

Lo stato delle cose prende in esame alcuni film particolarmente significativi della recente stagione per interrogare la teoria del cinema, i grandi ambiti di studio del passato e le sue possibilità future. All'osservazione diretta della materia cinematografica, si uniscono inoltre gli sguardi di altri ambiti disciplinari: "derive" con cui il cinema interagisce con sempre rinnovate modalità.

Saggi di Mario Brenta, Denis Brotto, Alessia Castellani, Roberto Calabretto, Nicola Orio, Manlio Piva, Farah Polato, Rosamaria Salvatore, Alberto Scandola, Giorgio Tinazzi.

ISBN 978-88-89908-72-3



9 788889 908723

€ 16,00

LO STATO DELLE COSE. Cinema e altre derive Duemila12

—kaplan—

LO STATO DELLE COSE

Cinema e altre derive

Duemila12



—kaplan—

LO STATO DELLE COSE

Cinema e altre derive

Duemila12

~~kaplan~~

Lo stato delle cose.
Cinema e altre derive
Duemila12

Collana coordinata da Giorgio Tinazzi

Ideata e sviluppata da Mario Brenta, Denis Brotto, Roberto Calabretto,
Alessia Castellani, Giulia Lavarone, Paola Mura, Nicola Orio, Manlio
Piva, Farah Polato, Rosamaria Salvatore, Alberto Scandola

Partecipano inoltre al progetto Adone Brandalise, Gian Piero Brunetta,
Saveria Chemotti, Luciano De Giusti, Cesare De Michelis, Luca Giuliani,
Giangiorgio Pasqualotto, Roberto Zemignan

Pubblicazione realizzata con il contributo di:

Università degli Studi di Padova
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Università di Verona
Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica

© 2012 edizioni kaplan
Via Saluzzo 42bis 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609

info@edizionikaplan.com
www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-89908-72-3

Alberto Scandola

La verità del non-attore. Appunti sul nuovo cinema italiano

Il primo passo per uscire dalla riproduzione cinematografica è quello di non far ricomparire i corpi impiegati in questa riproduzione.

Trovare nuovi corpi.

Luc Dardenne

Festival di Cannes, maggio 2008. I riconoscimenti a *Il divo* (Paolo Sorrentino) e *Gomorra* (Matteo Garrone) sembrano legittimare un movimento sommerso ma pulsante, mosso da una fertillissima rabbia giovane. Non solo i vecchi maestri, dunque (penso al Moretti di *Il caimano*, 2006), ma anche i giovani dimostrano di saper filmare il presente, interrogando al contempo le contraddizioni del paese e lo statuto dell'immagine cinematografica. Ma cosa vuol dire "filmare il presente"? Documentare un evento\fatto\ luogo oppure inventare personaggi e storie che appaiano rifrazioni di quell'evento? Il dilemma, insomma, è sempre quello: la Storia o una storia?

Le risposte del nuovo cinema sono state diverse tra loro e tre autori – esemplari di due generazioni a confronto – mi sembrano oggi evidenziare più di altri la natura variegata del nostro panorama. Se Matteo Garrone continua a utilizzare fatti di cronaca ampliandone la portata metaforica (*Reality*, 2012), l'esordiente Alice Rohrwacher (*Corpo celeste*, 2011) parte da un tema (la Chiesa) e lo declina coniugando lo sguardo documentaristico con il romanzo di formazione, mentre Pietro Marcello, anch'egli all'esordio nel lungometraggio, cattura gli echi della Storia facendoli risuonare in due piccole e verissime storie (*La bocca del lupo*, 2009).

Per tutti, comunque, l'attrazione per il presente tradisce un'ur-

genza di verità, nella fiducia – ereditata dal neorealismo – che solo il cinema possa squarciare il velo con cui il potere, raccontando il reale, lo oscura. Si pensi allo slogan con cui Daniele Vicari ha accompagnato la promozione del suo *Diaz. Don't Clean-up This Blood* (2012), ricostruzione finzionale di un evento reale: «Nel film non c'è nulla di inventato. È tutto vero».

