FATA MORGANA web
ISSN 2532-487X

LEGGERE OGGI MAURIZIO GRANDE (1944-2024)

29

FATA MORGANA web

Fata Morgana Web
Leggere oggi Maurizio Grande (1944-2024)
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Luca Bandirali, Simona Busni, Gianni Canova, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Adriano D'Aloia, Daniele Dottorini, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Stefano Oliva, Valentina Re, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Giacomo Tagliani, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan, Francesco Zucconi

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

Redazione: Laura Ysabella Hernández García e Chiara Scarlato (coordinamento), Fabio Alcantara, Samuel Antichi, Alessandro Calefati, Rosa Alba De Meo, Andrea Inzerillo, Caterina Martino, Gioia Sili, Agnese Stefanelli, Martina Tassone

Segreteria di redazione: Alessia Cistaro, Manuel Cundari, Roberta D'Elia, Alessia De Blasi, Gabriele Guerrieri, Mariapia Greco, Nicolò La Rosa, Ester Lo Manto, Sara Marando, Carmen Morello, Myriam Panebianco, Nadine Passarello, Denis Previtera, Chiara Renna, Martina Ventura

Social media: Gabriele Guerrieri e Chiara Scarlato (coordinamento), Antonio Elia, Lucrezia Lauteri, Romina Scarano, Agnese Stefanelli

Podcast e video
Gabriele Guerrieri, Lucrezia Lauteri

Fascicoli di *Fata Morgana Web*

Responsabile: Alessandro Canadè

Redazione: Gabriele Guerrieri e Laura Ysabella Hernández García

INDICE

PREFAZIONE **5**
Roberto De Gaetano

LA PRESENZA BARBARA **7**
(*CARMELO BENE*)
Alessandro Calefati

«UNA SPECIE DI FINE DEL MONDO» **14**
(*MARCO FERRERI*)
Rosa Alba De Meo

VIENNA, BERLINO, HOLLYWOOD: CARTOGRAFIA DELLA MODERNITÀ **21**
(*BILLY WILDER*)
Laura Ysabella Hernández García

CONTATTI PELLICOLARI **26**
(*JEAN VIGO*)
Martina Tassone

SUI CONFINI DEL GENERE **31**
(*LA COMMEDIA ALL'ITALIANA*)
Martina Ventura

«L'ALTRO COME MISTERO»: L'ENIGMA DEL TRAGICO FEMMINILE **36**
(*DODICI DONNE*)
Margherita Giabelli

SULLA VITA POSTUMA DEL TEATRO **43**
(*SCENA EVENTO SCRITTURA*)
Irene Calabrò

LO SPAZIO CREATIVO DELLA TEORIA **50**
(*IL CINEMA IN PROFONDITÀ DI CAMPO*)
Gioia Sili

Prefazione

Roberto De Gaetano

Maurizio Grande – nato nel 1944 e scomparso prematuramente nel 1996, di cui ricorrono quest'anno gli 80 anni dalla nascita – è stato uno studioso di cinema e teatro, la cui originalità è risieduta nel legame tra scrittura e dimensione esistenziale. La forma in cui tale scrittura ha preso corpo è stata il saggio. Come pensava il Lukàcs de *L'anima e le forme*, la forma-saggio è connessa al carattere mobile e molteplice della vita. Il saggista vuole trarre una regola universale dall'oggetto singolare – opera o tema – con cui ha a che fare, non pretendendo ad alcuna totalizzazione. In questo, il gesto del saggista è analogo a quello dell'artista. Non è un caso che Maurizio Grande sia approdato alla scrittura drammaturgica nell'ultima fase della sua vita.

Questo interesse per gli oggetti singolari ha in fondo una genesi nel gesto della critica. È il discorso critico quello che è animato dalla curiosità per gli oggetti estetici singolari, da cui poi trarre – era l'idea che Benjamin riprendeva dai romantici tedeschi – l'idea universale o il concetto generale.

I grandi saggi di Maurizio Grande su "nomi propri" quali Carmelo Bene, Marco Ferreri, Billy Wilder, Jean Vigo, o su generi come la Commedia all'italiana, o su temi come le figure femminili nella letteratura drammatica, pur partendo – talvolta – da incipit metodologici (Grande nasce come molti studiosi della sua generazione con la semiotica) si sono sviluppati essenzialmente in un corpo a corpo con gli oggetti e i testi, che ha il suo cuore nel gesto critico e nella *valorizzazione estetica* che questo comporta (Grande per dieci anni è stato critico teatrale di "Rinascita").

Del gesto della scrittura saggistica porta traccia anche il suo insegnamento universitario, esercitato in atenei italiani (la "Sapienza" di Roma, l'Università della Calabria, l'Università di Siena) e stranieri (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), tenendo corsi a carattere esclusivamente monografico e legati a studi e ricerche in corso.

L'università oggi è cambiata, una prassi burocratica accompagnata da una ideologia aziendalistica hanno compromesso almeno in parte lo spirito avventuroso della formazione universitaria per gli studenti, e cambiato anche il ruolo del docente.

Ma i cambiamenti non sono irreversibili, la vita di società e culture (così come degli individui) ha sempre un andamento ciclico, e dunque di quel gesto va portata traccia, perché in quel gesto c'è qualcosa che riguarda le nostre vite in genere.

Ciò che chiamiamo arte, di cui scriviamo e su cui facciamo lezione, non è il pretesto per organizzare e trasmettere scientificamente saperi (cosa alla quale tutti fanno finta di credere, senza sapere bene cosa sia) e magari ridefinire poteri, ma l'occasione insostituibile in cui viene a parola un non-detto, un non ancora esplicitato, dicendo e parlando del quale individui e società possono accedere ad una migliore comprensione di loro stessi e a un possibile cambiamento del mondo.

Per tale ragione, abbiamo assegnato ad ognuno dei giovani studiosi (dottorandi) coinvolti in questo fascicolo un testo di Maurizio Grande, chiedendo loro di leggerlo, di misurarne l'attualità, e di preservare e rendere vitale il gesto in essi contenuto.

La presenza barbara

Alessandro Calefati

Carmelo Bene. Il circuito barocco.

Maurizio Grande e Carmelo Bene sono state figure uniche nel panorama culturale italiano del Novecento, accomunate da una tensione verso il disfacimento delle forme, un'ansia di azzeramento e una necessità di riscrivere i codici tradizionali del teatro, del cinema e del linguaggio. Se Bene è stato il creatore di una pratica scenica in grado di sottrarsi alla rappresentazione per divenire esperienza pura, Grande ne è stato l'interprete critico più penetrante, capace di leggere nell'opera dell'artista un progetto radicale di decostruzione della soggettività e del significato: in questo senso l'«oggetto "incontrato"», Carmelo Bene, ha messo in tensione «la tenuta concettuale e la rigidità del metodo» (De Gaetano 1999, pp. 14-15) di Grande, nelle sue prime intuizioni semiologiche. Un sodalizio intellettuale, quello tra Grande e Bene durato per più di un decennio, che si è fondato su un dialogo incessante, dove l'analisi teorica si è intrecciata (nelle interviste, in documentari come *Il principe cestinato* del 1972, nella scrittura e sulla scena) all'atto performativo, producendo una riflessione che ha portato la critica direttamente all'interno del gesto e della creazione.

Nel 1987, in un'intervista alla RAI in occasione di un invito a Bene a "recitare" *i Canti* di Leopardi, Grande ha definito il gesto di Bene come una «presenza barbara». Con questa espressione, Grande non poteva che sottolineare la capacità di Bene di scardinare le convenzioni della scena per restituire al teatro in particolare, e al linguaggio in generale, una forza originaria, primitiva, concrezione di corpo, suono e materia. La presenza barbara, nelle parole di Grande, non era tuttavia un atto di regressione, ma un gesto di ribellione estetica, un modo cioè di sottrarsi alla civiltà della rappresentazione per abitare lo spazio libero della *phonè*, del puro piano sonoro. «Sottrarre la poesia alla rappresentazione verbale», dice Grande in Casa Leopardi, in dialogo con Bene, «e restituirla all'oralità, a quel tanto di corpo presente ogni volta che ci imbattiamo in un verso poetico». Operazione che non può essere ridotta, né solo riferirsi, al gesto teatrale, ma che si prolunga in una critica all'intera tradizione occidentale, colpevole di aver ridotto il linguaggio a mero strumento di comunicazione, dimenticandone l'insorgenza come evento sonoro.

