti nella famiglia riconoscono e difendono ma che alle prime incrinature si sfalda.

C'è un terzo incontro che compie Scarpetta, e non più con due intellettuali a lui coevi, ma con se stesso calato nella maschera di un Pulcinella morto, il cui corpo è disposto in scena. Si tratta di una visione da cui emerge il senso del tempo e della tradizione. E in quella maschera – che l'*hybris* di Scarpetta pensava di cancellare con il suo Sciosciammocca – si esprime il sentimento di una perennità profonda, che si afferma nella capacità di tenere insieme il pianto e il riso, e di saper ribaltare il primo nel secondo. La vita è perenne solo nella sua capacità di rinascere, di convertire la morte in nuova energia. E questo è possibile solo se sappiamo prendere le distanze dagli intrecci vincolanti delle nostre vite, per sottrarli al loro carattere destinante. È solo qui che la maschera comica è capace di sfuggire alla fissazione e alle ossessioni del carattere tragico.

È solo la capacità della maschera comica di non coincidere con se stessa a poter trasformare tradimenti, miseria, figli non riconosciuti, nei motivi e negli elementi di un gioco teatrale dove si afferma attraverso il riso la relatività dell'umano. Al di là di questo, c'è solo l'assolutezza tragico-melodrammatica in cui fame ed amore finiscono in morte, come nell'*Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo, prototipo di sceneggiata che cancellerà il comico-popolare di Scarpetta.

Qui rido io è un film di grande forza, dove i temi di Mario Martone, la riflessione sul tragico e il melodrammatico, il teatro come operatore di verità, la riflessione archeologica sulla tradizione culturale italiana, si innestano con il tema del comico-popolare e della sua capacità di costruzione di un racconto *alternativo*, di cui la maschera comica è la sintesi più mirabile.

Qui rido io. Regia: Mario Martone; sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita di Majo; fotografia: Renato Berta; montaggio: Jacopo Quadri; scenografia: Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno; costumi: Ursula Patzak; interpreti: Toni Servillo, Maria Nazionale, Cristiana Dell'Anna, Antonia Truppo, Eduardo Scarpetta, Roberto De Francesco, Lino Musella, Paolo Pierobon, Gianfelice Imparato, Iaia Forte, Roberto Caccioppoli, Greta Esposito, Nello Mascia, Gigio Morra; produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Tornasol; origine: Italia, Spagna; durata: 133'; anno: 2021.

Frantumi allo specchio

Bruno Roberti

Il filo di mezzogiorno di Goliarda Sapienza, regia di Mario Martone.



«Non andare fra le viti nel filo di mezzogiorno: è l'ora che il corpo dei defunti, svuotati dalla carne, con la pelle fina come la carta velina, appaiono fra la lava. È per questo che le cicale urlano impazzite dal terrore» (Sapienza 2019). Così scrive Goliarda Sapienza in esergo de *Il filo di mezzogiorno* (che fa parte di una delle *Autobiografie delle contraddizioni* che cominciò a scrivere alla fine degli anni '60). Per gli antichi i fantasmi e le paure *paniche* apparivano a mezzogiorno. Il sole allo zenit, assorbendo le ombre dava adito all'apparizione di Pan, il dio che permetteva l'emergere *perturbante* dei traumi. L'ora in cui è possibile lasciarsi rapire da Pan e uscire di senno. L'ora del panico dove si scatenano le forze naturali a un tempo minacciose e salvifiche. Roger Caillois in un bellissimo libro aveva mostrato come i rapporti che legano le divinità meridiane, Pan, le sirene e le ninfe, agli uomini, le loro apparizioni, fossero anche un mezzo di guarigione tramite le seduzioni e gli effetti delle loro tentazioni, parossismi,

abbandoni, deliri che avvolgono di soprassalto nell'ora dei *demoni meridiani*. Ed è a mezzogiorno che Goliarda scrittrice (ma anche *attrice*) e uno psicoanalista si incontrano in una stanza della casa di lei per *dipanare* un filo (svolgendolo e riavvolgendolo in una inestricabile e apparentemente interminabile anamnesi).

Lei è Goliarda Sapienza, lui Ignazio Majore. Siamo agli inizi degli anni '60. Goliarda è la compagna di un cineasta, Citto Maselli, che l'ha tirata fuori dalla trappola di una clinica psichiatrica dove le veniva praticato l'elettroshock e l'ha affidata alle cure di uno psicoanalista di scuola freudiana, che però inventa un metodo eterodosso, rispetto alla psichiatria ufficiale, la cosiddetta "analisi mentale". Entrambi siciliani. Lui giovane analista introdotto negli ambienti intellettuali e cinematografici (fu uno degli analisti di Fellini); lei catanese cresciuta in un quartiere popolare come San Berillo, in una famiglia di antifascisti, sindacalisti e militanti socialisti (la madre, Maria Giudice, figura mitica, la cui morte segnerà per Goliarda una lunga elaborazione del lutto), coinvolta in un rapporto forte con i fratelli (del radicalista Ivanoe in una intervista disse che fu il solo vero amore della sua vita, e rivelò di avere assunto il nome Goliarda da quello di Goliardo, fratello morto adolescente, affogato dai fascisti). Goliarda non va a scuola perché il padre non vuole che diventi una "piccola italiana cretina", ma studia da sé musica, filosofia, divora i libri disseminati per casa, anzitutto i testi teatrali, tanto che il padre la iscrive all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma, dove supera la prova e viene ammessa.

Gridai con la voce di quella pazza: "La mala Pasqua a te!". Mi dolevano le ginocchia sulle quali, nel grido, mi ero buttata e il torace come squarciato. Avevo gridato troppo forte? Le mani che mi rialzavano ora erano tante e calde, rassicuranti. Dicevano brava? O dicevano talento? "Certo la dizione spaventosa, l'accento pazzesco ma temperamento... temperamento". Con le ginocchia ed il torace rotto ero stata ammessa alla Regia Accademia d'Arte Drammatica con la borsa di studio (Sapienza 2019, p. 18).

Ma Goliarda lascia l'Accademia e, dopo aver recitato in alcune compagnie pirandelliane, smette di fare l'attrice. Ha incontrato Maselli, i due saranno per molti anni inseparabili, passionatamente legati. Comincia a lavorare nel cinema, in piccole ma significative parti, in assonanza con il suo temperamento "contraddittorio": per Visconti è l'ambigua "affittacamere" di *Senso* (1954), con Blasetti è Letizia in *Fabiola* (1948), una donna vittima delle persecuzioni religiose, che scrive la storia dei cristiani, a partire dai racconti ascoltati dal Maestro Cassiano. Ma è dopo la morte della madre, affetta da Alzheimer, che Goliarda comincia al contempo a scrivere. E la

scrittura diventa una sorta di sonda dolorosa nel proprio profondo. Dentro di sé, attraverso la scrittura, che si fa a poco a poco sia discesa agli inferi sia autocura per raccogliere ciò che in lei comincia a frantumarsi, si *rivela* una sorta di destino che ha a che fare con uno *sdoppiamento*. Le crisi depressive, i tentativi di suicidio, diventano come una sorta di *rifrazione*, di *frantumazione*, che lei stessa mette in scena come una *psicomachia*, nel teatro della mente.

Ecco: nella drammaturgia che Ippolita Di Majo ha costruito, e nello spettacolo che Mario Martone ha messo in scena, si accende questo teatro mentale, proprio lungo queste direttive di sdoppiamento e di specchio in frantumi. Vengono messi in campo la complessità ribollente, magmatica (come la terra vulcanica da cui Goliarda proviene), il suo viscerale *esporsi* alle situazioni limite, i frammenti di specchio della sua mente, quel suo arcano e istintivo provenire (come si vede nei tratti somatici del suo profilo greco) da un retroterra "ancestrale" (questo il titolo del suo primo libro, poesie dedicate alla madre morta), qualcosa di *menadico*, che incarna le seguaci di Dioniso. In modo obliquo e sottile, come un inganno della percezione e della mente, il manifestarsi di forze che hanno a che fare con la potenza dell'eros e i misteri di un tempo non lineare, di un "presente continuo" (come intitola Ippolita Di Majo la sua suggestiva presentazione nel programma di sala), emerge questo clima dove si confondono i vivi e i morti, i moderni sacerdoti (gli psicoanalisti) e le moderne possedute (antiche sacerdotesse *non riconosciute, non riconciliate*).

All'inizio, scostando il sipario rosso, appare Goliarda (incarnata da Donatella Finocchiaro con una intensità fisica e insieme con una paradossale "apatia" frenetica, un alternarsi di abbandono inerme e di ribellione lucida), in sottana bianca come uscisse da uno dei disegni che ci sono rimasti delle isteriche curate dal dottore Charcot alla Salpêtrière. Goliarda diventa subito il polo magnetico di attrazione in una esposizione spaesata, frammentaria, ipnotica, spudorata, spasmodica della sua "scena psichica". E quando si apre il sipario ci troviamo di fronte a un *interieur*, a una scena che a prima vista sembra un interno borghese, anche un po' dimesso («mi ero imborghesita frequentando troppo l'ambiente intellettuale», confessa la scrittrice nell'intervista citata). Questo *squarcio* da teatro naturalista, subito ci dà una strana vertigine, che è la stessa di Goliarda. Lei ha perso la memoria a seguito degli elettroshock cui è stata sottoposta, non riconosce più la sua casa, i suoi mobili, i suoi libri. Seduto tranquillamente su uno dei due divani, c'è quella presenza estranea che ha il compito di cavare come filamenti brucianti dalla sua sofferenza mentale le schegge infrante, e pone domande con un atteggiamento calmo e impassibile, che diventa mano a mano paziente empatia, sottile partecipazione, seduzione, come in ogni transfert analitico. Goliarda si sente:

Smontata pezzo per pezzo [...] sente affiorare alla superficie del suo corpo mentale “vecchie piaghe cicatrizzate da compensi” che il “medico dei pazzi” riapre “frugandoci dentro con bisturi e pinze”. Una premura di cura che diventerà premura di fretta: “richiudere, ricucire quelle piaghe alla meno peggio... e in quella fretta spastica aveva dimenticato dentro qualche pinza” (Lingiardi 2021).