«Le cose sono lì», diceva Rossellini. Ma forse oggi non è più sufficiente filmarle per renderle presenti, poiché l'orizzonte del visibile non sempre coincide con quello del vero. Se, in virtù della proliferazione ipermediale, ogni evento si confonde con la rispettiva riproduzione per poi dissolversi nella sua stessa visibilità¹, il reale appare in quanto tale inconoscibile e pertanto non riproducibile secondo le leggi della mimesi. Leggi che l'ex documentarista Vicari, ricorrendo a interpreti professionisti per imitare naturalisticamente il vero, ha comunque accettato e rispettato, nella convinzione che solo un patto finzionale con lo spettatore possa indurre quest'ultimo alla catarsi².

Vero ed emozione dunque possono coincidere. Anzi, l'emozione appare una sorta di *conditio sine qua non* dell'effetto di reale.

Se è vero che il filo rosso della produzione italiana contemporanea è la contaminazione del documento con la fiction, è pur doveroso constatare come, con l'eccezione di Michelangelo Frammartino e Pietro Marcello, la finzione risulti ancora il territorio privilegiato per rappresentare e soprattutto indagare la realtà.

Ma quale ruolo ha l'attore nel processo di produzione dell'emozione? È soprattutto, l'attore non professionista si configura ancora come garante del vero?

Come ha osservato Francesco Pitassio³, il dibattito in merito

¹ Cfr. Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, 2008.

² «Quel quid di emozione in più che è la narrazione cinematografica permette allo spettatore di entrare in un universo che normalmente non ha voglia di esplorare. Non ti succede niente come spettatore, non hai gli schizzi di sangue addosso» (Daniele Vicari, intervista a Sherwood Web TV in occasione dell'anteprima di *Diaz. Don't Clean-up This Blood*, Padova, Cinema Astra, marzo 2012).

³ Francesco Pitassio, *Due soldi di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo*, in Mariapaola Pierini (a cura di), *Teorie, storia e arte dell'attore cinematografico e televisivo*, «Lasino di B.», Quaderni di ricerca sul teatro e altro, XI, 12, gennaio 2007, pp. 147-163.

all'attore "occasionale" si accende alla fine degli anni Quaranta, ma si intensifica all'inizio del decennio successivo, quando si cerca di dare non solo un nome ma anche un'identità sociale a questo fenomeno⁴. Zavattini non aveva dubbi: solo l'attore preso dalla strada avrebbe potuto garantire l'epifania dell'«uomo moderno»⁵, un uomo «senza favola, senza storia apparente», ma finalmente visibile.

Del resto tutte o quasi le teorie ontologiche realiste, da Vertov a Bazin passando per Ejzenštejn, hanno sempre sostenuto l'impiego di corpi occasionali, scelti in quanto tipi e non individui. Come se in fondo non fosse necessario, all'attore, possedere una preparazione tecnica, un'educazione e uno status mitopoietico perché «dai bambini agli animali, dalle donne di strada alle folle, tutti recitano, tutti possono recitare»⁶.

La questione è complessa e non esauribile in questa sede. Di fronte a un attore non educato, possiamo parlare ancora di interprete o semplicemente di corpo? Ma soprattutto, quanto vive un attore di questo tipo? La maggior parte dei teorici non ha dubbi: vive una vita sola, quella del primo personaggio che è chiamato a interpretare. Dai giovani di Castellani agli emarginati dei Dardenne, questo infatti pare il destino degli «attori veri», i quali, con la loro alterità verbale e morfologica, permettono di interrompere il ciclo della «riproduzione cinematografica»⁷ e andare, come voleva Garrone, oltre l'imitazione:

Nel cinema la realtà è legata allo sguardo con cui la rappresenti e quindi alla capacità che hai di trasformarla. In questo modo non si può parlare di realtà oggettiva. Lo sguardo è sempre soggettivo, ha sempre a che fare con un processo creativo⁸.

⁴ Per una panoramica dell'analisi a caldo del fenomeno si veda G. Pistorio, *Attori professionisti e attori di strada*, «Ferrania», III, 10, ottobre 1949 e M. Maggiore, *Attore non professionista e anonimie del personaggio*, «L'Eco del cinema», III, fasc. 17, 31 gennaio 1952.