Per comprendere la profondità del rapporto tra Grande e Bene, così come l'insorgenza della *phonè*, è necessario partire dal concetto di "sottrazione," un termine che ricorre frequentemente nelle riflessioni di entrambi. La sottrazione, per Grande, è il gesto che permette a Bene di liberare il teatro dalla rappresentazione, trasformando ogni elemento scenico in una presenza autonoma. L'attore non è più il veicolo di un significato, ma una *macchina attoriale* che si dissolve nella scena:

> L'idea (e la prassi) di "macchina attoriale" messa in atto da Carmelo Bene è, pertanto, il superamento e il rovesciamento dell'idea artaudiana di "evento", dal momento che l'attore-macchina celebra la fine di ogni metafisica del soggetto e dello spettacolo, impugnando "la scrittura" come fine delle differenze e della tonalità che lo riassume, per giungere all'inorganico quietarsi di ogni forma e di ogni senso (Grande 1985, p. 2).

Come osserva Grande, sempre in Casa Leopardi, «Carmelo Bene non è un attore che riferisce, un attore che ha a che fare con i significati, con il senso delle frasi, ma lavora in senso antifrastico, e in senso barbaro proprio dal punto di vista della presenza». Infatti, proprio non essendo Bene un «attore che riferisce qualcosa che ha imparato a memoria, che finge d'essere altri», ecco che vediamo con lui tramontare «il mondo come volontà e rappresentazione» (Bene 2022). Ci chiediamo allora cosa albeggi dietro le nebbie della rappresentazione, e l'unica risposta possibile sembra essere quella che darà lo stesso Bene: «Il nulla... che non è rappresentabile» (*ibidem*). Un nulla che non può, tuttavia, essere ridotto ad un vuoto, ma che si configura come il luogo di un gesto creativo, di una materia vibrante che resiste contro l'omologazione della parola e della scena.

Un esempio emblematico di questa pratica è *Lorenzaccio*, una riscrittura di Alfred de Musset che Bene descrive come «uno studio sulla impossibile paternità e coerenza di qualsivoglia *azione* che nell'*atto* smarrisce il proprio intento» (Bene 2023) e che Grande rilancia in questa maniera: «L'azione appartiene alla serie che nega l'*accadere*, anzi, ne chiude il profilo e la dinamicità in un arco precostituito di *possibili* che dovevano prendere una direzione o l'altra, questa o quella piega» (Grande 1986, p. 89). In questo lavoro, il personaggio di Lorenzaccio non è un soggetto riconoscibile, né eroe né antieroe, ma una figura che si dissolve nel nulla della scena o, meglio, un non-soggetto che si sottrae a ogni *principium individuationis*, fosse anche quello dell'azione che chiude e vincola i possibili. Egli è allora puro gesto espressivo, perciò "nulla" se considerato dalla prospettiva di un individuo ridotto a se stesso. Per Grande, questa operazione è il cuore del teatro di Bene: una scena che esiste non per rappresentare ma per presentare, non per raccontare ma per far risuonare il nulla. L'idea, cioè, di un nulla come presenza, centrale anche nel concetto di "circuito barocco," che Grande utilizza per descrivere il teatro di Bene come un flusso continuo di stimoli sensoriali che disorientano lo spettatore e lo spingono a confrontarsi con un reale non raccoglibile nelle maglie di *un* senso, di *un* mondo necessitato dalle sue configurazioni banalmente attuali.

Lorenzaccio, da questo punto di vista, si delinea come una lotta per il linguaggio tra le poetiche di Bene e di Grande:

> Si può dire che avevo già consumato per fede tutta un'esperienza teatrale che non ebbi mai bisogno di praticare per l'appunto. La mia prassi non ebbe un cominciamento, anch'essa. Cominciò in un quarto momento, quinto, sesto, chissà dove... chissà dove cominciò. Per dirla tutta, il mio teatro cominciò là dove già l'avevo scontato, là dove non c'era più nulla da dire, ma da essere detti (Bene 2023).

Se Bene, infatti, destrutturando il testo originale, e con esso ogni forma di cominciamento e di chiusura, ha trasformato la parola in puro suono, Grande ha cercato di *tradurre* questa operazione in un linguaggio critico capace di coglierne la radicalità, che per certi versi prolungasse il gesto beniano: un rifiuto della chiusura, della completezza, così come dell'origine, che ha spinto Grande a esplorare il teatro di Bene come un laboratorio di possibilità, un luogo in cui il linguaggio si dissolve per rinascere come vibrazione e suono.

Il concetto di "circuito barocco" è uno degli strumenti critici più potenti elaborati da Grande per descrivere l'opera di Bene. Questo circuito, inteso come un flusso di intensità sensoriali/sonore, non si sviluppa in maniera lineare, ma si avvolge su se stesso, creando una spirale in cui il significato non è mai definitivo. Per Grande, il barocco di Bene non è solo uno stile, ma una metodologia artistica che mette in crisi ogni idea di rappresentazione:

> Carmelo Bene giunge finanche alla possibilità di ristrutturare, ricostruire diversamente il piano dei discorsi possibili attorno a certi contenuti-senso. O, addirittura, per meglio dire, riesce a produrre certi «contenuti» e certe «sostanze» del discorso attraverso lo smontare e il rimontare i meccanismi e i caratteri del discorso stesso, e dunque l'area coperta dalle sue possibilità, l'area cioè del dicibile e del rappresentabile (Grande 1973a, p. 30).

Una condizione quella beniana, per dirla con Cappabianca, in cui «tutto si mescola, sminuzzato in piccoli pezzi» e nella quale «non siamo di fronte a una composizione, ma a una de-composizione. Bene è l'acido corrosivo che tutto sgretola, a cominciare da se stesso» (Cappabianca 2012, p. 39). Così, l'idea di una dimensione barocca è perfettamente adatta al teatro di Bene, dove la scena diventa un labirinto di immagini e suoni che sfidano lo spettatore, costringendolo a rinunciare alla logica per immergersi in un'esperienza che è puro eccesso di percezione.

Un esempio paradigmatico di questa estetica è *Nostra Signora dei Turchi*, un'operazione in cui il teatro e il cinema di Bene raggiungono il loro apice sperimentale. Grande interpreta questo lavoro come una sintesi del progetto beniano, come la creazione di un mondo che smette di essere *uno*:

> Il mondo del non-possibile che si fa corpo e realtà nelle mani dell'attore/autore, Poeta (nel senso primigenio del termine). "Colui che fa" /di se stesso il mezzo per creare (dal sogno, dall'illusione, dalla miseria, dall'intelligenza) tanti mondi possibili, tante situazioni esprimenti la oggettiva contropartita del senso e dell'immaginazione (Grande 1969, p. 258).

Qui il personaggio non esiste più come identità: esso diviene traccia o ombra che si muove attraverso la scena senza mai fissarsi in una forma ultima. Questo processo di dissoluzione è ciò che Grande definisce «la

sottrazione del soggetto» (Grande 1973c), vale a dire un'operazione che va oltre la decostruzione per abbracciare l'assenza del sostrato individuante come principio creativo. Solo nel nulla – che non è niente, ma luogo, situazione nella quale il gesto dell'attore-creatore si produce – può darsi creazione.

Creazione che passa dalla sottrazione anche come atto politico, gesto di resistenza contro le convenzioni del teatro borghese e del cinema industriale. Non limitandosi a distruggere le fila della narrazione, Bene demolisce, contemporaneamente, anche l'idea di spettatore, producendo una metamorfosi nel pubblico, ora testimone di un'esperienza che non può essere semplicemente consumata, compresa in tutta la sua portata, come gli oggetti resi disponibili dalla tradizione. Quello portato dalla sottrazione è un attacco «contro l'unità stessa dell'io e delle sue responsabilità. […] un attacco portato a quei *doveri* improrogabili sanciti da una metafisica della scrittura sostanziata nella (e di) tradizione» (*ivi*, p. 155). Questo rifiuto della comprensione razionale, di un sapere incancrenito, come totalizzazione del passato sotto forma di tradizione, è centrale nella lettura di Grande, che vede in Bene non un artista della comunicazione, un postino della lingua, ma il creatore di uno spazio in cui il linguaggio stesso si sottrae, diventando il gesto di una presenza perciò barbara e incallita.

