

# Martone, il comune è un campo di forze



di BRUNO ROBERTI

●●●(Estratto dalla conversazione che apre il numero dedicato a «Comune» della rivista «Fata Morgana» diretta da Roberto De gaetano e pubblicato da Pellegrini Editore, in uscita a dicembre)

●Curiosa questa «soglia» che fonda una comunità. Ritorna misteriosamente anche in «Noi credevamo», pensiamo alla inquadratura insistita della porta del frantoio, soglia oscura che immette non solo nel luogo che sarà quello del delitto che chiude il primo episodio, ma anche nel «segreto» dell'iniziazione alla cospirazione.

(...)Questo discorso che stiamo facendo sulla comunità, sulle persone, sugli attori, sui non-attori, su questo formarsi di comunità che dà origine, per ogni mio spettacolo, a una comunità diversificata. Penso a uno spettacolo come *I dieci comandamenti* di Viviani, che dovevo realizzare insieme a Toni Servillo con una co-regia e con tutto il gruppo di Teatri Uniti, e intorno a cui invece poi, per varie ragioni, si è ricreata una comunità che non prevedevo. Fu un momento imprevisto, per cui mi spaventai molto, una comunità venne meno, ma appunto il suo venir meno fu fertile. Chissà forse se l'avessi fatto come pensavo si sarebbe rischiesta una cristallizzazione: dopo *Rasoi* una specie di ripetizione di una formula, di uno schema, che invece venne completamente ribaltato. Una nuova comunità si formò e di nuovo tutto

ripresero a muoversi. Certo per me il concetto di comunità ha a che fare con lo spazio, con i diversi lavori sugli spazi, ha a che fare con le compagnie, con i diversi gruppi che si sono formati nel tempo: da Falso Movimento a Teatri Uniti, formato con Servillo e Neiwiller. A dirlo oggi sembra scontato, ma bisogna pensare che allora Falso Movimento era una sigla che funzionava sul mercato teatrale dell'avanguardia...

●A quel tempo le comunità teatrali correvano il rischio «immunitario» di chiudersi...

Esatto, sentivo questo fatto. Ogni volta io non volevo che la comunità si fissasse, si bloccasse. Il gruppo è una grande risorsa ma può anche rischiare di diventare una grande prigione. C'è qualche cosa di simile alla famiglia, che ti dà origini, radici, rapporti profondi, ma si sa che dalla famiglia a un certo punto bisogna smarcarsi per crescere. O si ha quella forza, come ad esempio ha l'Odin Teatret di Eugenio Barba, di assumere fino in fondo la radicalità di questa condizione, altrimenti il rischio è la cristallizzazione. D'altra parte per me è sempre stato importante il senso di gruppo, ancora oggi, e chi lavora con me lo sente, perfino nel mio lavoro con l'opera lirica. Nella lirica di solito si viene chiamati da professionisti dai teatri a prestare il proprio lavoro nel rigido compartimento del proprio ruolo, senza poter scegliere ad esempio i cantanti. Eppure nonostante questo credo che poi quando lavoro con i cantanti loro sentano il processo di questo formarsi di un gruppo

comunitario. Quindi è qualche cosa che deriva intanto dalla creazione di un campo. Chi lavora con me sa che si viene a confrontarsi innanzitutto su delle ipotesi, su un percorso che prevede una dialettica, per cui ciascuno deve dare il proprio contributo, e non essere semplicemente guidati e basta, io non darò indicazioni, quello di cui ho bisogno è che si crei una relazione.

●Benjamin immagina il suo *Angelus Novus*, dal quadro di Klee che lo ossessionò, come un angelo della Storia che mentre guarda al passato che rovina davanti al suo sguardo, viene sospinto da un vento verso il futuro che paradossalmente sta «alle sue spalle». Questo mi fa pensare al tuo rapporto con la storia, e con la storia del nostro paese, al fatto che è forse da un decennio che ti sei immerso nell'Ottocento, un secolo che ha posto le basi per la nostra comunità italiana, oltre che i presupposti di un'aura del Moderno che non cessa di depositarsi nell'oggi, e nel progetto, più o meno utopico, di una comunità «a venire»...

Il mio rapporto con la storia italiana, con l'Ottocento credo che parta da prima di *Noi credevamo*. Forse da molto prima. Certo nelle mie prime esperienze teatrali la «contemporaneità del futuro» era evidente. Però c'è un momento in cui il passato comincia a esercitare attrazione, non nel senso di esplorazione nostalgica naturalmente, ma rispetto proprio all'energia del movimento cui tu ti