⁵ Cesare Zavattini, *Opere. Cinema*, Bompiani, Milano, 2002, p. 681.

⁶ Jacqueline Nacache, *L'acteur de cinéma*, Nathan, Paris, 2003, p. 172. Nostra traduzione.

⁷ Luc Dardenne, *Dietro i nostri occhi. Un diario*, tr. it. Isbn Edizioni, Milano, 2010, p. 53. «Non partecipare – questo l'imperativo di Dardenne – alla vasta impresa di clonazione che fa sì che niente di nuovo abbia accesso alla vita cinematografica».

⁸ Matteo Garrone in Pier Paolo De Sanctis, Domenico Monetti, Luca Pallanch,

Prima le prostitute di *Terra di mezzo* (1996), poi gli spacciatori di *Gomorra*: Garrone ha sempre cercato nella strada i volti ideali per la sua idea visiva, che è quella di un'immagine non liscia né levigata, ma – al contrario di quella di Sorrentino – brulla, ruvida, umida.

Anziché interpretare e dunque in qualche modo penetrare i rispettivi personaggi, i non-attori di Garrone ne restano “fuori”, lasciando che la psicologia dei caratteri emerga mediante il semplice *stare* davanti alla cinepresa. Non raffinata dall'immedesimazione nel personaggio, la plasticità di questi corpi si offre allora come materiale resistente, non sempre facile da sciogliere e stendere sulla superficie cromatica del quadro. Scelto in base a criteri di *type-casting*, spesso questo attore non agisce, ma, come vedremo, semplicemente è.

Com'è noto, l'autore svolge sempre il ruolo di operatore alla macchina, quasi a voler recuperare sul set la materialità del tocco pittorico. Non è però stando vicino ai corpi che si ottiene un'immagine familiare degli stessi, anzi: spesso questo sguardo deforma ciò che cattura. Affresco grottesco dell'Italia videocratica, *Reality* appare, esattamente come alcune allegorie di Godard (*Les carabiniens*, 1963) e Ferreri (*La donna scimmia*, 1964), ovvero un *conte de faits* e al contempo un *conte de fées*. Un racconto di fatti realmente accaduti e una fiaba. Il reale, ma anche il suo doppio.

Dopo il 2008, dunque, il cinema italiano riparte da un imperativo tanto chiaro quanto ambizioso: abbandonare le false leggende del naturalismo e offrire oltre che una visione del mondo, anche un'idea visiva. Solo se frutto di un travaglio interiore e personale, infatti, l'estetica potrà diventare etica.

Tu non ha visto niente a Scampia

Come il romanzo, anche la sceneggiatura di *Gomorra* trae linfa da una testimonianza. Garrone arriva sul set con lo script quasi ultimato ma qui, durante il soggiorno in una delle Vele di Scampia, la parola scritta si dimostra inadeguata a restituire l'odore del vero. «Il territorio, le facce e le persone erano dei percorsi per trovare il

Non solo Gomorra. Tutto il cinema di Matteo Garrone, Edizioni Sabinae, Roma, 2009, p. 69.

film»⁹, ha confessato l'autore, mai così vicino, forse, al Pasolini degli appunti e dei sopralluoghi.

Nel microcosmo di Casal di Principe, eterotopia per certi aspetti affine al terzo mondo perlustrato da Pasolini, «facce e persone» si rivelano infatti anelli fondamentali per la costruzione di un intreccio fondato non sui rapporti di causalità, ma sul pedinamento di tutto ciò che si muove: corpi, suoni, vento, oggetti.

Io giro sempre seguendo la sequenza temporale della storia e, in tal modo, do all'attore la possibilità di seguire lo sviluppo drammaturgico del personaggio; quindi, grazie anche alle sue impressioni, possiamo verificare se le scelte fatte in sceneggiatura siano da mantenere o cambiare¹⁰.

Come voleva Dardenne, Garrone «esce dalla riproduzione cinematografica» e “rende presenti” corpi nuovi rispetto a quelli esibiti dal cinema *mainstream*, anticipando per certi versi l'operazione compiuta di recente dai fratelli Taviani in *Cesare deve morire* (2012): la recitazione come intervallo tra *topos* (la legalità, il *fuori*) e *eterotopos* (l'illegalità, il *dentro*). Al pari di Aniello Arena, protagonista di *Reality*, alcuni non-attori di *Gomorra* riguadagneranno il carcere poco dopo la fine delle riprese, mentre Giovanni Arcuri, il Cesare dei Taviani, ha recentemente dichiarato di voler proseguire l'avventura nel cinema non appena avrà terminato di scontare la pena.