In questo senso, la relazione tra Grande e Bene trova il suo culmine nella riflessione sul linguaggio:

> Carmelo Bene ha fatto della *phonè* qualcosa di più che una "poetica della voce", qualcosa di più che uno stilema d'attore irriducibile al "teatro di rappresentazione". In Carmelo Bene vi è una stretta connessione tra voce e imago del soggetto, poiché la voce non è supporto della parola e la parola non è la terminazione della intenzionalità espressiva: la voce è evento scenico primario che enuncia ciò che accade nella soggettività dell'attore, nell'istantaneità del suo dire/dirsi, nel momento in cui manifesta nella vocalità la sua presenza al mondo in quell'*anima sonora* liberata e fattasi fantasma del soggetto (Grande 2005, p. 34).

Grande analizza così il modo in cui Bene muta la parola significante, la parola portatrice di contenuto, in *phonè*, un suono, cioè, che non comunica ma risuona direttamente *tra i corpi*. Se dunque la prima forma d'antropogenesi, la costruzione dell'uomo civile, è quella dell'uomo parlante, questa forma beniana di vocalità – o forse, ancora meglio, di sonorità – non può che essere una *oralità barbara*, la scaturigine di un'anarchia possibile. Opposta alla logica della rappresentazione verbale, al richiamo dell'oggetto catturato nella lingua, essa restituisce alla voce la sua dimensione corporea e materica. Il linguaggio è dismesso dalla sua strumentalità e inizia a sperimentarsi in nuove maniere d'esistenza, come una presenza sonora che si aggira tra i corpi, dando finalmente volume a uno spazio non più riducibile alle operazioni di una geometria astratta. Se la voce per esistere non ha più bisogno di essere sostrato del significato, essa non ha più necessità di farsi linguaggio per esprimere. In questa prospettiva, il teatro di Bene non è uno spazio di narrazione, di forme e

contenuti, ma un *laboratorio*, vale a dire un luogo di sperimentazione, in cui la parola non fa che essere destrutturata e liberata nella sua dimensione concreta e performativa.

Questa trasformazione del linguaggio è evidente anche nel cinema di Bene. Ad esempio in *Salomè*, dove «i temi, i tempi, i procedimenti e i materiali vengono drasticamente bloccati nonappena stanno per passare dalla "apparizione" alla "permanenza" (nel tempo e negli spazi)» (Grande 1973b, p. 135); in un cinema che rinuncia alla linearità della trama per diventare una serie di immagini e suoni che esistono, condensati, per se stessi. Questa apertura, secondo Grande, è ciò che rende il cinema di Bene radicale: un'arte che non cerca di rappresentare ma di presentare, di creare un'esperienza che non può essere ridotta a una spiegazione, ma che si forma per concrezione di elementi che restano tuttavia impliciti, in un «movimento sintattico di "accenni" di gesti, di movimenti e di eventi», lì dove il parlato – il linguaggio immediatamente significante – «tende a evitare quella funzione di "narrazione esterna" (quasi commento) relativa agli "accadimenti" e alle immagini» (*ivi*, pp. 135-136).

Smettendo di essere parola significante, il lavoro di Bene sul puro piano sonoro dell'oralità, trova il suo corrispettivo nel suo approccio al corpo. Per questo Grande osserva che nel teatro e nel cinema di Bene il corpo stesso dell'attore – in particolare dell'attore-Bene – non è un veicolo di significato semplicemente "riferito", ma una presenza che si autoannulla, diventando un puro strumento di espressione sonora e visiva. Vale a dire, per Grande «Carmelo Bene è la ribalta fonica del soggetto che si fa attore della sua apparizione e della sua presenza nel dire, attore senza ruolo, attore della presenza accolta nella voce» (Grande 2005, p. 34), che abita il corpo non come un'identità (come ruolo o sostanza) ma come superficie, come luogo in cui la scena prende forma.

Il corpo diviene allora macchina sonora e il linguaggio dilegua, lasciando posto all'oralità pura e non significante del suono, come evento non rappresentativo. Relazione, quella tra corpo e sonorità, che è come un flusso che attraversa la scena e lo schermo, destabilizzando ogni certezza dello spettatore. Ma non solo, perché, come scrive Grande, anche lo stesso attore è sempre in pericolo di fronte a questa assenza di significato nella lingua: è infatti l'Attore-Autore (Bene, ma anche Artaud) «colui che imbocca una strada più difficile, fuori schema, esposta al rischio della solitudine e della follia (umana e artistica), basata sullo sperpero delle risorse, sulla *dépense* fisica, artistica e morale, e sulla rinuncia alla "lingua" (come potrebbero comunicare, e con chi, Artaud e Carmelo Bene?)» (*ivi*, pp. 191-192). Questa incompiutezza comunicativa è ciò che rende il teatro e il cinema di Bene *radicale*, un'opera che non si piega alla logica del consumo ma resiste come atto puro di creazione. In questo senso, ha ragione Ceraolo a sottolineare come l'opera di Bene, resistendo alla logica della rappresentazione, tramutando la parola non più in segno, ma in vibrazione, in suono che abita lo spazio senza cercare di significare, sovverte non solo i codici del teatro ma anche le stesse fondamenta metafisiche del linguaggio: «Quella di Bene è una vera e propria macchina melodrammatica che utilizza

il regime sonoro per destituire il primato letterario dell'opera e tornare al suo piano pre-espressivo, per ripensare, in termini nuovi, l'essenzialità del teatro scardinandone ogni referente metafisico» (Ceraolo 2022, p. 460).

Se dunque l'incompiutezza è il nodo intrinseco della sottrazione, essa ha caratterizzato persino il rapporto tra Grande e Bene, in un dialogo che non si è mai, di fatto, concluso. Al contrario, questo è rimasto sempre un confronto aperto tra due visioni del mondo che si intrecciavano e si riflettevano l'una nell'altra. Grande vedeva in Bene un interlocutore capace di mettere in discussione la stessa rigidità delle sue prime idee da teorico, come riconosce anche De Gaetano (1999). Grande, in questo senso, è stato uno studioso che non si limitava a creare, a dar forma interpretazioni compiute, ma che pensava attraverso lo stesso atto di creazione.

Allo stesso modo, anche l'opera di Bene non è stata solo un'attività, ma una forma di pensiero nel gesto dell'Attore-Autore, una intera filosofia che si è espressa attraverso il corpo, il suono e l'immagine (i tre "trascendentali" sia del teatro, sia del cinema, in continuità con la vita). Per Grande, questo pensiero-gesto non è mai astratto ma deve essere sempre incarnato, muoversi cioè con il corpo dell'attore, in un modo di abitare il mondo che si oppone alla stabilità formale della rappresentazione, per abbracciare una forma di pura esperienza. Questo è ciò che rende il rapporto tra Grande e Bene unico: un dialogo che non è mai stato solo intellettuale ma anche corporeo, un confronto che ha coinvolto non solo le idee ma anche i sensi, non solo il linguaggio ma anche un'oralità ben più barbara.

Al di là della collaborazione critica, Grande e Bene sono i nomi di un sodalizio creativo che ha mutato la maniera in cui pensiamo il linguaggio e la rappresentazione. Grande, con la sua lettura, ha saputo cogliere il portato radicale e rivoluzionario del gesto di Bene, la sua "presenza barbara", appunto. Un invito, questo, a ripensare l'arte come un atto di resistenza, un gesto di sfida per aprire nuovi spazi di possibilità, oltre il fine teleologico o il principio strutturante, cioè oltre il necessario. Grande e Bene sono qui riusciti nell'impresa di creare un mondo in cui il significato individuato, per l'uno o per l'altro, va dissolvendosi e la presenza, emergendo come forza primaria, si dà come nulla: mai assenza di contenuto, sottrazione d'essere, ma sempre sperimentazione della potenza dell'immagine.