Via via la memoria affiora e Majore investe il ruolo di qualcuno che *plasma* e *manipola* il corpo psichico, come investito da una funzione quasi sacerdotale (Roberto De Francesco, che ha il ruolo dell’analista, calibra in modo raffinatissimo questo *procedere* manipolatorio). In realtà Martone ci sta mettendo di fronte, sulla scorta dello *spiazzamento* della labirintica drammaturgia di Ippolita Di Majo, a una sorta di *trompe l’oeil* che dà forma all’io diviso, al destino sdoppiato di Goliarda, a quella fragile *parete invisibile*, a quella “immagine allo specchio” (c’è appunto anche un sapore bergmaniano) che progressivamente *va in frantumi* proprio nel riflettersi di una falsa simmetria (da qui il rumore di vetro-specchio infranto che costella i momenti sonori.)

La scena viene percepita sottilmente come una *stessa* zona a specchio. La zona 1 e la zona 2 le ha chiamate la Di Majo, il notturno inconscio e il diurno reale, che però diventano i riflessi l’uno dell’altro, dal momento che, se le ombre dell’inconscio resistono *nell’immaginario* al tentativo di coercizione del *simbolico*, per dirla con Lacan, è proprio *l’abisso del reale*, ciò verso cui convergono e divergono. Non resta altro allora che il transfert (“mi sono innamorata di lei”) si *rovesci* nel controtransfert. Si tratta di una “storia d’amore”: così l’ha definita Angelo Pellegrino (che ha prefato la nuova edizione del libro per La Nave di Teseo), a sua volta figura “contraddittoria”, caratterista nel cinema comico italiano e uomo colto, professore di latino e greco, anche lui non a caso siciliano, con dentro “la corda pazza” pirandelliana, e che è stato per vent’anni marito di Goliarda Sapienza, avendo il merito del successo mondiale e postumo della scrittrice, a partire da un sublime romanzo come *L’arte della gioia*.

A questo punto chi si sottrae, chi esce di scena, “umiliato e offeso” ma in realtà colto dal *terrore* dell’ora di mezzogiorno dove l’amore si mescola alla morte, e costituisce il giubilo che fa tremare la vita, è lui, l’analista. Mentre il femminile eterno, nel suo volto folle e insieme sapiente, vince il corpo a corpo. Lo vince proprio nel suo r-esistere fisico fino allo stremo, e nella gioia di «morire perché si è vissuti», e di rivivere perché si è morti più volte, visitando gli inferi. Risuona la voce della *Sophia* antica, e questa parola greca si traduce, appunto, in *Sapienza*.

Riferimenti bibliografici

R. Caillois, *I demoni meridiani*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
V. Lingiardi, *La stanza della memoria*, Programma di sala dello spettacolo, 2021.
G. Providenti, *La porta della gioia*, Nova Delphi, Roma 2016.
G. Sapienza, *Il filo di mezzogiorno*, a cura di A. Pellegrino, La Nave di Teseo, Milano 2019.

Il filo di Mezzogiorno. Testo: Goliarda Sapienza; regia: Mario Martone; interpreti: Donatella Finocchiaro, Roberto De Francesco; aiuto regia: Ippolita di Majo; scene: Carmine Guarino; costumi: Ortensia De Francesco; fotografia: Mario Spada; luci: Cesare Accetta.

Addio del passato

Francesco Ceraolo

La traviata di Giuseppe Verdi, regia di Mario Martone, direzione di Daniele Gatti.



Le due messinscene de *Il barbiere di Siviglia* e de *La traviata* realizzate dal Teatro dell'Opera di Roma con la regia di Mario Martone e la direzione di Daniele Gatti rappresentano forse l'unico evento realmente significativo nel panorama teatrale italiano (e non solo) dell'epoca Covid. Le ragioni sono molte e complesse e non risiedono unicamente nell'originalità con cui Martone ha trovato una strada per risolvere il più radicale e estremo compromesso che il teatro abbia mai vissuto (l'assenza dell'esperienza dal vivo), quanto per il modo in cui, a partire da quel compromesso, è stato in grado di ripensare un intero genere teatrale e cinematografico: il film d'opera.

Con la produzione de *Il barbiere di Siviglia* dello scorso dicembre eravamo rimasti a una riflessione al cui centro c'era il presente pandemico e l'assenza del pubblico in sala. Tutto lo spettacolo filmato era basato su un

lavoro sul vuoto del teatro, sulla mancanza dello spettatore come suo punto limite (la platea deserta, le corde della macchina scenica che la attraversavano), e sulla costante dialettica che la rappresentazione instaurava con il fuori e con il presente (dall'uso delle mascherine da parte dei cantanti alla lunga corsa in motocicletta per le strade di Roma durante l'*Overture*). In quella produzione il tentativo di Martone, in altre parole, era di formulare una via di fuga cinematografica dalle limitazioni imposte allo spettacolo dal vivo lasciando al tempo stesso che quelle stesse limitazioni fossero dialetticamente visibili e filmabili.

Quattro mesi dopo (anche se il film è stato realizzato a febbraio, come recitano i titoli di coda), la messinscena de *La traviata* di Verdi compie uno scarto radicale. Il dispositivo teatrale-cinematografico è lo stesso (la messinscena filmata e montata nei luoghi del teatro) ma il risultato è completamente diverso e per certi versi spiazzante. Il posto dello spettatore che ne *Il barbiere* rimaneva simbolicamente vuoto, qui è interamente reso parte della dilatazione scenica dell'opera di Verdi. La platea è infatti ricoperta da una piattaforma che la trasforma nel salone delle feste nel primo e nel secondo Atto; i palchi e i corridoi del teatro sono gli ambienti della casa parigina di Violetta; il loggione è il balcone della casa di Flora in cui si rincontrano i due amanti. La finzione teatrale, in altri termini, è progressivamente abbandonata (come mostra metaforicamente il gesto di Giorgio Germont quando fa cadere una ad una le tele dipinte della scenografia ottocentesca durante il duetto con Violetta) e l'artificio scenico lascia spazio all'illusione mimetica cinematografica.

La macchina da presa non filma dunque il vuoto del teatro (come ne *Il barbiere*), ma lo riflette quasi fosse un vero e proprio set cinematografico che risponde a leggi interamente realistiche e diegetiche. La breve sequenza del corteo carnevalesco osservato da Violetta dalla sua casa-teatro è infatti l'unico momento in cui il film costruisce un rapporto acronico con l'attualità. Per il resto, ogni rara uscita dal perimetro del Costanzi (il duello tra Alfredo e il barone o il viaggio in carrozza di Alfredo) è inserita all'interno del tempo diegetico dell'opera, attraverso i costumi e la scenografia ottocenteschi, ed evoca il presente in termini puramente simbolici (le rovine della campagna romana che fanno da sfondo sostituiscono quelle socio-politiche attuali). Il piano cinematografico inghiotte l'azione drammatica al punto tale che addirittura l'"Addio del passato" del terzo Atto è realizzato attraverso un *flashback* cinematografico interno che rimanda alla festa e all'incontro tra Violetta e Alfredo all'inizio dell'opera.

Ma dentro questa macchina mediale così complessa e stratificata, l'intuizione principale di Martone consiste nell'avvicinare il piano finzionale del teatro con quello mimetico e cinematografico, utilizzando il dispositivo del film d'opera col fine paradossale di far emergere l'evenemenzialità teatrale. Martone ricuce in un sol colpo una cesura

interna a tutta la tradizione operistica novecentesca, nella maniera in cui inserisce il regime della rappresentazione in quello della narrazione filmica per esaltare dialetticamente il livello della pura *performance* teatrale e musicale. Si tratta di un modo estremamente originale per risolvere una contraddizione che, da sempre, il film d'opera aveva mostrato in tutta la sua evidenza, ovvero che l'azione cantata è per sua natura la resa oggettiva della finzione drammatica. Il paradosso su cui si basa tutta la tradizione del film d'opera è cioè quello di rendere realistica un'azione anti-realistica per statuto, come quella musicale operistica. Nel cortocircuito che Martone sceglie di realizzare (girare un film d'opera realistico utilizzando la scenografia teatrale per celebrare l'esperienza finzionale del teatro) emerge tutta la complessità di una forma il cui limite storico è esistito proprio a partire da questa contraddizione fondativa.

Non a caso, quello di riconsegnare l'opera attraverso un uso cinematografico della macchina teatrale e musicale era stato il grande sogno inseguito da Joseph Losey (*Don Giovanni*, 1979) e Ingmar Bergman (*Die Zauberflöte*, 1975). Anche la straordinaria fuga in avanti rappresentata dalle opere parallele di Carmine Gallone (*Avanti a lui tremava tutta Roma*, 1946; *Carmen di Trastevere*, 1962) intendeva in definitiva risolvere questa contraddizione sostituendo integralmente il dispositivo teatrale con uno cinematografico del tutto nuovo e originale. O ancora nelle opere dal vivo di Marco Bellocchio (*Rigoletto a Mantova*, 2010) e Giuseppe Patroni Griffi (*Tosca*, 1992), l'*Aufhebung* consisteva nel ri-mediare l'opera in tempo reale nei suoi luoghi d'origine. Ciò a cui nessuno di loro aveva pensato però, perché non alle prese con i limiti del presente pandemico, era di utilizzare il teatro come set cinematografico e costruire uno spettacolo per immagini, riannodando la *mimesis* con la finzione per realizzare, come ultimo paradosso, un'opera filmica e teatrale allo stesso tempo.

Lo ha intuito in modo geniale Martone, cogliendo un limite tragico della nostra epoca e trasformandolo in un elemento di forza. È un punto di partenza su cui è possibile continuare a lavorare, anche in un futuro di libertà. Ma è importante che oggi, nel 2021, l'unico contributo realmente significativo alla ricerca teatrale (e cinematografica) contemporanea provenga dall'Italia.