richiami ricordando Benjamin. Intanto comincia già nel periodo del teatro performativo, con *Otello*, lo spettacolo che segue non a caso *Tango Glaciale*. Questo era lo spettacolo in cui i primi anni della nostra ricerca hanno un apice, immerso com'era in una dimensione contemporanea, metropolitana, influenzata dal cinema che amavo, con una immersione felice nel presente, ma già subito dopo con *Otello* sento improvvisamente il bisogno di posare lo sguardo da qualche parte, e se questo «da qualche parte» è attratto da un futuro utopico e fantascientifico (che sfocerà in *Ritorno ad Alphaville*) comincia anche ad essere il passato, come dimensione «compresente» al futuro, due dimensioni complementari e simultanee. Mentre guardavo al passato di Verdi e Shakespeare il «vento» mi conduceva al futuro di *Alphaville*, e del resto mentre facevo *Desiderio preso per la coda*, oltre a mettere in scena Picasso guardavo alle condizioni storiche in cui il testo picassiano si scriveva, l'occupazione nazista di Parigi, collocando i due spazi, la stanza del soldato e la guerra e la casa delle apparizioni surreali, l'uno di fronte all'altro. E anche il tema fantascientifico di *Ritorno ad Alphaville* era un tema di «fantascienza all'indietro», ispirandomi a un film di Godard degli anni Sessanta a cui «ritorno», e guardando un «futuro ricordato»: guardavo un futuro guardato a sua volta da un film del passato, uno sguardo appunto «alle mie spalle», come lo sguardo di quel film

guardava dietro di me così lo sguardo degli spettatori guardava da un vortice centrale e veniva guardato dalle scene che si svolgevano come in un film alle sue spalle. A quello spettacolo, «di svolta», seguiva *Filottete* da cui originava il mio rapporto con la tragedia greca.

●Rapporto con il tragico che a sua volta sfocia nell'interrogazione sull'Ottocento che arriva a «Noi credevamo» ma forse comincia già da «L'opera segreta» il tuo spettacolo degli anni 2000 dove metti in scena contemporaneamente *Caravaggio*, *Leopardi* e *la Ortese*...

Nel 2003 ho la prima idea del tema di *Noi credevamo*, nel 2004 metto in scena *L'opera segreta* in cui c'è il pezzo su Leopardi tratto da *Partitura* di Enzo Moscato, dello stesso anno è il mio primo Rossini, la messinscena lirica di *Matilde di Shabran*, nel 2005 faccio la regia di *Un ballo in maschera* di Verdi. L'allestimento era al Covent Garden, a Londra, città dove, avendo io già cominciato a lavorare a *Noi credevamo* alternavo le prove a un reportage fotografico nei luoghi ottocenteschi dove parte del film era ambientato. Tutto sarebbe ritornato nel film se si pensa alle musiche di Verdi nell'episodio londinese, al

passaggio orchestrale dell'*Otello* verdiano che fa da leit-motiv del terzo episodio. Poi nel decennio metto in scena *Falstaff* di Verdi e lo faccio in una chiave risorgimentale, con una sorta di «autoritratto» verdiano attraverso Falstaff come vecchio cospiratore deluso. Negli anni di quest'opera, gli anni 90 dell'Ottocento, comincia a nascere una italetta che tradisce gli ideali in cui si era creduto, e allora immaginai la Windsor in cui Falstaff viene burlato come la società di parvenu di quella italetta contemporanea al Verdi anziano, che irride un uomo che ai loro occhi apparteneva al passato. Gli stessi anni 90 che sono quelli di *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*, che poi ho messo in scena alla Scala. Opere queste ultime che, anche se straordinarie, vanno disincrostate di tutta la retorica insopportabile di quello scorcio di Ottocento, mentre il *Falstaff* della vecchiaia di Verdi salta tutto ciò a piè pari e si colloca tra Mozart e Stravinsky, scrivendo un'opera quanto mai critica nei confronti del proprio tempo, semplicemente grazie a un gesto di sottrazione e di «sorvolo» del proprio tempo. Sono anni del mio lavoro questi in cui il rapporto tra passato e presente non è soltanto tra il mio presente e il passato, ma di scavo dentro quel passato, all'interno di quello stesso Ottocento. Noi credevamo parte dal 1828 e si conclude nel 1862 e nel film c'è un rapporto tra quei tempi, diventa un tempo tridimensionale, non è solo visto da oggi come bidimensionale. E anche qui ci sono voluti gli anni e il tempo dei diversi incroci, del teatro che ha fatto da cantiere per il film, quindi legna da ardere.

●Questo rapporto presente-passato-futuro funziona come saldatura rispetto alla formazione di una comunità. Penso che questa è la ragione per cui poi *Noi credevamo* si è saldato con il presente degli spettatori, con gli studenti che occupavano le scuole e

le università, perché il punto non era modernizzare quel passato. Io scrivevo i dialoghi attingendo letteralmente agli scritti di Mazzini o di Cristina di Belgioioso, mantenendone la lingua. Questo

sconvolgeva molti, perché ci si aspettava una attualizzazione, mentre per me il problema era esattamente l'opposto: entrare in contemporaneità con quel passato, essere «contemporanei del passato», non portare il passato a moduli modernizzanti. Il problema era «vivere il presente» di quel tempo, che quei personaggi siano presenti al loro tempo. Allora anche la questione del «Mazzini terrorista» che mi è stata rimproverata. Il punto è che se si entra «in tre dimensioni» dentro quel tempo, si entra anche dentro la crisi, la nebbia, la difficoltà e il dubbio dell'agire che si vive quando si è in quel presente. È facile giudicare quelle azioni in modo «postumo».