Riferimenti bibliografici

C. Bene, M. Grande, *Lorenzaccio - La grandiosità del vano*, Bulzoni Editore, Roma 1986.
Id., *Opere. Con l'Autografia di un ritratto*, La nave di Teseo, Milano 2023, ed. ebook.
Id., *Si può solo dire nulla*, Il Saggiatore, Milano 2022, ed. ebook.
A. Cappabianca, *Il cinema oltre se stesso*, Pellegrini, Cosenza 2012.
F. Ceraolo, *La macchina melodrammatica. Vent'anni dalla morte di Carmelo Bene*, in *Fata Morgana Web. Vol. I. Le visioni*, a cura di A. Canadè e R. De Gaetano, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 459-462.
R. De Gaetano, *Lo sguardo liminale. Breve saggio su Maurizio Grande*, La Balestra, Cosenza 1999.
M. Grande, *Maschere e pugnali*, in "Cinema & film", n.9, pp. 257-259.

Id., *Materia e linguaggio*, in "Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo", 11/12, 1973a, pp. 28-81.
Id., *Salomè o la fine del mito*, in "Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo", 11/12, 1973b, pp. 135-153.
Id., *Il circuito della sottrazione*, in "Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo", 11/12, 1973c, pp. 154-158.
Id., *La riscossa di Lucifero*, Bulzoni, Roma 1985.
Id., *Scena evento scrittura*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 2005.

Maurizio Grande, *Carmelo Bene. Il circuito barocco*, Bianco e Nero, Roma 1973.

«Una specie di fine del mondo»

Rosa Alba De Meo

Marco Ferreri.

Cosa si intende per cinema politico? In che senso è possibile definire la *politicità* di un film, e come è possibile approssimarsi a una definizione di ciò che è stato il cinema politico italiano? Attorno a queste domande ruota il testo *Eros e Politica* (1995), in cui il grande critico Maurizio Grande rilegge le opere di registi italiani tra cui Petri, Taviani, Bellocchio, Bertolucci. Tra questi nomi, emerge quello di un regista cui Grande aveva dedicato nel 1974 (e aggiornato nel 1980) un preziosissimo volume: Marco Ferreri.

Recentemente edito per Bulzoni e integrato da ulteriori contributi di Grande, da un'introduzione di Roberto De Gaetano e da una postfazione di Alessandro Canadè (2016), il testo *Marco Ferreri* appare come un'opera imprescindibile per capire, insieme, la grande eredità teorica e critica consegnataci da Grande e le opere del cineasta milanese. Il critico, infatti, muovendosi fra i film ferreriani, *tracciando* e *ripercorrendo* le strategie estetiche che li abitano, ci consegna un *metodo*, una *prassi critica* che si declina come esercizio di uno sguardo in grado di trascendere le categorie – quella di *humor nero*, di una spietata critica ideologica alla civiltà dei consumi – in cui l'opera di Ferreri è stata, spesso semplicisticamente, confinata.

Se stabilire il carattere politico di un film significa innanzitutto confrontarsi con le differenze e gli intrecci che legano *il politico* – che presuppone una comunità articolata come un tutto, la cui unità *ipostatizza* il politico stesso (Grande 1995, p. 18) – *alla politica* – *pratica* che si mantiene in relazione «con la *politicità* di una serie di attività, idee, strutture, organismi» (*ivi*, p. 19) – ciò impone di ripensare la politicità dell'opera al di là dell'assunzione esplicita della politica a oggetto di rappresentazione.

Interrogarsi sul cinema di Ferreri vorrà dire, seguendo Maurizio Grande, scandagliarne i tracciati per individuare quella verità interna dell'opera che non miri a ricomporne l'unità presunta e immutata ma, piuttosto, accetti di alterarla nell'atto stesso di attraversarla, dischiudendone «le segrete disposizioni» fino a scorgervi «una struttura determinata, immanente all'opera stessa» (Benjamin 2017, p. 99). È infatti nella costruzione dell'immagine, nella relazione che lega i vari elementi del film e questi al film come totalità, che la filmografia di Ferreri può apparire come *sedimentazione* nell'immagine di una *domanda di politica*, che Grande distingue da ogni *risposta ideologica* (Grande 1995, p. 23).

Se l'ideologia è «il complesso dei sistemi di pensiero mascherato che non rivela le reali condizioni di valore e di senso della attività economica e sociale» (*ivi*, p. 20); se essa implica sempre, come rivela Marx, un *rovesciamento* nella visione della realtà per cui «gli uomini e le loro

circostanze appaiono capovolti come in una camera oscura» (Marx, Engels 2018, p. 87), occorre osservare la realtà – e il cinema – attraverso nuove lenti, che non producano una simmetrica visione ideologica dei rapporti sociali e politici, ma destrutturino l'integrità della stabilizzazione sociale fino a giungere al cuore dell'umano.

Le lenti che permettono di compiere tale operazione sono, innanzitutto, quelle deformanti del *grottesco*. Distinguendosi tanto dalle *maschere* della commedia italiana che dall'iconografia grottesca di matrice felliniana (De Gaetano 2016, p. 11), il *grottesco* che prende forma nei film di Ferreri lavora su frammenti isolati della realtà e, attraverso «l'ispessimento delle linee» (*ivi*, p. 9) che li attraversano, non rappresenta, ma *duplica* e *ritraccia* il reale per mostrare la *violenza dell'esclusione* e *l'ossessione dell'identità*, la morte che abita la vita e, dalla fine degli anni sessanta, l'apocalisse che abita la quotidianità, e la storia e la realtà come *simulacri*.

Se il matrimonio costituisce, per larga parte della commedia italiana, un oggetto d'osservazione privilegiato, già nei film della prima metà degli anni sessanta – in particolare *L'ape regina* (1963) e *La donna scimmia* (1964) – lo sguardo grottesco di Ferreri sembra rivolgersi «alla spirale agghiacciante dei rapporti di esclusione colti all'interno della coppia» (Grande 2016, p. 49), invalidando persino la «dialettica tra soggetto e ruolo sociale» che, nella commedia, appariva nonostante tutto possibile (De Gaetano 2016, p. 11). L'operazione ferreriana rivela la dimensione *cannibalica* iscritta nel "contratto" della vita associata e, più radicalmente, nel rapporto che lega l'Io e l'Altro attraverso un unico movimento possibile: quello dell'esclusione e, al limite, della reciproca eliminazione.

Così, in *La donna scimmia*, Ferreri moltiplica le soglie in cui il binomio esclusione/integrazione lavora determinando, di volta in volta, ciò che è umano e ciò che è inumano, ciò che è normale e ciò che è anormale. Attraverso «la costruzione di un mondo escluso dentro l'altro, di un'anormalità più sconcertante dell'altra» (Grande 2016, p. 43), Antonio e Maria, la donna coperta di peli che Antonio conduce via dal convento in cui è nascosta per esibirne e *forgiarne* l'animalità, appaiono come *personaggi aberranti* che, sospesa ogni possibilità di mutamento della realtà, passano per una *rete di degradazioni* di cui proprio il *matrimonio* – in una sequenza che Grande definisce un «esempio di regia» – non è che l'approdo. Nell'alternarsi dei primi piani tra il volto della donna che canta – dimostrando il proprio assoggettamento compiuto e la propria paradossale *antopogenesi* – e quelli dell'uomo soddisfatto della propria impresa commerciale, il film *prova* cinematograficamente la possibilità «di annullare completamente l'umanità, la dignità, l'autonomia di un altro uomo» (*ivi*, p. 45), fino a dilatare la possibilità dello sfruttamento persino dopo la morte, nell'esposizione dei corpi della donna e del figlio alla curiosità degli spettatori. Il film intero si presenta dunque come una sorta di *movimento sul posto*, che finisce laddove comincia senza tuttavia risolversi in un semplice moto circolare.