La traviata. Regia e scene: Mario Martone; direzione: Daniele Gatti; musica: Giuseppe Verdi; Maestro del coro: Roberto Gabbiani; costumi: Anna Biagiotti; fotografia: Pasquale Mari; interpreti: Lisette Oropesa, Anastasia Boldyreva, Angela Schisano, Saimir Pirgu, Roberto Frontali, Rodrigo Ortiz; durata: 125'.

Il teatro vuoto

Francesco Ceraolo

Il barbiere di Siviglia di Gioacchino Rossini, regia di Mario Martone,
direzione di Daniele Gatti.



C'è un passaggio nel finale di *Prima della rivoluzione* di Bernardo Bertolucci in cui Fabrizio e Gina assistono al *Macbeth* di Verdi all'inaugurazione della stagione del Teatro Regio di Parma. A un certo punto, le immagini d'archivio della serata reale interrompono il fluire drammatico dell'azione. In modo del tutto inaspettato, quasi a voler inserire il movimento finzionale del film nella realtà effettiva dell'evento teatrale, la musica di Giuseppe Verdi accompagna l'ingresso in sala del pubblico, i palchi gremiti prima dello spettacolo, filmati da qualche cinegiornale dell'epoca. Come se la totalità finzionale dell'immagine cinematografica assumesse su di sé la contraddizione ineludibile tra artificio della scena e realtà del pubblico su cui si fonda invece la pratica teatrale. Come cioè se al regime illusorio dell'immagine subentrasse quell'invisibile patto di credibilità tra vita e artificio che rende possibile l'esperienza del

teatro (ancor più nel caso dell'opera lirica, in cui la finzione è raddoppiata dal canto, come pensava Brecht). In definitiva, quasi che il cinema volesse diventare teatrale: un incontro intimamente politico, nella forma dell'evento, tra il piano metastorico e ideale del testo drammaturgico (o del suo facente funzioni) e quello contingente e materiale incarnato negli spettatori, che in una singola serata, un preciso momento storico, uno specifico luogo, decidono di assistervi.

Nel film d'opera de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini realizzato da Mario Martone (con la direzione d'orchestra di Daniele Gatti) per inaugurare la "stagione-covid" 2020/21 del Teatro dell'Opera di Roma, accade qualcosa di simile. Identiche immagini d'archivio, riprese di inaugurazioni più o meno recenti, interrompono e si sovrappongono al gran finale del primo atto, quando il Conte d'Almaviva entra travestito da soldato nella casa di Don Bartolo, il tutore della amata Rosina. Rispetto alla sequenza del film di Bertolucci, ciò che ovviamente manca questa volta è il pubblico che riempie il teatro, sostituito da una ragnatela di corde intrecciate che attraversano la sala dal basso in alto, come una "rete" di punti in connessione che ingabbia i movimenti e impedisce lo sguardo. Non c'è cioè quel punto di realtà presente in sala che rende la finzione dello spettacolo possibile, e che Martone decide comunque di filmare, lasciando il telespettatore alle prese con la sua invisibilità. È assente – proprio perché la macchina da presa non si sostituisce allo sguardo dello spettatore, ma rende quel vuoto parte dello spettacolo – il referente fisico a cui l'evento è rivolto e grazie a cui può esistere.

A cosa esattamente stiamo assistendo allora, guardando in televisione questa prima romana? In che consiste precisamente lo "spettacolo" concepito e realizzato da Martone? È una domanda a cui non è facile rispondere perché non abbiamo in realtà alcun precedente. Si tratta in primo luogo di un film registrato e rimontato, che mette in scena fedelmente l'opera di Rossini utilizzando il dentro e il fuori del teatro, dal proscenio alla platea, dal foyer a piazzale Beniamino Gigli, fino a una lunga corsa in moto nelle vie di Roma durante la cavatina di Figaro (*Largo al factotum*) del primo atto. Non è dunque un'"opera live", come furono le storiche edizioni di *Tosca* (1990) e *La traviata à Paris* (2000) firmate da Giuseppe Patroni Griffi, o quella del *Rigoletto a Mantova* (2010) diretta da Marco Bellocchio, e nemmeno un film d'opera classico, in cui il piano teatrale è interamente tradotto in uno cinematografico.

Rappresentando l'intera opera nello spazio indifferenziato del teatro ciò che *Il barbiere* di Martone ci mostra in definitiva è il suo vuoto, la sua irriducibile infilmabilità. È un apparente paradosso in cui la dimensione impersonale del teatro da remoto, tipica dei recenti esperimenti di trasmissione mediale dell'evento teatrale, giunge a un punto aporetico in cui l'assenza fisica dello spettatore diventa il vero centro nevralgico dello spettacolo. Ogni elemento, dalla messinscena alla regia televisiva, curata da

Martone stesso, è concepito in questo senso: la macchina da presa posizionata nei punti ciechi del teatro (le quinte, le uscite); il personale del retroscena (sarti, macchinisti) che segue i cantanti durante l'azione perché tanto non c'è un pubblico ad osservare; la luce costantemente accesa in sala; l'anarchia assoluta dei movimenti degli attori-cantanti che, in mancanza dello spettatore, possono essere ovunque (nella buca dell'orchestra, mentre interagiscono con il direttore, in piedi sulle poltrone). Tutto è pensato in funzione di una assenza che il telespettatore deve avvertire durante l'intera opera. L'esatto opposto di ciò che accadeva nelle storiche registrazioni televisive degli spettacoli di Eduardo, per fare un esempio tradizionale, in cui il buio della quarta parete sostituiva lo sguardo materiale del pubblico. O ancora meglio nelle attuali produzioni streaming dal vivo proposte da teatri importanti come il Covent Garden di Londra.

Lo sguardo che per Martone nessun occhio meccanico è in grado di colmare prende allora corpo nell'immagine iconica che rimane impressa a chi guarda da casa: Fiorello, il servo del Conte d'Almaviva, seduto da solo in platea dopo il Preludio. Con le mani giunte.

Il barbiere di Siviglia. Regia e installazione: Mario Martone; direzione: Daniele Gatti; musica: Gioacchino Rossini; Maestro del coro: Roberto Gabbiani; costumi: Anna Biagiotti; luci: Pasquale Mari; interpreti: Ruzil Gatin, Vasilisa Berzhanskaya, Alessandro Corbelli, Andrzej Filończyk, Alex Esposito, Roberto Lorenzi; durata: 100'.

Empatia e affabulazione

Bruno Roberti

Il Sindaco del Rione Sanità di Mario Martone.



Nel suo libro *Napoli*, Paolo Macry, parla anche delle varie stagioni dei *sindaci* di quella città polimorfa, dal “Laurismo” al “Bassonilismo”, fino a un sindaco “anomalo” come De Magistris, laddove il rapporto tra comunità, popolo e tessuto politico dispiega una dialettica contraddittoria fatta di luce e ombra, di *diurno* e *notturno*, della insita ambiguità tra bene e male. In quella parte del volume si cita anche *Napoli no/New York*, un piccolo libro uscito nel 1982, curato da Alberto Abruzzese (cui chi scrive quest’articolo contribuì con un saggio che indagava il teatro e il cinema di quegli anni da Troisi al primo Martone di *Falso Movimento*), dove «si ragionava ironicamente di una metropoli che, rimasta isolata dal resto del pianeta a seguito della Grande Catastrofe, si era assunta il compito di sperimentare il germe di una nuova civiltà. E ci riusciva. Napoli sembrava in grado di inventare o collazionare la modernità» (Macry 2018, p. 150).

Macry ricorda che nel 1979, alla vigilia del terremoto (una *catastrofe* che assumeva un indice simbolico di rottura e di reviviscenza, mescolando arcaico e postmoderno, morte e rinascita), Martone fonda il gruppo teatrale *Falso Movimento*, con cui imprime la novità eclatante di un incrocio fertile tra allucinazioni metropolitane, slittamenti filmici, decostruzione della spettacolarità. Quaranta anni dopo Martone approda alla messinscena di un testo scritto da Eduardo nel 1960 (al crepuscolo della "sindacatura" di Achille Lauro e nel clima che nel 1963 Rosi raccontò in *Le mani sulla città*) e ne trae un film, molto diverso eppure in stretta *empatia* con lo spettacolo e con la sua compagine attoriale (il gruppo Nest che opera a San Giovanni a Teduccio). Un film fortissimo, teso, lancinante. Un film divaricato tra il regime notturno e quello diurno, che affonda in modo lucido lo sguardo in quelle radici umane dove il bene e il male si *fondono*.

Martone ha più volte ripetuto come il suo rapporto con Napoli trascorre in un doppio sguardo, su una doppia visione urbana, quella diurna e quella notturna. E proprio il periodo fondativo di *Falso Movimento* attiva una Napoli notturna e allucinatoria che si trasforma in un immaginario vicino a quella New York che più volte è stata paragnata al tessuto urbano di Napoli (e la presenza in quegli anni di un gallerista come Lucio Amelio che porta in città più volte Andy Warhol, appare decisiva). Quella "notte" simbolica diventa poi un'allegoria tragica nell'altro spettacolo-film che inaugura la fase teatrale di *Teatri Uniti*, quel *Rasoi* (imbastito nel 1991 con Toni Servillo e Enzo Moscato) dove il "silenzio della ragione" di ortesiana memoria si posava come un raggio pallido di luce nel groviglio viscerale della storia napoletana.

Le sequenze iniziali di questo *Sindaco* cinematografico sembrano riannodarsi a quelle allucinazioni notturne della Napoli post-terremoto di *Falso Movimento*. Fondali di un inferno notturno filmati con una ripresa aerea che introduce al *nero*, ai richiami quasi *horror* (la ferocia dei cani che azzannano nella notte Armida, il quadro delle fauci di una tigre feroce che campeggia nel salotto di Antonio Barracano, la stessa prima apparizione del "Sindaco" con la cappa nera del maglione che gli nasconde il volto, come un fantasmatico "monaciello").