●Tu hai trovato nel film anche un modo per mettere in scena questa sorta di «enterologia» del tempo di cui parli, brandelli di presente, presente visivo, che a poco a poco emergono, diventano sempre più evidenti, dalle saracinesche a Parigi fino ai piloni di cemento armato in Calabria...

Tutto fa il suo gioco all'interno del campo anche ciò che è apparentemente nascosto, proponendo allo spettatore quei personaggi nel loro presente, e quindi in una incertezza dell'agire, non in una chiarezza ma in una oscurità dell'agire. Il processo risorgimentale tale è stato, tanto è vero che comunque entrò in gioco un insieme di fattori diversi, imponderabili, una «macchina della storia» che è oscura. C'era la luce dei pensieri individuali e collettivi e le ombre della storia. Possiamo immaginare delle figure di uomini e donne con delle luci in mano che attraversano dei meandri bui: questo è il Risorgimento. Loro la luce l'avevano, ognuno per sé, e molto diverse l'una dall'altra, ma i meandri che attraversavano erano bui e bui sono tuttora. Se si vuole raccontare dal verso della loro vita e dal senso di una comunità ci si deve assumere questo senso di oscurità e questo passo incerto. Altrimenti se tutto fosse chiaro e unilaterale si scotterebbe un senso di improbabilità che è quello che abbiamo scontato in tanti anni di racconto superficiale, retorico a proposito del Risorgimento. Racconto cui però non ha quasi mai aderito il nostro cinema, i film italiani, pochi che siano stati, sono poi invece spesso film che si sono mossi in quella direzione che dicevo, in questo senso mi sono trovato in una tradizione cinematografica che ho amato.

●Leopardi nel «Discorso sopra i costumi degli italiani» dice che esiste un scetticismo, un fatalismo, un individualismo di fondo nell'indole degli italiani che è insieme una debolezza e una forza. Diventerebbe una tensione verso la perdita dell'identità su cui però si potrebbe fondare paradossalmente una identità nuova...

A Leopardi io aderisco molto umanamente e ad esempio nella *Ginestra* lui tematizza questo senso della solidarietà per l'essere umano

che non si fa mai illusione di una costruzione artificiale cui dovrebbero dar vita «le magnifiche sorti e progressive», ciò non potrebbe che fatalmente condurre a una cristallizzazione, alla fine del senso profondo di una comunità. L'unica cosa che ha senso tenere in piedi è proprio la relazione, la vita di quel rapporto. Quel sentirsi comunità ad esempio nell'amicizia: quanto conta in Leopardi questo sentimento. In Plotino e Porfirio nelle *Operette Morali* per esempio Porfirio viene convinto da Plotino a non suicidarsi non perché si contro natura o contro la religione e il volere degli dèi ma perché appunto sempre si deve avere

da un lato la sensazione che la vita possa nascere e crearsi in un qualunque momento, nello sguardo di un bambino oppure nel vedere una pianta o nel gesto affettuoso, e dall'altro lato si deve sentire il senso dell'amicizia, pensare agli amici e alle persone care che ti sono vicine nei momenti difficili e che ti saranno vicine quando non ci sarai più ed esisterai nel loro pensiero. C'è qualcosa in Leopardi che non è soltanto profondamente giusto e vero umanamente ma anche così potentemente civile e politico. Soltanto lo sforzo, l'attenzione alla relazione e all'ascolto, all'incontro conduce gli esseri umani a una dimensione superiore.

## ➔ **Laurea honoris causa conferita dall'Università di Calabria, incontri e personali a lui dedicate. In attesa del suo film su Giacomo Leopardi**



### L'EVENTO

Omaggio a Mario Martone all'Università di Calabria (Campus di Arcavacata - Rende, Cosenza) il 24 e 25 in occasione del conferimento al regista della Laurea magistrale honoris causa in Linguaggi dello Spettacolo del Cinema e dei Media (il 24 presso il Teatro Auditorium). Dopo i saluti del Magnifico Rettore dell'Unical, Giovanni Latorre, e del Preside della facoltà di Lettere e Filosofia, Raffaele Perrelli, seguirà la laudatio del candidato di Roberto De Gaetano (ordinario di Filmologia) e di Bruno Roberti (docente di Stili di Regia) e, quindi, la lectio magistralis di Mario Martone. Al termine della cerimonia, alle ore 18.30 verrà proiettato il film *La salita* (1997).

L'omaggio ha inizio il 24 mattina con l'incontro «Tre sguardi su un artista» con il nostro critico teatrale Gianfranco Capitta, Emiliano Morreale e Massimo Fusillo. Gli incontri proseguono il 25 (alle 11.30 Martone incontra gli studenti) seguiti dalla proiezione dei suoi film: *Operette Morali* (2012), *Rosai* (1994), *Un posto al mondo* (2000) e *I dieci comandamenti* (2000).

pagina a sinistra: Mario Martone gira «Noi credevamo», a destra foto piccola: ritratto di Guido Picelli, foto grande: Barricate di Parma 1922 - Le vedette degli Arditi del popolo sul campanile della chiesa di Santa Maria in via D'Azeglio