Se dalla *voragine* spalancata dalle opere della prima metà degli anni sessanta emerge una «statica irrisione nei confronti dell'irrilevanza del

tutto, dell'esistenza e degli illusori valori inventati dagli uomini» (Grande 2016, p. 41), regolati da un'implacabile logica d'esclusione che non consente «aperture costruttive», in film come *L'uomo dei cinque palloni* (1965) e *L'Harem* (1967), Maurizio Grande coglie un mutamento – tematico e stilistico – nell'opera del regista milanese che anticipa in parte la produzione cinematografica successiva. Il rapporto tra *esclusione* e *adattamento* comincia a definirsi attraverso il rapporto che lega «perversione e ossessione autodistruttiva» (*ivi*, p. 219), che mette in crisi, insieme, il *punto di tenuta* della società e del soggetto.

La *contro-alienazione* del protagonista de *L'uomo dei cinque palloni* – isolato in una ricerca iperbolica dell'esatto punto di gonfiaggio dei palloncini che fa collassare persino l'unità soggettiva della *persona* – e il distanziamento da sé di Margherita, protagonista de *L'Harem* – che culmina nel *sacrificio rituale* come *impossibilità* del superamento del cannibalismo della coppia – appaiono inscindibili dal processo di s-*montaggio,* che ne *L'uomo dei cinque palloni* comincia a decostruire intelligibilità della *story* e tessuto narrativo tradizionale (*ivi*, p. 68), così come dalla progressiva *rarefazione* della realtà che caratterizza le inquadrature de *L'Harem*. L'architettura cinematografica, che procede «attaccando scena a scena» e intensificando l'*habitat nervoso fotografato* (*ivi*, p. 192) dall'inquadratura, svincola i comportamenti del protagonista da ogni relazione causa-effetto (*L'uomo dei cinque palloni*), consegnandone i gesti alla *ripetizione allucinata* che iscrive persino nell'autoesclusione del soggetto la *ripetitività* della società industriale. I piani lunghi, i campi vuoti, gli spazi dilatati de *L'Harem*, introducono nel film un fitto tessuto di *assenze* (*ivi*, p. 91) che, nelle opere successive, coagulandosi e catalizzando lo spazio filmico, diverranno vero e proprio soggetto – politico – del cinema ferreriano.

Tra gli anni sessanta e gli anni settanta, nell'epoca in cui la società appare tesa tra spinte di contestazione e lotte di liberazione, il cinema di Ferreri – smaterializzando le *condizioni di realtà* per addensamento o per svuotamento e trasferendole nell'universo *statico* dell'immagine, iscrive in sé i «*fantasmi* di distruzione della società» (*ivi*, p. 202) e la morte stessa, per mostrare il mondo come «durata seriale di un tempo anonimo» (Grande 1995, p. 57). Il cinema – oltre il quale, come dichiara il regista «non c'è nulla» – mostra il doppio volto della *liberazione del desiderio* nella società industriale, che «ha fatto della produzione desiderante la parodia del desiderio» (*ibidem*).

La prospettiva delineata da Maurizio Grande permette così di cogliere la radicalità dello sguardo del regista sulla realtà, a partire da un film esemplare: *Dillinger è morto* (1969). Nella relazione tra personaggio e *set*, tra il protagonista – l'ingegnere Glauco – e lo spazio domestico – *castello/prigione* in cui, a partire dalla preparazione della cena e dal ritrovamento di una vecchia pistola, si consuma l'assassinio della moglie –, la *scena* diviene luogo di *intrappolamento* del reale, in cui il soggetto, avviluppato nello spazio costruito cinematograficamente, è consegnato al «lento disintegrarsi del senso dell'esistere nell'accumulo dei tempi inerti» (Grande 2016, p. 207). Nella peculiare *scrittura* di Ferreri – che Grande

definisce «*scrittura celibe*» perché sottratta all'*accoppiamento* narrativo del montaggio – gli elementi ordinati nel quadro si presentano come puri *fatti sensibili* ottico-sonori, che, in un tempo che si dà come «durata fisica di esposizione allo schermo di una situazione-racconto» (*ivi*, p. 231), mostrano un io *differito* e *bloccato* negli oggetti che lo circondano, che introducono nell'immagine un *addensamento* di *energia libidinale* di produzione e la *registrazione* della condizione del soggetto iscritto nella produzione del consumo (Grande 1995, p. 35). L'«*esecuzione della serata*» del protagonista risulta così inscindibile dal *gesto di scrittura* del regista, che sospende il proprio *gesto stilistico* (Grande 2016, p. 251) per consegnare l'immagine alla temporalità che in essa *si deposita* e agli *spettri* che la abitano.

Se l'intera cinematografia di Ferreri può essere pensata come messa in immagine «delle condizioni di adattamento alla morte» del soggetto contemporaneo (*ivi*, p. 238), il primato del *piano-sequenza* sul montaggio (ossia, come suggerito da Pasolini, su ciò che dà compimento al film e alla storia) e l'uccisione finale della donna nel film, sottraggono la morte stessa a qualunque carattere simbolico o funzione risolutiva, mostrando l'intera opera – e la vita stessa – come un lento *passare-nella-morte* (*ivi*, p. 194) di cui l'omicidio non è compimento drammatico ma ulteriore insignificante espressione.

Anche la fuga del protagonista che, nel finale, sembra condurre l'uomo ad una nuova vita, verso l'esotica Tahiti, si presenta come pura illusione, che – come diverrà evidente nel fallimentare tentativo di abbandonare la civiltà in *La cagna* (1972) – dismette ogni utopia, introducendo già nell'immagine la dimensione apocalittica (e post-apocalittica) dei film successivi. Il rosso artificiale del sole (prodotto con un'esibita tecnica di viraggio) che occupa l'orizzonte sembra infatti già illuminare gli spazi della post-storia, configurarsi come l'altro volto della luce glaciale che ne *Il seme dell'uomo* (1969) o in *Ciao Maschio* (1978) illumina un'umanità residuale dispersa tra *rovine* e *feticci*.

Se ne *La grande abbuffata* (1973) la scelta di *darsi la morte* per eccesso di consumo (alimentare ed erotico) dei quattro protagonisti sembra, letteralmente, far esplodere quel *punto di tenuta* che costituiva l'ossessione del protagonista de *L'uomo dei cinque palloni*, tanto da condurre ad una vera e propria deflagrazione del corpo, involucro umano della funzionalità organica (*ivi*, p. 223), già ne *Il seme dell'uomo* – e ancor più in *Non toccare la donna bianca* (1974), *Ciao Maschio, I love you* (1986) – l'introiezione del processo di *reificazione* – nel passaggio dall'oggetto intermediario che registra uno *stock* di *desiderio-produzione* al soggetto desiderante che consuma se stesso fino alla morte – fa dell'immagine il luogo statico in cui pulsione di vita e pulsione di morte, cose e simulacri si confondono e rimangono esposti, come *pietrificati*, sulle spiagge desolate della storia.

a) I campi lunghi che ne *Il seme dell'uomo* mostrano la spiaggia di fronte la casa, in cui Cino e Dora riparano in seguito ad una catastrofe *già avvenuta*, annunciata da immagini d'archivio; b) la luce *fossilizzante* della periferia in cui si muovono i protagonisti di *Ciao Maschio*, che sembrano aver introiettato la catastrofe delle loro vite anonime, mostrano, insieme, la

quotidianità di una catastrofe che non ha nulla a che fare con l'evento decisivo; e c) la *decomposizione dell'intero* che fa apparire la civiltà post-industriale come deserto *derivato*, svuotato dal *pieno* della sua forma originaria e popolato da «oggetti incompleti, residui e vestigia, tracce di un passato recente e impronte del tempo storico» (Grande 1997, p. 91) che *insistono* nel disfacimento della civiltà.

Il cannibalismo della coppia, che aveva caratterizzato il cinema degli anni sessanta, il carattere feticistico degli oggetti, il movimento *a vuoto* del soggetto, si *ri-semantizzano* in questi spazi post-storici e liminari, laddove, sulle rovine del mondo, la Civiltà e la Storia stesse divengono feticcio nella forma distorta e abnorme del *Monumento* alla volontà di potenza dell'uomo, alla traccia da esso impressa sul mondo che è già, *ab origine*, traccia di distruzione; allo stesso modo, il grottesco si fa «nauseabonda deformazione di ogni discorso e di ogni immagine storica, politica, sociale, cinematografica» (*ivi*, p. 95).