Un affondo "a picco" nell'*anima nera* della città (e il film fa pensare proprio al Rossellini di *Anima nera*, tratto da una commedia di Giuseppe Patroni Griffi, del 1962, stessi anni e stesso clima di ambiguità morale, film "minore" ma lucidamente spietato nell'esporre a ventre aperto ipocrisia, cinismo, crimine anzitutto morale). L'apertura allucinatoria del film introduce a una sorta di "horror dell'anima", richiamando l'inizio kubrickiano di *Shining* o i climi notturni di Abel Ferrara. L'occhio di Martone, cadenzato dall'ipnotico rap, si introduce come volando nelle vene aperte del corpo di Napoli, sotto lo sguardo dei giganteschi murales dei "Lari" mitici, dei "protettori" della città.

Stiamo entrando nella Città dei Morti, penetriamo negli ipogei dove l'ancestralità riemerge mescolata a quella mutazione antropologica che alligna ed è in continuo agguato e assedio rispetto al "mondo altro", alla "tribù" unica che è Napoli (tutto ciò aveva visto a suo tempo, profeticamente, Pasolini). Del resto il Rione Sanità si estende proprio in quella parte della Napoli grecoromana che era la città dei morti, con le sue catacombe e i suoi sotterranei sacrali (non a caso in un vicolo che si chiama Santa Maria Antesaecula nacque quel metafisico e ilare *spettro* che fu Totò). Per cui si dispiega, tra arcaico e post-storico, l'intuizione di Martone, la sua scelta, in sintonia con uno dei crismi della sua poetica, di trasportare *anacronicamente* nella città contemporanea quella Napoli eduardiana del sessanta, e quel codice d'onore della vecchia camorra (la cui paradossale giustizia ha le sue *ragioni*), ringiovanendo tutto il cast.

Sono stupefacenti gli attori dal primo all'ultimo, dove campeggia l'intensità lacerante di Francesco Di Leva, il Sindaco, e dove si "intrinseca" l'ambigua impassibilità di un maiuscolo Massimiliano Gallo, che è il "serpentino" uomo dabbene Arturo Santaniello. Non si vedeva dai tempi del Visconti di *Rocco e i suoi fratelli*, una tale e potente capacità di stare lucidamente e passionalmente *vicino* agli attori, un modo di intensità *ravvicinata*, nel toccare, nel respirare, nel guardare-guardarsi (l'uso del riflesso nei vetri e degli specchi, rispetto ai volti *segreti* dei personaggi, è indicativo). Allora senza soluzione di continuità penetriamo nell'*interno* del villone "sotto il Vulcano" del capo camorra Antonio Barracano e, come nel dramma di Eduardo, arriviamo quando il corpo di uno dei giovani camorristi devoti viene accompagnato dallo stesso suo attentatore in una improvvisata camera operatoria, sotto i ferri di Fabio Della Ragione (il medico-consigliere di Donn'Antonio, in cui livore e pietà umana, lucidità appunto "della ragione" e cupezza passionale si sposano in una delle più grandi interpretazioni di Roberto De Francesco).

Questo insistere (che già nella crudeltà nera ed espressionista di Eduardo era presente) sulla lacerazione della carne, la ferita sanguinante, una sorta di anatomia che cerca di enucleare l'anima, ritorna nel film come segno di una *empatia* dei legami di sangue. La ferita "a morte" inflitta al Sindaco ne fa un corpo cristico, una carne sacrificale non a caso riversata su un tavolo da "ultima cena" (e su questa immolazione il film si chiude, tagliando la lettura del referto fatta "in fede", nel nome di verità e ragione, dal medico, che chiudeva il testo di Eduardo). Campeggiano le dinamiche del clan, del familismo, della comunità stretta nei codici criminali, di una contro-morale che ha le sue "ragioni" nei giudizi del Sindaco ("tene ragione o'cane" è la sentenza assolutoria del mastino Malavita, il cane che ha azzannato la padrona, che però involontariamente lo ha provocato). Ne risulta il modo di girare spesso sconvolgente, tagliente, sempre tesissimo e flagrante, di Martone rispetto a questa *fisicità* dei rapporti, diretta, palpabile, emotiva, nervosa, tal quale la macchina da presa.

Ma l'altro versante del film è il *riflesso* della messinscena, divaricato com'è tra esterni e interni, in un gioco tra visibile e invisibile che attiva l'*affabulazione*. In fondo che cosa è questo Sindaco se non un *metteur en scene*, un affabulatore, il cui "giudizio" (come è della teatralità di ogni dibattimento processuale, e della intrinseca falsità di ogni testimonianza) è anche *parabola*, evocazione di una scena immaginaria ma pertinente? Così nel racconto della sua infanzia passata di capraio che Barracano fa a Santaniello, con la ferocia primitiva e insieme il senso biblico di giustizia di una civiltà contadina. Così nelle "apparizioni" e "sparizioni" dei denari invisibili, ricondotti alla simbolicità quasi evangelica della "moneta", nella "finzione" che infligge la punizione allo strozzino. Così nel confronto evocativo e seduttivo del trasporto fisico di Rituccia per Rafiluccio, attuato come in diretta e per interposta persona sul corpo di Donn'Antonio.

Essere "sindaci" in ogni comunità è rivestire il simbolico ma anche scatenare l'immaginario. A Napoli e nella concreta e metaforica comunità tragica in cui crimine e redenzione si congiungono, essere "sindaci" diventa ancor più uno scatenamento dell'immaginario, in cui riemerge tanto il freudiano "padre" tribale quanto la junghiana Grande Madre (e il film si chiude con l'immagine da "addolorata" di Armida).

A Napoli in questo senso, e nel film ancora in questo senso, ci si specchia nello sguardo degli altri e si raccontano favole atroci e seducenti. A Napoli, e in questo *Sindaco*, individuo e comunità si rinsaldano tra l'empatia e l'affabulazione.

Riferimenti bibliografici

A. Abruzzese, M. Videtta, L. Caramiello, B. Roberti, G. De Martino, *Napoli no/New York*, Liguori, Napoli 1982.

R. De Gaetano e B. Roberti, a cura di, *L'Arte di Eduardo. Le forme e i linguaggi*, Pellegrini, Cosenza 2014.

A. Lezza, I. Innamorati, A. Sapienza, a cura di, *L'Arte di Eduardo. Forme della messinscena*, Pellegrini, Cosenza 2017.

P. Macry, *Napoli. Nostalgia di domani*, Il Mulino, Bologna 2018.

B. Roberti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Pellegrini, Cosenza 2018.

Il Sindaco del Rione Sanità. Regia: Mario Martone; soggetto: Eduardo De Filippo (dall'omonimo romanzo); sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita di Majo; montaggio: Jacopo Quadri; musica: Ralph P; scenografia: Carmine Guarino; costumi: Giovanna Napolitano; fotografia: Ferran Paredes Rubio; interpreti: Francesco Di Leva, Massimiliano Gallo, Roberto De Francesco, Adriano Pantaleo, Daniela Ioia, Giuseppe Gaudino, Gennaro Di Colandrea, Lucienne Perreca, Salvatore Presutto, Viviana Cangiano, Domenico Esposito, Ralph P, Armando De Giulio, Daniele Baselice, Morena Di Leva, Ernesto Mahieux, Jorit; produzione: Indigo Film, Rai Cinema, Malia Film; distribuzione: Nexo Digital; origine: Italia; durata: 115'; anno: 2019.

*Le immagini presenti nell'articolo: <http://www.fosforopress.com/portfolio/il-sindaco-del-rione-sanita/>.

Un affresco apocalittico “avvolto nella nebbia”

Massimo Fusillo

Chovanščina di Musorgskij, direzione di Gergiev e regia di Martone, alla Scala.



Subito dopo il *Boris Godunov*, Modest Musorgskij si dedicò a un lavoro intenso e forsennato di ricerca su svariate fonti per comporre la seconda sua opera sulla storia russa, pensata come parte di una trilogia che non porterà mai a compimento. Sfibrato dall'alcol e dalle crisi nervose, non porterà nemmeno a compimento *Chovanščina*, che sarà orchestrata dopo la sua morte prima dall'amico Rimsky-Korsakov, e poi, in maniera oggi ritenuta più aderente al progetto originario, da Šostakovič.

A differenza della sua prima opera, questa seconda non deriva dunque da una fonte letteraria, cosa assai rara nella storia del melodramma: dai documenti storici Musorgskij trasse a poco a poco (non aveva problemi di scadenze, data la sua nascita nobile) un libretto visionario e folgorante, assolutamente unico nella sua potente fisionomia espressiva. Vi si trovano

mescolati eventi appartenenti a fasi storiche diverse: il racconto non è mai lineare, ma si coagula attorno ad alcuni quadri di grande pregnanza.

Siamo oltre quella drammaturgia *en tableaux*, di cui parla la semiologia teatrale (Anne Ubersfeld), basata su salti temporali e discontinuità, molto amata dai romantici e utilizzata nell'opera da Puccini in *Manon Lescaut*; siamo a una «drammaturgia futurista», come scrive Elisabetta Fava nel programma di sala, o alle «immagini di un quadro cubista» evocate da Mario Martone. Siamo soprattutto di fronte a un'opera profondamente corale, non solo nel senso immediato del termine, che si riferisce al ruolo primario del coro, ma anche nel senso più ampio che si usa anche per alcuni grandi romanzi del Novecento (Joyce, Dos Passos), in cui la funzione protagonista è annullata o distribuita fra diverse voci alla pari. I personaggi di *Chovanščina*, pur conservando una loro autonomia e bellezza (soprattutto Marfa, figura di veggente dostoevskiana e verdiana), sono alla fine tutti fagocitati nel flusso caotico di una storia che non sembra avere senso, direzione, finalità.

Ma forse la caratteristica che colpisce di più in quest'opera perturbante è la decostruzione radicale dell'opposizione fra buoni e cattivi. *Chovanščina* raffigura i terribili conflitti che caratterizzarono il periodo della presa del potere di Pietro il Grande, notoriamente la figura fondativa per eccellenza della Russia moderna; nella prima fase, la guardia speciale di tiratori scelti (gli *strel'cy*) prima sostiene la reggente Sofia (Pietro aveva dieci anni al momento in cui era stato designato alla successione dello zar Aleksej, assieme al fratellastro Ivan), poi tenta un colpo di stato, per sostenere la chiesa tradizionale ortodossa (rappresentata dal gruppo dei "vecchi credenti", i *raskol'niki*), da cui si staccava la reggente, che seguiva in questo il principe Golicyn, filooccidentale e progressista.