Ma vediamo come Garrone guarda questi corpi. Tra le sequenze ispirate dal sopralluogo – «la realtà mi ha aiutato a scegliere», ha detto il regista – spicca la mattanza nel solarium, paratesto che sembra fatto apposta per permettere all'autore di liberare tutte le pulsioni finzionali prima di immergersi negli odori di Scampia. Corpi che si spogliano, mani che levigano unghie, voci fuori campo e una canzone neomelodica che, mutando di intensità, spazializza la presenza dell'istanza narrante. Parlare di narrazione, però, non è corretto. L'occhio indiscreto che documenta, sparo dopo sparo, la dinamica dell'agguato criminale sembra infatti voler recuperare quella dimensione fattuale dell'evento che Bazin rinveniva nelle immagini di Rossellini.

⁹ Ivi, p. 67.

¹⁰ Ivi, p. 68.

Non preannunciata né seguita da alcun commento, visivo, musicale o verbale, la morte secondo Garrone altro non è che un'immagine-fatto, ovvero un'immagine composta da un «frammento di realtà bruta, in se stesso multiplo ed equivoco, il cui senso viene solo a posteriori grazie ad altri “fatti” tra i quali lo spirito stabilisce dei rapporti»¹¹.

Gettato nelle *medias res* di un racconto che non si enuncia come tale, lo spettatore non ha infatti il tempo di organizzare le (poche) informazioni ricevute, ma gli viene data – questo sì – la possibilità di contemplare l'idea visiva di cui sopra. Si osservi la composizione dell'inquadratura in fig. 1. Il capo reclinato sulla spalla, un ragazzo senza nome giace inerte in un equilibrio precario, con la gamba sinistra che sembra garantire un punto di appoggio. Una massa dolente che, per angolazione e postura, ricorda da vicino il disfaci-



Fig. 1. *Gomorra*

mento di certi ritratti di Bacon. Anziché illuminare, infatti, la luce monocroma di Marco Onorato sembra voler scavare dei buchi neri su questa carne livida, in modo tale da deformare i tratti del volto. All'attore occasionale, per ora, non è chiesto di recitare e nemmeno di essere se stesso. Deve solo posare, in qualità di materia bruta e non pensante, natura morta scolpita da una cinepresa la quale è la sola artefice dell'emozione: «La partita si gioca tutta lì, nel riuscire

¹¹ André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, tr. it. Garzanti, Milano, 1958; 1975, p. 299.

ad andare oltre l'imitazione in una maniera che sorprenda, che abbia anche un impatto emotivo»¹².

Oltre l'imitazione – e dunque oltre il documento, oltre Saviano, oltre il reale – si dischiude una delle ossessioni più ricorrenti nel cinema dell'autore, ovvero l'attrazione per l'interiorità della materia organica. Penso alle mani che, negli interni monocromi di *Primo amore* (2004) e di *L'imbalsamatore* (2002), svuotano corpi per depurarli di tutto ciò che potrebbe corromperne la bellezza, mentre la cinepresa cattura l'incertezza espressiva dei non-attori e il montaggio oscuro gli snodi narrativi del racconto.

Senza alcuna soluzione di continuità, la cinepresa passa dalla stasi di questi cadaveri al movimento di Salvatore Abruzzese ovvero Totò, adolescente assoldato come corriere e pronto a tutto per la sua iniziazione camorristica. Poco importa che il ragazzino abbia alle spalle solo qualche lezione di recitazione presso un laboratorio teatrale locale. Garrone lo getta nelle vie di Scampia e lo pedina senza sosta, cercando in tal modo di restituire allo spettatore la sensazione, fondamentale nel progetto di Saviano, di abitare lo spazio.