Il tentativo di Cino (*Il seme dell'uomo*) di salvare la cultura in rovina *musealizzandone* i feticci – un frigorifero, una forma di formaggio, un dirigibile della Pepsi Cola – non risulta scindibile da quello di salvare la specie "seminando" (gesto originario della riproduzione e della civiltà), ossia fecondando Dora. I monumenti si presentano come *idoli rovesciati* «di una memoria ricostitutiva e conservativa» (Grande 2016, p. 255) che, ostinandosi a *ri-nominare* le rovine, perpetua la fagocitazione della realtà nei suoi simulacri, la catastrofe dell'umano (nel duplice senso del genitivo). Se, come nota Grande, sia i feticci che gli idoli appartengono, come due volti della stessa medaglia, all'ordine dei simulacri, se il feticcio non è che un idolo rovesciato e l'idolo un feticcio innalzato su un piedistallo, questi simulacri del desiderio e della morte introducono nell'immagine un'interrogazione sugli idoli della storia e dell'antropogenesi, sui feticci della memoria e sui destini dell'uomo.

La Memoria Storica – che rifiuta di riconoscere il fallimento delle gesta umane – e l'Immaginario – «riserva di mitologie […] avanscoperta nella ritirata della Natura e della Storia» (*ibidem*) si mostrano nel «presente iconico» dei piani-sequenza, nel rapporto che lega il *Museo* postumo istituito da Cino alla carcassa della balena che, arenata sulla spiaggia, è insieme soglia immaginale tra vivente e fossile e feticcio della fantasia letteraria (di Moby Dick, della balena di Pinocchio). La familiarità perturbante che lega in un'unica, permanente catastrofe storia e antropogenesi si fa evidente in *Ciao Maschio*: il Museo della Roma antica diretto da Flaxman e presso cui Lafayette – uno degli *insignificanti* protagonisti del film – è impiegato; la grande statua di carta pesta di King Kong, abbandonata e rinvenuta nel deserto metropolitano, insieme feticcio dell'immaginario cinematografico e maschera di un'*impossibile* e fuori-misura pre-istoria dell'animale umano, sembrano trovare nel pitecantropo che Flaxman nasconde nel museo il loro punto d'arresto. Il *fantasma dell'origine dell'uomo* rivela infatti l'uomo stesso come «fantasma dell'evoluzione bloccata», paradosso della natura e della storia che «non ha saputo dettare le giuste leggi dell'evoluzione biologica e il cammino della

storia» (*ivi*, p. 175) e si è dunque consegnato alla rovina, divenendo rovina lui stesso.

Abbandonati a una dissoluzione che ha la forma della *stasi*, della *liquefazione* in un informe – pensiamo all'incendio che al termine di *Ciao Maschio* distrugge e amalgama gli oggetti musealizzati da Flaxman –, l'umano e la storia sono condotti alla loro fine come al loro principio: in *Non toccare la donna bianca*, Storia e Immaginario (incarnato dall'immaginario cinematografico del Western) possono allora essere esibiti come *favola rovesciata* del *genocidio*; la presenza spettrale dell'oggetto-feticcio può farsi, in *I love you*, *sostituzione* dell'umano (nel portachiavi che canalizza l'amore del protagonista conducendolo, ancora una volta, all'autodistruzione); in *Chiedo Asilo* (1979) la sostituzione del linguaggio con i materiali visivi e sonori che riconducono vita e cinema alla loro forma elementare, *liquefacendo* le stesse tematiche ferreriane, può mostrare un'umanità che ha rinunciato definitivamente ai significati e alla storia.

La straordinaria operazione critica condotta da Maurizio Grande permette dunque di cogliere i tratti di quella *domanda di politica* in cui abbiamo individuato, sulle sue orme, uno dei caratteri del cinema ferreriano. Analizzando la filmografia del regista milanese a partire dalla *sintassi del visibile* che essa produce, il lavoro di Maurizio Grande permette di riconoscere nell'immagine «*congelata nel suo modo di produzione*» (*ivi*, p. 246), nella *temperatura cinematografica* delle inquadrature, nel *racconto al presente* dei piani-sequenza, quella tensione tra trasferimento, sostituzione e stasi, tra adattamento, reclusione e disintegrazione (*ivi*, p. 239), tra civiltà e catastrofe che marca la singolarità dell'opera del regista milanese, e che consegna una domanda ineludibile sulla contemporaneità.

Grazie al lavoro critico di Grande, la caratura politica dell'opera di Ferreri può dunque darsi come tentativo di mostrare, nel cinema, le *nuove derive della reificazione* – nel momento in cui le cose stesse, assorbite in un'accumulazione di immagini, divengono simulacri –, e come *rifiuto* di abbandonarsi pacificatori sogni di *reicantamento ideologico del mondo*. Se la macchina celibe, da Duchamp a Lyotard, è *commutatore di energia* in grado di invertire la composizione delle forze producendovi un'istanza *dissimilante*, la *macchina celibe* della scrittura cinematografica di Ferreri introduce nella realtà un *dissimile* che *esibisce* l'impossibilità di un'*inversione* liberatrice.

Nell'analisi condotta dal critico, proprio nel gesto che, generando un'immagine, nega – nella sua perfetta non referenzialità, nella sua *inutilità* ideologica – persino ogni utopia negativa sta la *politicità implicita* del cinema di Ferreri, ciò «che è nel film ma non si vede sullo schermo» (*ivi*, p. 201).

Se la deriva sembra ormai inesorabilmente avviata, se «l'immagine si è fermata in un occhio che ha smesso di lanciare segnali» (*ivi*, p. 257) e la *macchina celibe* gira infine a vuoto, è il cinema che, dentro, fuori e contro il tempo, dentro, fuori e contro il cinema, continua, «nel suo stato di appagata inerzia» a *restituire*, nonostante tutto, le immagini *allo* schermo, *alla* realtà (*ivi*, p. 203).

Riferimenti bibliografici

A. Aprà, M. Ponzi, C. Rispoli (a cura di), *Conversazioni: Marco Ferreri…da Roma*, in "Cinema e Film", I, 4, 1967, pp. 746-747.
W. Benjamin, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N. P. Cangini, Mimesis, Milano 2017.
R. De Gaetano, *L'inerzia dell'umano*, introduzione a M. Grande, *Marco Ferreri*, a cura di Alessandro Canadè, Bulzoni, Roma 2016.
M. Grande, *Deserti/Rovine. I film apocalittici di Marco Ferreri*, in E. Girlanda, C. Tagliabue, a cura di, *Apocalisse e cinema*, Centro Studi cinematografici, Roma 1997.
Id., *Eros e politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Protagon, Siena 1995.
K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca*, Editori riuniti, Roma 2018.
M. Ponzi, C. Rispoli, a cura di, *Intervista con Marco Ferreri*, in "Filmcritica" XVI, 162, 1965.

Maurizio Grande, *Marco Ferreri*, a cura di Alessandro Canadè, introduzione di Roberto De Gaetano, Bulzoni, Roma 2016.

Vienna, Berlino, Hollywood: cartografia della modernità

Laura Ysabella Hernández García

Billy Wilder.

A proposito del contributo al cinema classico americano di *émigrés* europei, soprattutto tedeschi e austriaci, Elsaesser (1999) ha attribuito loro un ruolo decisivo nella trasformazione di Hollywood in un mondo immaginario, capace di animare finzioni, spaesamenti e realtà alternative. Ma sostenere che la macchina hollywoodiana ha radici europee significa anche far riferimento a una serie di esperienze concrete e reali che su questo immaginario hanno lasciato il segno, tra cui la migrazione e l'esilio.

Pensare al cinema dell'austriaco Billy Wilder seguendo questa prospettiva teorica è un'operazione diversa dal semplice resoconto biografico. Si tratta, invece, di riscostruire l'alterità di uno sguardo che indaga un mondo a lui estraneo, restituendone crepe e contraddizioni. Detto altrimenti, in America il regista si trova in una condizione di spaesamento, che lo sottrae alla «dimensione dell'ordinario, del familiare, del già visto», creando un impatto con l'altrove che «invita a cambiare direzione, mutare lo sguardo, prestare ascolto e attenzione» (Furia 2023, pp. 17-18). Nella sua rappresentazione di spazi, gesti, personaggi e valori profondi della società americana, Wilder dà forma a una geografia, le cui coordinate sono state identificate da Maurizio Grande, nel volume tematico dedicato al regista (Bulzoni, 2006).