I due aristocratici a capo di questo colpo di stato, Ivan Chovanskij e suo figlio Andrej (da cui il titolo, un neutro che significa "roba da Chovanskij"), sono due figure negative: dispotico e violento il primo, debole e perversamente feroce il secondo; ma anche il principe progressista ha i suoi lati oscuri: è terribilmente superstizioso, e dà ordine di strangolare Marfa, per sventare la profezia negativa che ha appena ricevuto da lei. Il patriarca Dosifej, figura autorevole che guida i vecchi credenti, a cui la musica dà forte espressività, si rivela però alla fine fanatico e integralista, spingendo Marfa al suicidio sul rogo.

Ma il rovesciamento avviene anche in direzione opposta: il boiario Šaklovityi, figura negativa per eccellenza di delatore rosso dall'ambizione e dalla sete di potere, canta al centro dell'opera un lamento solenne e sublime sui mali della Russia; Musorgskij stesso commenta che ci può essere «un che di grandezza in una natura assetata di sangue», condensando così il meccanismo dell'empatia negativa.

Affidare a Mario Martone la regia di questo capolavoro così arduo è stata, da parte del Teatro alla Scala, una scelta molto felice, soprattutto se si

tiene conto del lavoro complessivo – fra cinema, opera e teatro – che il regista ha svolto negli ultimi anni sull'Ottocento e su alcuni grandi temi storici (la rivoluzione francese, il Risorgimento, l'utopia): un lavoro che spesso si è concretizzato in opere profondamente corali: basti pensare al film *Noi credevamo* (2010), alle *Operette Morali* (2011) di Leopardi, allo spettacolo inaugurale della Scala del 2017, *Andrea Chenier* di Umberto Giordano, e soprattutto alla *Morte di Danton* (2016) di Georg Büchner, un'altra opera estrema di un genio visionario che anticipa l'espressionismo novecentesco. Il flusso corale visualizza in tutti questi casi il flusso caotico della Storia, non governato da un fine e da una logica, ma solo dal caso.

La libertà compositiva della *Chovanščina* e la sua visione nichilista hanno spinto Martone alla scelta di un immaginario apocalittico: nel primo atto la piazza Rossa a Mosca è uno spazio grigio e desolato, con in primo piano un ponte rotto, una rovina industriale che può ricordare le installazioni di Anselm Kiefer, mentre lo sfondo spettrale e cinematografico, ricco di palazzi scuri, richiama alla mente le distopie filmiche, a partire da *Blade Runner* in poi (le scene sono di Margherita Palli). Rovine, grate, bunker sono motivi ricorrenti negli altri atti: anche nelle ambientazioni private non legate alla violenza della storia e quindi meno cupe, come il padiglione estivo del principe Golicyn nel secondo atto o la sala da pranzo del principe Chovanskij nel quarto atto, dominano sempre le rovine, la militarizzazione, e una luce grigia e nebbiosa, che assume un valore simbolico (*Un futuro avvolto nella nebbia* si intitola il saggio di Martone per il programma di sala; le luci sono di Pasquale Mari).

Questa lettura apocalittica culmina nell'ultimo, bellissimo atto (completato da Igor Stravinskij), che rappresenta il suicidio collettivo dei *raskol'niki*, a cui partecipano anche Marfa e il suo amato, il principe Andrej Chovanskij: la loro morte insieme potrebbe richiamare il finale della *Norma*, se non fosse, come sempre, pienamente assorbita nella dinamica corale. La didascalia prevede abiti bianchi, mentre qui i costumi (firmati da Ursula Patzak) conservano fino alla fine il loro colore scuro e militaresco. La scena è dominata da un enorme pianeta (un'idea di Ippolita di Majo), che produce un effetto di sublime cosmico (può ricordare per certi versi il finale di un film apocalittico e wagneriano: *Melancholia* di Lars von Trier), e che diventa a poco a poco un fuoco distruttivo. Un finale potente, poco catartico direi, che lascia lo spettatore scosso e rapito da un'esperienza non comune.

Notevole il lavoro sui personaggi, perfettamente riuscito grazie a un cast eccezionale non solo dal punto di vista vocale (da ricordare almeno Mikhail Petrenko nella parte di Ivan Chovanskij, ed Ekaterina Semenchuk in quella di Marfa) e spesso affidato a dettagli geniali: il legame fra Golicyn e la zarina Sofia (non presente nell'opera per motivi di censura, e qui invece personaggio muto) viene visualizzato da un ballo e un brindisi; l'esuberanza selvaggia del principe Ivan Chovanskij si concretizza prima

nella caccia di uccelli sparando dal terrazzo, e poi da un gioco sadomaso con le sue schiave persiane, in cui si rovesciano i rapporti di potere (lui gioca il ruolo di sottomesso). Infine va ricordata la sinergia eccezionale fra la regia di Martone e la direzione d'orchestra di Valery Gergiev, specialista di questo repertorio (ma anche di Verdi), che ha reso magistralmente la complessità impressionante della partitura. Una sinergia che sarebbe bello rivedere presto, magari in qualche altro affresco storico (il *Don Carlo* di Verdi?).

Riferimenti bibliografici

E. Fava, *Pessimismo storico e drammaturgia visionaria nella "Chovanščina"*, in *Chovanščina*, Teatro alla Scala, Milano 2019.

M. Martone, *Un futuro avvolto nella nebbia*, in *Chovanščina*, Teatro alla Scala, Milano 2019.

M.P. Musorgskij, *Lettera del 23 luglio 1873 a Stasov*, in E. Fava, *Pessimismo storico e drammaturgia visionaria nella "Chovanščina"*, cit.

A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996.

Chovanščina. Regia: Mario Martone; scene: Margherita Palli; direzione: Valery Gergiev; costumi: Ursula Patzak; luci: Pasquale Mari; coreografia: Daniela Schiavone; coro e orchestra: Teatro alla Scala; costumi: Anna Biagiotti; fotografia: Pasquale Mari; interpreti: Mikhail Petrenko, Vladimir Vaneev, Sergey Skorokhodov, Evgeny Akimov, Alexey Markov, Stanislav Trofimov, Ekaterina Semenchuk, Irina Vashchenko; durata: 251'.

*Le immagini presenti nell'articolo sono foto di scena di Marco Brescia e Rudy Amisano. Fonte: Teatro alla Scala.

L'isola di Lucia

Roberto De Gaetano

Genealogia del soggetto moderno in *Capri-Revolution* di Martone.



Un volto antico, quello della capraia Lucia, che guarda a distanza i corpi nudi di un gruppo di giovani raccolti in danze e posture plastiche. Diffidenza e attrazione animano lo sguardo e l'atteggiamento della giovane. Siamo a Capri, nel periodo che precede lo scoppio della Prima guerra mondiale. Nello spazio raccolto e circoscritto dell'isola convivono l'eterogeneità dei mondi e quella delle forme di vita: il tempo lungo della tradizione, della povertà e della cultura patriarcale; lo spirito scienziista e positivista del giovane medico giunto ad aprire un presidio sanitario e portatore di uno sguardo verso le "magnifiche sorti e progressive"; i comunisti russi che preparano la rivoluzione in patria; e il gruppo di eccentrici artisti europei che vuole reinventare pratiche di vita inedite.

L'isola come scena e i differenti spazi come attivatori di prassi distinte: la villa "aperta" degli artisti, animata dall'imprevedibilità di comportamenti e gesti, segnati dalla nudità dei corpi e dalla fluidità della

danza (ma non esenti da violente interruzioni del flusso, come per l'uccisione del cervo); e la semplice casa della capraia, caratterizzata da una distribuzione regolata di posizioni e ruoli, come il tavolo intorno a cui fratelli e madre mangiano, con sullo sfondo il padre malato disteso sul letto. Riarticolare le posizioni in quello spazio, modificarne le prassi, non è semplice: Lucia reagisce alle imposizioni dei fratelli sbattendo il piatto sulla tavola, oppure esce di notte in silenzio per guardare la comunità di artisti guidati dal pittore Seybu.

I conflitti tra uomini e pratiche si moltiplicano, a partire dalla contrapposizione tra spiritualisti e materialisti, vegetariani e carnivori. È il confronto e il conflitto tra queste pratiche a poter indicare la strada per una possibile emancipazione sociale. Lucia fa saltare il pranzo combinato per farla divenire sposa di un vedovo maturo, affermando semplicemente di non mangiare cadaveri (cioè carne). E tutto ciò che vede e attraversa diventa una possibile nuova forma di vita. Emanciparsi dalla condizione di capraia e dal perimetro molto limitato delle scelte concesse significa abitare nuovi spazi, adottare nuovi costumi (denudarsi, alfabetizzarsi, parlare inglese) o immaginarne l'adozione, come quando nel finale, ricoverata nella nuova struttura medica dell'isola, vede le giovani ragazze fare pratica per diventare infermiere (suggerimento che il giovane dottore aveva dato anche a lei ad inizio film).

Ma l'isola come set, come scena (il cui modello ideale resta *La tempesta* shakespeariana), ha un fuori potente che già all'inizio viene presentato in tutta la sua forza: è il mare, lo "spazio liscio" incivilizzabile (per dirla con Deleuze), le cui onde sbattono contro i ripidi costoni di roccia, che affondano nelle profondità dell'acqua e si protendono verso il cielo. La potenza della natura che chiudeva, con il Vesuvio, *Il giovane favoloso* (2014), qui apre, fa da cornice, è il fuori che dà il perimetro al dentro, che fa sì che quel "dentro" insulare sia il luogo dove è possibile originare qualcosa di nuovo. L'isola è un luogo che, separato allo stesso tempo dalla terra e dal mare, è immagine di una creazione in quanto separazione. L'isola è il luogo quasi-mitologico (e il film in diversi passaggi trasfigura verso il *romance*, come nella trasvolata fiabesca di Lucia) in cui è possibile la nascita di qualcosa di nuovo, il fatto che sia possibile un nuovo inizio. Come dice Deleuze: "*L'isola, è anche l'origine, l'origine radicale e assoluta*".