Non so se, come sosteneva Giuseppe Ferrara, l'attore non professionista permetta davvero di «impossessarsi globalmente del reale» offrendosi come «nucleo umano sul quale si scaricano e partono un'infinità di relazioni»¹³. Di certo i bambini faticano a imitare qualcosa di troppo lontano da un'esperienza reale e il cinema sfrutta proprio l'odore di vero che emana dalle loro movenze. La metafora dell'infanzia come specchio disperante del degrado fa pensare a *Germania anno zero* (Roberto Rossellini, 1947), modello di quella poetica dell'erranza che influenzerà prima Truffaut e poi tutto il cinema contemporaneo, da Kiarostami ai Dardenne. Simili sono i gesti richiesti ai due ragazzini, ovvero camminare in modo naturale e reagire agli stimoli visivi e sonori. Mutata invece appare la tecnica del pedinamento. Anziché precederlo con carrelli laterali, infatti, Garrone segue il suo non-attore standogli a pochi centimetri, senza far nulla per nascondere la differenza ottica di un punto di vista che non è ad altezza bambino, ma ad altezza uomo. Il risultato è il

¹² Matteo Garrone in De Sanctis, Monetti, Pallanch, *Non solo Gomorra*, cit., p. 69.

¹³ Giuseppe Ferrara, *L'attore neorealista*, «Cenobio», X, 6, novembre-dicembre 1961, p. 668.

seguito: se l'immagine di Rossellini, con la sua luce contrastata e il suo respiro ampio, ci permetteva di guardare attorno a Edmund le macerie della speranza, l'occhio di Garrone nasconde molto più di quanto non mostri. L'incontro di Totò con due amici sul ciglio della strada, per esempio, sarebbe stata l'occasione ideale per documentare la misteriosa quiete che regna in questa eterotopia. Distratto dal rumore di un'auto, Totò si volta per reagire a quelle che Deleuze chiamava «situazioni ottiche e sonore»¹⁴, ma la cinepresa, anziché assecondarne la reazione, resta schiacciata sul volto del ragazzo (Fig. 2). Al pari di Edmund, Totò partecipa a un progetto di morte ma, come avrebbe voluto Rossellini, nulla nella micromimica sembra evidenziare una qualche emozione. Nemmeno i gesti sono espressivi: quando corre per sfuggire alla polizia, per esempio, Abruzzese lo fa in modo naturale, meno studiato e impostato rispetto al Léaud di Truffaut.

«Non mostrare tutti i lati delle cose. – diceva Bresson – Un margine di indefinito»¹⁵. Il rifiuto della recitazione naturalistica, al fine di trovare vie nuove per produrre l'emozione, costituisce a mio avviso il margine di indefinito del cinema di Garrone.



Fig. 2. *Gomorra*

¹⁴ Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, tr. it. Ubulibri, Milano, 1985.

¹⁵ Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, tr. it. Marsilio, Venezia, 1985, p. 95.

Corpo senza storia

Anche Yle Vianello, tredici anni, è un corpo senza storia e senza favola. Cresciuta in una comune nell'Appennino toscano-emiliano, la ragazzina non aveva mai visto, prima di Reggio Calabria, una grande città. Alice Rohrwacher la sceglie perché la verginità del suo sguardo, non formattato da immagini televisive, coincide esattamente con quella del personaggio di *Corpo celeste*, unanimemente applaudito come folgorante rigurgito dell'estetica neorealista.

Alla sua prima esperienza in fatto di direzione di attori, Rohrwacher adotta un metodo diverso in base al corpo da dirigere. Se Pasqualina Scuncia compone in modo naturalistico il ruolo della perpetua innamorata, raffigurando con mezzitoni e sottogesti i susulti di un sentimento inconfessabile (penso al quel tuffo sul letto disfatto del sacerdote, preceduto da un lungo e intenso sguardo fuoricampo), Yle Vianello deve fare semplicemente ciò a cui erano chiamati anche Edmund e Totò: camminare e guardare. Le parole sono poche e tutte pronunciate con una voce non timbrata, per nulla teatrale, fatta per risuonare dentro. Essenzialmente quotidiani (spogliarsi, tagliarsi i capelli, lavarsi), i suoi gesti, a differenza di quelli degli altri attori, hanno una carica narrativa debole e non sembrano costruiti a tavolino, quanto colti sul nascere e documentati. Il metodo di lavoro mi sembra molto simile a quello praticato dai fratelli Dardenne in *Rosetta* e così verbalizzato:

Non lavoriamo sui concatenamenti. Mostriamo Rosetta così come è qui, così com'è là, così come agisce qui, così come agisce là. E questo essere qui, questo essere là [...] costruiscono un universo, uno spessore, un mondo che appare ciò da cui lei vuole uscire, come ciò che deve sparire¹⁶.