Realizzando una mappatura dei motivi e temi che attraversano l'opera di Wilder, Grande va oltre la visione lineare tipica dell'indagine storica sul cinema, basata su fasi come inizio, maturità e declino, per proporre invece un modello reticolare in cui ogni tema e ogni film diventano nodi che si collegano tra loro. Ciò permette di collocare l'opera di Wilder in un contesto più ampio, in cui il cinema diventa uno specchio delle contraddizioni della società moderna e contemporanea.

Grande ci mostra come Wilder sia stato un regista capace di scavare negli strati della cultura americana per mostrare ciò che si cela dietro il mito: la disillusione, l'angoscia, la solitudine e il mascheramento. Nel cinema di Wilder, l'America non è soltanto il "Paese delle opportunità" celebrato dall'immaginario popolare, ma un luogo segnato da dinamiche sociali ed economiche ambigue. Come spiegato da Grande:

> Si capisce come il viennese Wilder, emigrato per sottrarsi alla "civiltà hitleriana", colga con sagacia le distorsioni di una civiltà diversa, i punti critici di una democrazia pagata a caro prezzo, le manifestazioni vistose di un costume e le contraddizioni di una cultura la cui qualità più evidente è quella che Stephen Farber ha chiamato "perversione del sentire". Wilder ha dovuto subito accorgersi che il segreto della civiltà e della cultura americana è celato in una verità elementare, nel fatto che *tutto e tutti siano in vendita e che tutti vengano manipolati da tutti* (2006, p. 85).

Il cinismo con cui Wilder guarda i valori americani viene reso nel suo cinema grazie a un lavoro su due generi, noir e commedia, che sono «basso-mimetici», come ricorda De Gaetano nella Prefazione usando la terminologia di Frye, per cui «si collocano in una dimensione che ha analogie forti con la sfera dell'esperienza comune» (De Gaetano in *ivi*, p. 11). Affrontando il conflitto tra individuo e società, la tensione tra sesso e denaro, e le dinamiche oppressive del capitalismo, i personaggi di Wilder si muovono in un contesto sociale dominato da leggi economiche spietate, dove l'innocenza è spesso corrotta e il cinismo diventa una strategia di sopravvivenza. In particolare, la riflessione di Grande identifica nell'opera di Wilder tre categorie di personaggi: i *vinti*, i *sopravvissuti* e i *vincenti*. Con i vinti Wilder racconta un fallimento simbolico: la figura del vinto è quella di chi tenta disperatamente di aggrapparsi ai resti di un mondo che lo ha rifiutato. I sopravvissuti, invece, navigano nelle contraddizioni della società, trovando un fragile equilibrio solo attraverso compromessi spesso dolorosi. Infine, i vincenti sono coloro che accettano pienamente le regole del sistema, ma a prezzo della propria integrità e autenticità.

In questa dialettica, Wilder mostra come il capitalismo e l'individualismo americani, anziché offrire libertà, richiedano conformismo e compromessi. In film come *La fiamma del peccato* (1944) o *L'asso nella manica* (1951), Wilder mette in scena personaggi che cercano di piegare le regole del sistema per il proprio vantaggio, solo per scoprire che queste regole li schiacciano. Attraverso tali storie, Wilder esplora la tensione tra il mito americano del *self-made man* e la realtà di un sistema che premia il conformismo e punisce l'*outsider*. Questa prospettiva riflette la posizione di Wilder stesso, che, pur essendo riuscito a inserirsi nel sistema hollywoodiano, ne rimane un osservatore critico.

È in questa chiave che il cinema di Billy Wilder rappresenta un esempio straordinario di *accented cinema* (Gemünden 2008; Naficy 2001). Considerato uno dei maestri dell'intrattenimento di massa e perfettamente fluente nel linguaggio del cinema classico americano, i suoi film mantengono comunque un forte accento straniero. Con la sua opera, il regista americano di origini austriache riesce a intrecciare sensibilità e tradizioni culturali diverse, grazie alla sua condizione che lo posiziona "tra-

due" continenti: una posizione liminale che gli consente di rappresentare la complessità dell'esperienza dell'esilio.

Nel cinema del regista *émigré*, l'esilio è rappresentato come una dimensione esistenziale. Nei suoi film, i personaggi spesso si trovano a margine della società, incapaci di integrarsi completamente. Questo è evidente in Giorni perduti, dove il protagonista lotta contro la dipendenza dall'alcol e contro un sistema sociale che lo isola. Anche in *L'asso nella manica*, il giornalista interpretato da Kirk Douglas è un outsider che tenta di manipolare il sistema, solo per essere sopraffatto dalle sue stesse ambizioni. In maniera più esplicita, troviamo la solitudine dei "diversi" in *Stalag 17* (1953) e *Vita privata di Sherlock Holmes* (1970), film in cui Wilder abbandona la struttura perfetta che caratterizza il suo cinema, per indagare più a fondo la figura dello straniero, in un gioco che «acquista la dimensione allarmante della rivelazione di un piano di significazioni che coinvolgono il regista in prima persona». Ed ecco

> che in questo isolamento della macchina dell'intelligenza come macchinario sublime del giocare con se stessi e con gli uomini, qualcuno ha visto il mettersi in gioco di Wilder stesso. Wilder che rischia – come Sherlock Holmes – la sua propria immagine, l'immagine di colui il quale costruisce il mondo sulle trame dell'astrazione e dell'immaginazione analitica; come colui il quale assiste alla vita senza lasciarsene coinvolgere, come lo "straniero" che perlustra il paese che lo ospita e lo mette a nudo (Grande 2006, p. 51).

Nel percorso delineato da Grande, oltre all'analisi di tipologie di personaggi, ritroviamo anche una ricostruzione dell'ingegneria e della topografia alla base del cinema di Wilder. Mediante una serie di categorie che si riferiscono sia a temi che a configurazioni spaziali (America, Bianco & Nero, Denaro, Gioco, Macchina, Travestimento), Wilder può essere visto come un cartografo della modernità, un autore che mette in scena lo spettacolo cinematografico senza occultarne i trucchi.

L'identità europea di Wilder traspare nei suoi film, per i riferimenti culturali diretti e per questo suo approccio ironico e disilluso. L'esperienza dell'esilio e della migrazione si traduce in un cinema che sfida le narrative lineari e l'*happy end* di Hollywood. Inoltre, Wilder porta con sé una sensibilità espressionista – ereditata dalla cultura visiva di Vienna e Berlino – che si manifesta nell'uso delle ombre e dei contrasti, tipici del noir, e nella propensione a rappresentare l'ambiguità morale dei personaggi.

Un esempio emblematico è *Viale del tramonto* (1950), che mette in scena non solo la decadenza di una diva del cinema muto, ma anche una riflessione sulla caducità del successo e sull'alienazione della società americana. La villa di Norma Desmond, con i suoi echi di un passato glorioso ormai irrimediabilmente perduto, è una metafora della condizione

dell'emigrato europeo: un luogo che trattiene i ricordi di un altro tempo, ma che non offre spazio per il presente o il futuro.

Con il genere della commedia Wilder espone invece le stranezze della cultura americana: «La meccanizzazione e la deumanizzazione appaiono solo come l'ultimo tratto di una stranezza di fondo della "civiltà", un connotato che indica un livello comune, "popolare", della cultura americana: la stranezza come carattere tipico del way of life americano» (Grande 2006, p. 83). Film come *Baciami, stupido* (1964) o *Uno, due, tre!* (1961) riflettono la sua capacità di osservare l'America attraverso una lente grottesca, che amplifica l'assurdità dei suoi rituali sociali e delle sue convenzioni culturali. Maurizio Grande sottolinea come Wilder sfrutti la commedia per esplorare il "mostruoso sociale", mostrando una società che richiede conformismo a qualsiasi prezzo, anche a scapito dell'identità personale.