Il film mette in scena le molteplici forme, ordinarie e straordinarie, in cui la vita tenta di comporre le *forze* che attraversano il "fuori" (natura, storia). L'arte *in primis*, e la danza regina tra queste, per la lievità con cui il corpo diventa musica flettendosi; la politica, quando si fa atto collettivo di ribaltamento delle posizioni dominanti (rivoluzione comunista); la scienza quando è invenzione del nuovo che cambia la vita delle persone (elettricità); l'amore quando avvicina i distanti e crea incontri imprevedibili (la capraia e l'artista). Con Badiou, diremmo che sono in gioco le *quattro procedure di verità* (amore, arte, politica, scienza) che, in un intero secolo, colto qui nel

suo momento nascente, si manifestano in tutta la radicalità del loro perseguimento utopico e nel loro fallimento. Che avviene con il trauma bellico, che tutto azzera. La sperimentazione di nuove forme comunitarie di vita, le pratiche emancipative, le illusioni di progresso, si dissolvono nelle partenze per il fronte (vi andranno i due fratelli di Lucia e il dottore), dove l'afflato utopico viene sequestrato dallo slogan nazionalistico e interventista.

E Lucia partirà per l'America, sola, come la vediamo nell'ultima immagine del film. Ma sarà un'inquadratura di spalle, sul mare, senza orizzonte. Lo sguardo genealogico di Martone, volto a cogliere nel passato i segni di genesi e comprensione del presente, trova in *Capri-Revolution* un ultimo intenso movimento. Se *Noi credevamo* (2010) metteva in gioco il tentativo di iscrizione nell'epos risorgimentale di tre giovani amici e *Il giovane favoloso* le tappe della vita di un poeta, *Capri-Revolution*, adottando un punto di vista più originale, quello dell'anonimo il cui destino non prevede scarti né modifiche, compie un passo ulteriore (anticipato da *Pastorale cilentana*) ponendosi alcuni interrogativi cruciali. Come le nuove forme di vita, che accompagnano sperimentazioni sociali inedite, possono realmente dare forma a quelle forze che da fuori premono?

Il problema è sempre la forma e il suo "fuori". La forma e il suo *stare tra* pratica estetica e modo di vita. La comunità di artisti rappresenta tutto questo molto bene: inventa pratiche artistiche inedite per inventare forme di vita nuove (e viceversa). Come viene detto nel film: "Dobbiamo farci il problema della forma in tutte le fasi della nostra vita". Che significa, dobbiamo sempre porci il problema dell'espressione finita e contingente di qualcosa che ci sovrasta, che da fuori "preme": la forza della natura, l'incedere del tempo, le dinamiche sociali, la vita in genere e gli incontri singolari che la scandiscono.

Le diverse forme di vita (pastori, artisti, medici, rivoluzionari) non fanno che rapportarsi a tutto questo e si distinguono per il modo in cui vi si rapportano. Certo, la comunità di artisti sembra produrre in modo creativo una forma plasmata direttamente sui ritmi della natura, sul divenire, il cambiamento e la durata, rispetto a chi questa vita la vuole ingabbiare in binari preassegnati (la tradizione), ma nessuna garanzia che questo rinnovamento e questa forma abbiano successo.

Da dove la domanda più radicale. Come far nascere il nuovo e riconfigurare il vecchio, senza precipitare nel fallimento assegnato ad ogni orizzonte rivoluzionario utopico? Fallimento che può prendere la duplice direzione del nuovo che diventa presto vecchio (in altre parole si direbbe il potere costituente che si fa costituito), o del nuovo che non riesce proprio ad imporsi sopraffatto dal vecchio.

Scavando alle origini della soggettività moderna, Martone ne coglie la profonda crisi, quando misura che un anelito alla libertà, una voglia di emancipazione da una posizione minoritaria (qui di donna analfabeta in un

contesto patriarcale) non riesce di fatto a trovare destinazione alcuna, né pratica di vita soddisfacente. Giungerà la guerra e cancellerà tutto, separerà donne e uomini, renderà vacua l'utopia artistica, e azzererà ogni orizzonte.

Non resterà altro che andare verso Ovest, l'America, ma non come terra sognata, ma come terra di emigrazione, terra dove inventarsi un futuro per chi non ha più presente. Non più l'isola come luogo utopico dove si ritrovano gli artisti, ma la nave, che chiude il film, come luogo *eterotopo* (per riprendere la distinzione di Foucault), dove le forme di vita sperimentate diventano le pratiche contaminate e informi degli umili e degli anonimi che fuggono dalla guerra e dalla fame. Come sempre, in Martone lo sguardo al passato riguarda il nostro presente.

Riferimenti bibliografici

A. Badiou, *Manifesto per la filosofia*, Cronopio, Napoli 2008.

G. Deleuze, *L'isola deserta e altri scritti*, Einaudi, Torino 2007.

B. Roberti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Pellegrini, Cosenza 2018.

Capri-Revolution. Regia: Mario Martone; soggetto: Mario Martone, Edoardo De Angelis; sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita Di Majo; musica: Apparat, Philipp Thimm; costumi: Ursula Patzak; fotografia: Michele D'Attanasio; montaggio: Natalie Cristiani e Jacopo Quadri; scenografia: Giancarlo Muselli; interpreti: Marianna Fontana, Antonio Folletto, Reinout Scholten van Aschat, Jenna Thiam, Lola Klamroth, Ludovico Girardello, Gianluca Di Gennaro, Maximilian Dirr, Eduardo Scarpetta, Rinat Khismatouline, Yannick Noomen, Ondina Quadri; produzione: Indigo Film, Pathé, Rai Cinema; distribuzione: 01 Distribution; origine: Italia, Francia; durata: 122'; anno: 2018.

Il diorama di un'arte

Bruno Roberti

1977-2018. Mario Martone Museo Madre, la retrospettiva dedicata al regista napoletano.



Quando nel 1822 Louis Daguerre (l'*alchimista* della luce che fu alle origini della fotografia, con il suo dagherrotipo) apre, con Bouton, a Parigi il primo "diorama" il pubblico era posto in un ambiente *immersivo*, circondato dalle trasformazioni continue di immagini e variazioni di luce, approdando a una nuova forma spettacolare, posta a una *distanza ravvicinata* tra teatro e cinema.

Mi sono tornate in mente le radici *moderne* di una percezione spettacolare tra fotografia, teatro, cinema (e arti visive e melodramma) con l'immergermi nell'ambiente-mostra a cura di Gianluca Riccio, 1977-2018 Mario Martone Museo Madre (fino a settembre al Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina di Napoli), che compendia e rilancia più di 40 anni di lavoro del regista, il *farsi* di un'arte. A ben ragione, Massimo Fusillo ha avvicinato il lavoro di Martone allo *spostamento progressivo* dei

linguaggi proprio del *Gesamtkunstwerk*, l'Opera d'Arte Totale), al dispositivo-macchina celibe che è alla base delle Avanguardie del '900, del "precinema", del melodramma wagneriano e anche delle utopie concrete di ogni post-spettacolarità, anche tecnologica e virtuale. «Da Baudelaire in poi la città è stata lo scenario privilegiato per un'interazione fra percezioni, sensi e linguaggi, secondo il modello della *flânerie* che oggi ritorna declinata in chiave virtuale, come *cyberflânerie* (e d'altronde la rete offre nuove prospettive per la sintesi fra le arti)». (Fusillo 2013, p. 27). E di una vera e propria installazione filmica si tratta nel caso di questa mostra, che si amplifica attribuendo allo spettatore, alla forma-comunità un ruolo essenziale.

È proprio l'attitudine al "viaggio da fermi", a una "viandanza-veggenza" dell'occhio collettivo ciò che Martone mette in campo, da un lato risalendo alle forme percettive del moderno, alla disseminazione dello sguardo *sollecitato* dello spettatore-attore-*flâneur* che Benjamin individuò per primo, dall'altro risalendo la corrente *anacronica* di un lavoro teatrale, video e filmico, nel tempo e nello spazio-tempo. Appare allora chiara la connessione di un tragitto che parte dai primi spettacoli-performance di Martone, e di *Falso Movimento*, dove l'uso degli *screens* e lo sfondamento scenico che assimilava le proiezioni e i corpi dinamici degli attori, attraversa, nella fase *Teatri Uniti* e poi nelle regie per il Teatro di Roma, le radici comunitarie di uno *spazio tragico* agito nella mistericità dell'*iter* esperienziale dello spettatore *insieme* alle figure del mito immerse nell'*attuale* anacronico (come nel bunker rovesciato dei *Sette contro Tebe* o nei teatri sventrati o *diffusi* con la forma dello *stationendrama* in *Edipo Re* e *Edipo a Colono*), affonda in una pratica cinematografica che prende a epitome da un lato una città *parallela* come Napoli, e il rapporto singolarità-pluralità e individuo-comunità, dall'altro una *genealogia italiana* che traspone un polittico "ottocentesco" (legato al melodramma, e alla rivoluzione mancata del Risorgimento, come al rapporto natura-storia in Leopardi) direttamente nell'orizzonte dei suoi molteplici echi contemporanei. E, ancora, rilegge l'opera lirica come un dispositivo di diffrazione, uno *specchio*, delle tensioni immanenti tra musica, scena e pubblico.