All'interno di un impianto narrativo solido, fondato su un gioco di opposizioni dialettiche (corpo *versus* spirito, fede autentica *versus* fede-spettacolo, cresima *versus* pubertà), questa non-attrice rappresenta forse l'anello che non tiene, un segno che produce senso proprio in quanto libero di non significare nulla.

¹⁶ Luc Dardenne, *Dietro i nostri occhi*, cit., p. 54.

Si pensi alla prima apparizione, all'inizio del film, durante i preparativi della processione. Nell'oscurità opaca di un mattino invernale, Yle Vianello è solo un volto nella folla, o meglio una massa di capelli faticosamente contenuti da un cappello (Fig. 3).



Fig. 3. *Corpo celeste*

Le gaffe del sacerdote (lo squillo del telefonino) e l'indifferenza della Curia nei confronti del rito provocano l'imbarazzo dei fedeli e la ragazzina è lì, in silenzio, a documentare tutto questo. Dopo Totò, Marta: l'attore bambino nel cinema contemporaneo sembra non riuscire a sfuggire al ruolo di testimone. Inquadrata spesso di quinta, in modo da evitare, con la semisoggettiva, le sfumature emotive del *reaction-shot*, Yle Vianello incarna uno sguardo che è già stato lì; quello di una cineasta in cerca di storia: «La verità del film non è una verità oggettiva, scientificamente dimostrabile, ma è la verità di un'esperienza, e l'esperienza per me ha un grande valore conoscitivo»¹⁷.

Solo in un'occasione la ragazzina deve recitare un sentimento, ovvero durante lo scontro fisico con la catechista. Dopo lo schiaffo della donna, la cinepresa registra, per otto lunghi secondi, il paesaggio

¹⁷ Alice Rohrwacher in *Dialogo 2. Le fede di celluloidi*, «Micromega», 6, 2011, Almanacco del cinema, p. 247.

mobile di un volto che per la prima volta arrossisce e vibra, increspato dall'emozione.

Corpo con storia

Un uomo torna a casa dopo una lunga assenza. Scende al volo da un treno in una livida città portuale. L'attraversa cercando i luoghi di un tempo che affiorano alla memoria nel loro antico splendore¹⁸.

Corpo, città, memoria: in queste note di regia sono racchiusi i tre orizzonti su cui si affaccia lo sguardo di Pietro Marcello, che con *La bocca del lupo*, commissionato dalla Fondazione San Marcellino, racconta un presente sul quale gravano strati infiniti di passato collettivo e individuale. Non documentario, ma nemmeno finzione: realizzato combinando frammenti della Genova contemporanea con materiali d'archivio e filmati amatoriali, *La bocca del lupo* è un *mélange* di sguardi in cui si incrociano immagini del tempo perduto (il paesaggio urbano nel primo Novecento) e voci di *un* tempo perduto, quello di Enzo e Mary, corpi nuovi ma anche umiliati e offesi.

Amanti senza domani ma con tanto passato alle spalle, Enzo e Mary non erano previsti in sede di sceneggiatura. «La realtà mi ha aiutato a scegliere», aveva detto Garrone. Alla ricerca di un volto atto a rappresentare la comunità di emarginati cara alla Fondazione San Marcellino, Marcello – come Garrone cresciuto nella pittura – è “aiutato” dall'incontro, assolutamente casuale, con Vincenzo Motta, siciliano trapiantato a Genova con 30 anni di carcere sulle spalle:

Ho capito subito che la sua faccia esprimeva il cinema che volevo fare. Ho sempre pensato che non si giudica un attore soltanto dalla bravura tecnica, bensì dalla storia che il suo volto racconta. Enzo non è un attore, ma avrebbe potuto esserlo e lo è stato per questo film grazie al quale si è potuto rivedere, giudicare, emozionare¹⁹.