Tutto ciò nella mostra di Napoli ritorna *in immagine* certo, nella forma di un *flusso* continuo (un film plurimo e diffratto di 9 ore) disposto su quattro pareti-schermo lungo cui riemergono, appunto in un *Diorama* (o *Cosmorama*, *Rundthorizont*), le direzioni plurime e le connessioni tra le opere, ridisponendo l'opera singola in un *processo*, come fosse una operazione alchemica di *soluzione* dei nessi per ricomporli in un tessuto nuovo da cui emerge una sorta di meta-opera, secondo l'*opus* tra fiamma e cenere di cui parla Benjamin a proposito del rapporto critica-opera all'inizio del saggio sulle *Affinità elettive* goethiane. Eppure questo *ritorno* assume una *forma circolare*: gli spettatori siedono al centro

della sala buia su sedili rotanti e, muniti di cuffie, possono dislocare lo sguardo operando un "montaggio del montaggio". Questa scelta è significativa: risale all'idea di spazio di uno spettacolo-chiave di Martone e Teatri Uniti del 1986 *Ritorno ad Alphaville*, dove il pubblico viveva l'avventura di un viaggio di ritorno alla città utopica alphavilliana di Godard in una nuova drammaturgia, posti *al centro* dello spazio su sedie mobili e circondati da palcoscenici che apparivano come altrettanti squarci schermici, finestre spaziotemporali. E in quel caso era proprio a un procedimento di *montaggio sintomatico* che si richiama Martone: un *ritorno* sulle immagini e le visioni, una re-visione che assumeva il senso iniziatico di una circolarità ascendente, scaturendo come da una *proiezione* che partiva dalla stessa percezione psicofisica degli spettatori.

Ora, in questo lavoro-compendio assistiamo a un ritorno-sviluppo di quella forma da cui prende sostanza il senso di un lavoro che, mentre risponde all'arte di una singolarità ne rivela il senso profondo di un'arte comunitaria del vivere e cooperare al farsi dell'opera (in questo modo si potrebbe definire più che una "personale" una "impersonale" affidata totalmente al decostruire-ricostruire la potenza collettiva dei lavori). In più emergono i nessi formali e sostanziali in un montaggio analogico operato da Martone sulle immagini depositatesi nel tempo (e, con Pasquale Mari, sul suo dato luminoso, in cui la luce e il colore sono come assorbiti in una oscurità amniotica e sprigionati, come incarnati, nello spazio). Nessi che fanno sì che, ad esempio, dagli schermi iscritti negli schermi, dalle strutture mobili di schegge di luci o di scenari allucinatori (sia in spettacoli come *Otello* o *Tango Glaciale*) si venga riproiettati nei grandi specchi che riflettono gli spettatori sulla scena degli allestimenti di opere come *The Bassaridis* di Henze o *Ballo in maschera* di Verdi o nelle aperture-chiusure o arretramenti di sipari rossi di *Rasoi* o di *Morte di Danton*, oppure trasposti nell'incedere *comunitario* della Napoli dell'ultima parte de *Il giovane favoloso* o del *Viaggio in Italia*, andata-ritorno dentro le illusioni perdute, di *Noi credevamo*.

Ma emblematico è anche il fatto che questo lavoro si realizzi alla vigilia dell'uscita del nuovo film di Martone *Capri-Batterie*, che risale all'epifania del secolo moderno, allo stato nascente delle comunità utopiche fertili per le future avanguardie (la Capri degli anni '10, di Gorki, Lenin, Diefenbach, dei futuristi) e all'*anacronia* altrettanto generativa delle comunità contadine e pastorali che racchiudevano la *vita* stessa del mito. Non è un caso se il titolo del nuovo film rimandi a un'opera "sciamanica" di Joseph Beuys (donata a Lucio Amelio e da questi a Martone) realizzata al tramonto di quel secolo breve da un artista che dell'opera totale, e dei suoi tratti alchemico-utopici destinati a una nuova comunità "a venire", ha fatto il centro segreto.

Perciò alla mostra fa da *introito*, da *vestibolo templare* una grande stanza al cui fondo, a parete, appare il grande pannello fotografico (foto di

Mario Spada) di un bosco di tronchi d'albero (*arbor* misterico che attende di essere rivitalizzato) dove, sospesa su un lungo ramo, bilica una arcana e antica anfora di terracotta, mentre al centro della sala una quantità di quelle anfore (come sopravvivenze dal tempo che ritornano in vita) sono disposte nei contenitori lignei degli archeologi. Se, come diceva Freud, la psicoanalisi assume il procedimento dell'archeologia, e il riemergere dei contenuti mnestici opera un *nachleben* (direbbe Warburg), una *reviviscenza*, qui si tratta appunto di un mondo che riemerge e riprende vita.

Alla metà del '700, nel castello di Schwetzingen, risale una sorta di installazione architettonico-spettacolare ante litteram, *Das Ende der Welt* (*La fine del mondo*): «Una sequenza di archi in prospettiva conduce lo sguardo attraverso uno spazio che si restringe, a cui viene annesso un vano ampio, ovale, che sfocia, oltre una grotta, in un'apertura luminosa, la "fine del mondo", un paesaggio fantastico. L'effetto viene raggiunto dipingendo l'immagine di un paesaggio su di una parete intonacata, che si trova in forma di prospetto circolare, distaccata, dietro l'apertura» (Grazioli 2008, p. 108). Il lavoro di Martone, il "diorama di un'arte", è anche l'apertura fantastica di un *paesaggio collettivo* di cui artefice si fa una intera comunità, e il cui titolo ha la forma di un'onda, di un flusso continuo (MMMM). Si tratta di un viaggio di ritorno alla "fine del mondo" che è anche, come diceva De Oliveira nel titolo del suo film più autobiografico, un *viaggio all'inizio del mondo*.

Riferimenti bibliografici

M. Fusillo, «*Spostamenti progressivi dei linguaggi*». Martone e l'opera d'arte totale, in *Mario Martone. La scena e lo schermo*, a cura di R. De Gaetano e B. Roberti Donzelli, Roma 2013, pp. 23-37.

C. Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

E. Taramelli, *Louis Daguerre. L'alchimista che fermò il tempo*, Diabasis, Parma, 2018.

1977-2018 Mario Martone Museo Madre, a cura di Gianluca Riccio, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli, 02 giugno 2018 – 08 ottobre 2018.

La notte del mondo

Francesco Ceraolo

Andrea Chénier di Giordano, direzione di Riccardo Chailly, regia di Mario Martone.



L'*Andrea Chénier* di Umberto Giordano, che ha aperto la stagione 2017/18 del Teatro alla Scala di Milano con la regia di Mario Martone, e la direzione di Riccardo Chailly, potrebbe sembrare il terzo capitolo di un'ideale trilogia che il regista napoletano sta portando avanti dal 2010, anno di uscita di *Noi credevamo*. Una sorta di "trilogia della rivoluzione" – del Risorgimento italiano nel primo caso e di quella francese negli altri due – che, trasversalmente alla sua attività sul palcoscenico e dietro la macchina da presa, è cominciata con il film del 2010, è passata per la straordinaria messinscena di *La morte di Danton* di Georg Büchner del 2016 e si è conclusa con questo altrettanto riuscito *Andrea Chénier*.

E che si sia trattato di trilogia, Martone sembra averlo voluto denunciare in modo diretto non solo nelle dichiarazioni che hanno preceduto e seguito la prima scaligera, ma anche attraverso l'utilizzo di una

medesima cifra registica – si pensi alle scene del Tribunale della Rivoluzione, che scenograficamente legano il processo di Danton a quello di Chénier, o addirittura all'utilizzo dello stesso elemento della ghigliottina presente in tutti e tre i lavori – che rimanda a un'ideale chiusura di un viaggio dentro le aporie della nostra tarda modernità che proprio nel mito fondativo rivoluzionario, e nel suo parziale fallimento, ha visto nascere una parte importante delle sue contraddizioni, in Italia e non solo.

In realtà però questo *Andrea Cheniér* più che essere il momento di chiusura di una trilogia sulla rivoluzione, sembrerebbe il terzo passaggio nelle poetiche e nelle forme del verismo italiano con cui Martone ha cadenzato i suoi ultimi lavori alla Scala, prima con il dittico *Cavalleria rusticana/Pagliacci* nel 2011, poi recuperando una dimenticata *Cena delle beffe* nel 2016 e infine con l'opera di apertura di questa stagione. Perché nonostante l'ambientazione a cavallo del Terrore giacobino, l'opera di Giordano non è in alcun modo un lavoro sulla rivoluzione, come invece sono i precedenti, quanto una delle più importanti espressioni di quel repertorio verista e decadente che il Teatro alla Scala negli ultimi anni sta cercando, encomiabilmente, di rivalutare.

Questo *Andrea Chénier* fa dunque da *pendant* alla *Madama Butterfly* che ha inaugurato la scorsa stagione e anticipa la *Francesca da Rimini* di Zandonai che andrà in scena il prossimo anno, in un percorso tra le forme veriste che, a cominciare dal più importante teatro lirico italiano, vuole ripensare l'intera tradizione novecentesca europea (di cui Chailly negli ultimi anni è stato un grande interprete) alla luce di un'eredità italiana tardo-ottocentesca il cui portato è stato spesso considerato dalla critica il semplice effetto reificato dell'influenza dell'estetica di Wagner dentro le forme popolari dell'opera italiana.

Ora, numerosi sono gli spunti di riflessione che una produzione come quella firmata da Martone alla Scala pone circa il ruolo che questo repertorio può assumere all'interno di un'attuale riconsiderazione della nostra tradizione *tout court*. Soffermandoci solo su due di essi si potrebbe dire che, in primo luogo, il tentativo di Martone di "politicizzare" l'opera di Giordano, se su un piano scenografico è risultato vincente, da un punto di vista ermeneutico potrebbe esserlo un po' meno. Perché è indubbiamente vero che l'*Andrea Chénier*, come gran parte delle opere italiane ad essa coeve, non è altro che il tentativo di ridefinire l'eredità del *Tristan* wagneriano dentro i confini della forma popolare italiana. L'opera di Giordano tematizza infatti il rovesciamento del paradigma romantico del melodramma di Verdi, cercando di riformulare i valori del *Tristan* dentro una dialettica storica in cui l'amore, l'annullamento soggettivo e simbiotico interno all'astrazione della "notte" del mondo, è contrapposto all'inautenticità del "giorno" (in questo caso della Rivoluzione francese), in cui si consumano dinamiche di potere puramente illusorie.

In altre parole, il destino dell'umano che Verdi vedeva dentro un orizzonte storico e politico, con il wagnerismo italiano di fine secolo è ripensato interamente come un *al di là* in cui il soggetto riconosce se stesso solo nell'annichilimento, nella fuga simbiotica dal mondo stesso di cui la morte non è che la conseguenza necessaria e obbligata. Così va intesa dunque la fine sul patibolo dei due protagonisti, Chénier e Maddalena di Coigny, nello straordinario finale in cui l'orchestra cita l'accordo di *Tristan* proprio a sottolineare una filiazione evidente (siamo quindi lontani anni luce dal naturalismo di Büchner, che negli stessi anni faceva morire Danton riuscendo nel tentativo straordinario di rinegoziare l'eroismo romantico con una modernità già novecentesca).

In secondo luogo, però, la messinscena di Martone coglie un'istanza cruciale del lavoro di Giordano da cui, effettivamente, è possibile ripartire per compiere questa operazione di rivalutazione a cui si faceva accenno. Ed è la sua istanza *cinematografica*, che Martone riconosce con grande forza decidendo, per esempio, di dare continuità ai quattro quadri dell'opera grazie all'utilizzo di una piattaforma rotante, che, quasi come in una prassi di montaggio, muove l'azione senza soluzione di continuità.

Questa dimensione cinematografica del melodramma tardo romantico e primo-novecentesco italiano, che già Gramsci nei suoi *Quaderni* aveva colto con grande lucidità, è indubbiamente un punto di arrivo autonomo di questa nostra tradizione, che origina non tanto e solo dal suo essersi fatta carico di un'estetica della totalità di stampo wagneriano, quanto dall'aver ripensato la propria drammaturgia popolare dentro una rappresentazione musicale veicolata da un sinfonismo orchestrale invece che dalla pura vocalità romantica (e non è un caso che i grandi passaggi sinfonici veristi siano diventati perfette colonne sonore del cinema americano, basti pensare a *Il padrino* o *Toro scatenato*).

In altri termini, quello che Martone riscopre in questo repertorio è proprio la sua vocazione intimamente cinematografica, fondata su un'immaginazione melodrammatica iperbolica, che ha ripensato il cosmopolitismo del linguaggio musicale e quello dell'immagine, e in cui, come ha detto Peter Brooks, il parossismo delle passioni ha corrisposto a un'istanza fortemente etica dell'umano. Questo *Andrea Chénier* sembrerebbe dunque essere un ulteriore e illuminante attraversamento della forma melodrammatica teatrale e cinematografica, che abbandonate le contraddizioni dialettiche in cui erano ancora costretti i personaggi di *Noi credevamo* o quelli di Büchner, è invece immersa nella "pura vita", in quella meridionalità da cui Giordano e Martone stesso provengono e in cui la dimensione "nuda" dell'umano ha preso il posto all'idealità assoluta della rivoluzione. Ecco perché la produzione scaligera, distantissima da qualsivoglia orizzonte illuminista ed europeo a cui sembrerebbe ancorata, è invece l'ultima tappa di un lungo "viaggio in

Italia” in cui Martone, come il suo Leopardi, è rimasto seduto ai piedi del Vesuvio. Aspettando *Capri-Batterie*.

Riferimenti bibliografici

P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, CUEM, Milano 2004.

A. Gramsci, *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino 2014.

Andrea Chénier. Regia: Mario Martone; scene: Margherita Palli; direzione: Riccardo Chailly; costumi: Ursula Patzak; luci: Pasquale Mari; coreografa: Daniela Schiavone; interpreti: Yusif Eyvazov, Anna Netrebko, Luca Salsi, Annalisa Stroppa, Mariana Pentcheva, Judit Kutasi, Gabriele Sagona; durata: 155'.

Teatro e politica in *Morte di Danton*

Francesco Ceraolo

La scena della rivoluzione nello spettacolo di Mario Martone.



Ci sono quattro sipari sulla scena, uno dietro l'altro, identici, che aprono e chiudono lo sguardo dello spettatore, dal proscenio fino alle quinte. L'azione si svolge tra un sipario e l'altro o in profondità di campo, occupando l'intera scena. È come se ciò a cui si sta assistendo fosse una rappresentazione ribadita quattro volte, quasi che un unico sipario non bastasse a dare il senso di uno scarto tra quello che si sta guardando e la vita che avviene fuori dalla sala di un teatro. Perché è proprio il gesto di aprire e chiudere un sipario a imporre allo spettatore una presa di responsabilità su ciò che guarda, a segnare un confine tra uno sguardo testimoniale, esperienziale, interno alla dialettica della vita, ed uno invece disposto e politicamente *impegnato* ad incontrare ciò che, dietro quel sipario, *chiede di essere visto*.

I quattro sipari di *Morte di Danton* di Georg Büchner diretto da Mario Martone sono l'elemento chiave di uno spettacolo che in ogni passaggio,

ogni movimento plastico e sonoro dentro e fuori la scena (soprattutto nella platea, parte integrante della messinscena), rappresenta una lunga e incessante interrogazione sul senso del teatro e della politica, quasi che le due cose fossero indistinguibili. Un'interrogazione sul significato dell'agire politico quale prassi autenticamente teatrale (cosa su cui forse non servirebbe nemmeno interrogarsi, basterebbe pensare a come il linguaggio comune ancora oggi contiene in sé le tracce di questo *isomorfismo* in espressioni come "teatrino della politica", "politica spettacolo" o "scena politica"), ma soprattutto sul teatro inteso come unico spazio in cui il politico ritrova la sua autentica natura: quella di essere un incontro tra un piano ideale, un "attore" o un'"attrice" che quel piano è capace di incarnare con il suo corpo e le sue parole, e una folla disposta a prestarvi attenzione.

Morte di Danton è dunque un atto teatrale della politica e, allo stesso tempo, un atto politico del teatro, perché in realtà non c'è alcuna differenza. E non c'è quasi mai nel grande teatro (cosa sono Oreste, Edipo, Lear se non delle singolarità politiche, agenti portatori di istanze collettive attivabili solo nel movimento teatrale e politico della rappresentazione?), ma poche pièce come quella di Büchner e pochi spettacoli come quello realizzato da Martone sono in grado di mostrarlo così chiaramente.

Chi è infatti il Robespierre che immagina Martone, che si rivolge direttamente allo spettatore durante la sua arringa all'Assemblea Nazionale nel finale del secondo atto (e a cui l'Assemblea risponde attraverso gli altoparlanti fissati sui palchi)? O Danton che, rinchiuso alla Conciergerie, parla al Tribunale della rivoluzione sulle note dell'*Allegretto* della Settima sinfonia di Beethoven? Sono essi personaggi teatrali o uomini della Storia? La verità è che nello spettacolo non c'è più alcuna distinzione, e non perché la pièce di Büchner rimane uno dei primi e straordinari esempi di *théâtre vérité* della modernità, ma perché i gesti e le parole di quei personaggi sono *intimamente* politici nel momento stesso in cui vengono rivolti direttamente al pubblico di una sala, come sceglie di fare Martone, o anche semplicemente esposti in una recitazione senza "quarta parete", che non ha altro interlocutore che lo spettatore (è in fondo questa, come credeva anche Szondi, una delle grandi eredità della drammaturgia novecentesca, da Beckett a Pirandello, di cui Büchner è uno straordinario precursore).

In definitiva, il teatro non tratta la politica ma – mai come in questo caso – è la politica, o meglio, è quella operazione capace di cogliere la coscienza dell'uomo "*nello stato della politica*", come scrive Alain Badiou (*Rapsodia per il teatro*, p. 95). Ma è possibile dire allo stesso tempo anche il contrario: la politica infatti coglie la coscienza umana *nello stato del teatro*, perché il teatro e la politica sono quel punto di indistinzione tra l'ideale e il materiale che trova unicamente forma reale nel processo della rappresentazione. Ecco perché qualsiasi altra arte (il cinema *in primis*) pur potendo trattare della politica o compiere gesti *politicamente*, non può condividere con la politica la sua essenza più profonda.

Per certi versi infatti, *Morte di Danton* è la messa in scena di una “rivoluzione mancata” esattamente come lo era stato *Noi credevamo*. Ma lì dove il film sul Risorgimento italiano era un’operazione di racconto, di raccordo tra uno sguardo storico e uno sul presente, qui lo “stato della rivoluzione” (ovvero la condizione del movimento rivoluzionario) prende materialmente corpo sulla scena. Contrariamente al cinema, è infatti solo attraverso una *presentazione* che la *rappresentazione* può darsi a teatro; in altre parole, è solo mettendo in scena le condizioni della rivoluzione, attraverso i processi drammaturgici e registici di semplificazione dell’azione, che è possibile *rappresentarla*.

Danton e Robespierre, il “vizio” contro la “virtù”, con i loro discorsi pronunciati direttamente verso gli spettatori – folla eterogenea di individui che assiste allo spettacolo della rivoluzione – costituiscono il punto di coalescenza, le singolarità attraverso cui, nella presentazione dei corpi e delle voci, si dà forma e si rappresenta il politico. È un equilibrio perfetto in cui nessuno dei due regimi è sottoposto al dominio dell’altro, come invece voleva Brecht, ma esiste ed è com-possibile solo ed *in sua funzione*. Entrambi, Danton e Robespierre, come e *in quanto* attori che si fanno carico di un’universalità che li trascende, vivono sul bordo del vuoto. Il primo alle prese con l’imminenza della sua fine, con l’incontro con il nulla a cui è condannato il suo corpo, come dice egli stesso nello straordinario monologo del quarto atto; il secondo invece prigioniero della sua solitudine, quella in cui la virtù non lascia spazio al dubbio, il rigore alla capacità di ascolto (si pensi allo stupefacente dialogo tra i due del secondo atto).

Attori della scena e della Storia, essi si tengono a distanza dall’abisso, dal nulla a cui è condannato l’uomo che non agisce secondo i propri valori per modificare e superare la realtà che gli si pone di fronte. Perché *ogni* rivoluzione (psicologica, sociale, ecc.), palingenesi ultima e mito fondativo della modernità, è l’autentico discrimine tra l’agire e il non agire, l’essere e il non-essere. E, come ci ricorda ancora una volta Martone, non c’è niente di più teatrale della rivoluzione e niente di più rivoluzionario del teatro.

Riferimenti bibliografici

A. Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, a cura di F. Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2015.

P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 2000.