¹⁸ Pietro Marcello, *La bocca del lupo*, note di regia estratte dal Press-book del film.

¹⁹ Pietro Marcello, *Genova, una storia d'amore*, in Daniela Basso (a cura di), *Genova di tutta la vita*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 20.

Più ancora del risultato, indubbiamente affascinante, è il progetto teorico che mi interessa. Rovesciando la posizione di Zavattini, sostenitore dell'uomo «senza storia apparente», Marcello sottolinea un dato affatto scontato in sede di casting, ovvero l'espressività come *conditio sine qua non* della pratica attoriale.

Pur preso dalla strada, infatti, l'attore adesso non si deve più limitare a rifare davanti alla cinepresa i propri gesti abituali (Rossellini) o pronunciare le battute senza «intenzione» (Bresson), ma deve esprimere qualcosa. Che cosa? Una sofferenza reale – in questo caso il dolore per un amore ostacolato dalla prigionia – ma anche un immaginario cinematografico e dunque un universo finzionale a cui, per prestanza e fotogenia, egli avrebbe potuto appartenere.

Il paradosso è dunque il seguente. L'attore vero, chiamato, a differenza di quelli analizzati in questo saggio, a rappresentare null'altri che se stesso, è garanzia di verità ma al contempo vettore di un dislocamento dello sguardo verso il falso. Non molto diversa, in questo senso, è la posizione assunta dai fratelli Taviani nei confronti dei carcerati di *Cesare deve morire*, più che «attori veri», assassini veri come veri assassini erano i personaggi storici animati da Shakespeare:

Quando diciamo che sono bravi è chiaro che hanno del talento. Ma loro sono bravi in una maniera diversa, nel senso che portano anche, coscientemente o no, qualcosa che fa parte di una memoria drammatica, di un passato drammatico colpevole, di un presente che è un inferno²⁰.

Solo la memoria autobiografica, dunque, permetterebbe alla persona vera di assicurare ciò che anche Garrone e Rohrwacher inseguivano, ovvero l'impatto emotivo sullo spettatore. Emozione forse, ma non verità, perché «il vero non aderisce alle persone vive e agli oggetti reali che usi»²¹.

L'operazione di Marcello è però ancora più complessa in quanto priva di una struttura finzionale e vicina piuttosto ai cine-poemi di Vertov o Vigo. Potremmo chiederci che ruolo ha l'attore nell'im-

²⁰ Dichiarazione di Vittorio Taviani estratta dalla conferenza stampa di presentazione di *Cesare deve morire* a Roma, 29 febbraio 2012.

²¹ Robert Bresson, *Note sul cinematografo*, cit., p. 76.

magine documentaristica e se la sua presenza possa rafforzare o al contrario indebolire l'effetto di reale. Quella di Enzo è una presenza al contempo plastica ed eterea, come evidenzia la cesura che chiude il prologo. In omaggio alla retorica di quel cinema – il gangster classico – che l'attore «esprime», la prima apparizione è dilatata, nel buio, dalla voce fuori campo, traccia di un amore protetto da un nastro magnetico: «Sai il mio sogno qual era ti ricordi? Penso che è anche il tuo sogno. Ti amo amore, come ti ho sempre amata, stronza. Sei la mia vita».

Enzo non agisce. Cammina, attraversa i binari e compie gesti quotidiani come aspirare una sigaretta, sedersi a tavola o accendere una candela. Carattere e psicologia non sono espressi dalla mimica del volto, ma illustrati dalla voce over dell'amata Mary.

A differenza di quello degli attori bambini, però, il suo non è uno sguardo testimoniale quanto iconogenico. Fuori campo, oltre i suoi occhi (Fig. 4), si agitano le immagini della Genova di oggi e di quella che non c'è più, «piccole grande storie, misure della notte, del giorno, del tempo, dell'amore, della luce».

Totò, Marta, Enzo: il cinema italiano ha trovato corpi nuovi, ma la linea che separa vero e falso forse non è mai stata così sottile.



Fig. 4. *La bocca del lupo*