Grande evidenzia inoltre come l'ironia di Wilder funzioni come una forma di resistenza culturale, che consente al regista di rappresentare l'assurdità delle convenzioni sociali e delle strutture di potere. In commedie come *A qualcuno piace caldo* (1959), l'ironia diventa uno strumento corrosivo utile allo smascheramento delle ipocrisie sociali, creando uno spazio in cui i personaggi sfidano le norme consolidate, sovvertendo temporaneamente i ruoli e i generi. Qui la commedia con i suoi meccanismi dirompenti diventa un modo per rivelare le assurdità della realtà e offrire una critica sottile ma incisiva delle strutture sociali.

In questo senso, il lavoro critico di Grande su Wilder può essere visto come una riflessione sulla natura del cinema, tra apparato produttivo e dispositivo semiotico: una forma creativa capace di ribaltare le regole dominanti e di renderle esplicite nel loro rovesciamento. L'analisi di Grande ci invita a considerare il cinema non solo come spettacolo, ma come uno spazio in cui si elaborano e si articolano i problemi della società e dell'identità. Wilder, con il suo sguardo disincantato e lucido, diventa così per Grande un testimone dell'epoca, un regista capace di rendere visibile l'invisibile, di mostrare ciò che la superficie patinata dell'*American Dream* nasconde.

Per Grande, il cinema costituisce dunque una forma di conoscenza, un linguaggio in grado di interrogare e trasformare la realtà. I mondi creati da Wilder diventano spazi in cui le *forme dell'opera* si intrecciano con le *forme della vita*, creando un punto di intersezione in cui il cinema diventa uno strumento per una riflessione critica del presente.

Dal lavoro tematico su Wilder traspare un'idea della critica come operazione teorica in grado di produrre nuovi significati e nuove connessioni. Mantenendo un rapporto ravvicinato alla specificità dell'opera e del suo contesto, l'analisi di Grande non diventa mai dogmatica, ma risulta sempre dialogica, in continua evoluzione. Solo in questo modo possiamo cogliere le complessità dell'opera di Wilder, illuminando sia i

significati espliciti, che quelli latenti, le tensioni non risolte, le domande a cui non è semplice dare una risposta definitiva.

Se pensiamo alla critica come un'attività che porta l'opera in «mare aperto» (Benjamin 1982, p. 82) per estrarre il tratto universale dell'idea, Grande, con la sua mappatura e il suo approccio dialogico, realizza esattamente questo: trasforma l'opera in un punto di partenza per una riflessione che va oltre il cinema e che interroga il mondo stesso.

Il metodo critico di Maurizio Grande emerge come un esempio potente di critica stratificata. La sua analisi del cinema di Billy Wilder non è solo un contributo alla teoria del cinema, ma una pratica che restituisce al discorso critico il suo ruolo fondamentale: quello di articolare un campo di confronto e di riflessione, in cui le opere diventano strumenti per comprendere e trasformare la società.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Il concetto di critica nel Romanticismo tedesco. Scritti (1919-1922)*, Einaudi, Torino 1982.
R. De Gaetano, *Critica del visuale*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno 2022.
T. Elsaesser, *Ethnicity, authenticity, and exile: a counterfeit trade? german filmmakers and Hollywood*, in *Home, exile, homeland film, media, and the politics of place*, a cura di H. Naficy, Routledge, New York-London 1999.
P. Furia, *Spaesamento. Esperienza estetico-geografica*, Meltemi, Milano 2023.
H. Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, 2001.

Maurizio Grande, *Billy Wilder*, a cura e con introduzione di Roberto De Gaetano, appendice a cura di Alessandro Canadè, Bulzoni, Roma 2006.

Contatti pellicolari

Martina Tassone

Jean Vigo.

Cosa è un'*icona cinematografica*? Si domanda Maurizio Grande nel 1980. Non un'immagine materiale proiettata sullo schermo, ma ciò che fa di quell'immagine un segno iconico peculiare, proprio soltanto del cinema. In un articolo, intitolato *L'Icona Cinematografica*, Grande si interroga circa i tratti specifici di quest'ultima, in virtù dei quali essa può riprodurre delle condizioni percettive sperimentate di fronte alla "realtà materiale"; ma, allo stesso tempo, analizza minuziosamente anche i tratti per i quali l'icona cinematografica viene interpretata come segno, sulla base di un riferimento semiotico.

Ne conclude che essa non si limita solo a «rappresentare» il reale, ma riesce a far emergere anche la sua «consistenza semiotica»: l'icona cinematografica emana un «senso di realtà» che sorregge «un effettivo *mondo al presente* in quanto mondo schermico in sé compiuto, autosufficiente e dotato di una sua propria *realtà*» (Grande 1980, p. 145).

Pur partendo da presupposti semiotici, le riflessioni sviluppate nell'articolo non appaiono rigide e schematiche, ma fluide e dinamiche, senza ridursi a griglie teoriche e, al contempo, senza mai perdere la loro chiarezza concettuale. Questo perché nate da un corpo a corpo con un oggetto empirico e concreto, il cinema di Jean Vigo, che riesce a scardinarle, intensificarle e mescolarle con le forze della vita. È tra le pagine della monografia dedicata a Vigo della collana editoriale Castoro Cinema, datata 1979 e precedente di un solo anno l'articolo *L'Icona Cinematografica*, che Grande "libera" una lucida visione del mondo della quale i film del cineasta si fanno intercessori. Come ricorda De Gaetano, in uno scritto dedicato allo studioso:

> Per Maurizio Grande, la scrittura non è mai stata esercizio e pratica del sapere, ma tentativo di risposta a forze che hanno attraversato una vita ed un pensiero. Se la (grande) scrittura è sempre apertura di una "linea di vita", questo accade perché risponde ad un urto, è effetto di un incontro, con un'opera, un tema, un oggetto teorico, ma anche, e forse soprattutto, con un corpo, un'anima, un luogo (1999, p. 8).

Le opere di Vigo, dunque, sono un oggetto d'analisi formidabile perché, non illudendosi mai di restituire ingenuamente la "verità del reale" così come è, mirano invece alla creazione di un rapporto costruttivo con la realtà e con le forme di vita che la popolano, indagandola con la «spietatezza di uno sguardo critico inalterabile» (Grande 2004, pp. 27-28). In questo senso, prima d'essere un "oggetto estetico", l'opera di Vigo è «un progetto critico» (*ivi*, p. 31) che fa capo all'idea di un *cinema sociale* (Vigo

1953) o di cinema come *pratica*: il dispositivo cinematografico riesce a decostruire il tessuto sociale, ad operare all'interno dell'umano senza cadere nella trappola di un presunto "realismo" integrale.

Non importa se si tratti di cinema di finzione o documentario – lo dimostrano le quattro opere di Vigo, delle quali due "documentarie" e due di "finzione" – ma che accolga ciò che Jean-Louis Comolli descrive come il «rischio del reale» (2006, p. 89): indipendentemente dai finanziamenti e dalle possibilità di distribuzione (indipendenza molto cara al regista che, secondo Grande, non è stato «mai posseduto dal piano astratto del professionismo»), il film deve aprirsi sul mondo, entrare in contatto con le cose, essere trafitto e trasportato da esse. Conta, perciò, il gesto filmico di riscrittura «degli avvenimenti, delle situazioni, dei fatti, delle relazioni in forma di racconto, riscrivere il mondo, quindi, *ma dal punto di vista di un soggetto*, scrittura qui e ora, racconto precario e frammentario» (*ivi*, p. 93).

La salvaguardia di un *punto di vista* è al centro dell'analisi che Maurizio Grande fa del cinema del regista francese, ed è quello che, per esempio, fa essere *À propos de Nice* (1930) un «documentario sociale» (Grande 2004, p. 34) e non un mero cinegiornale di attualità. A parere di Grande, difatti, si ha sempre a che fare con un «doppio aspetto del reale» (*ivi*, p. 35), perché qualunque sua esperienza è il risultato di un'operazione stratificata e molteplice, che si può definire di «costituzione del mondo» (*ibidem*) da parte del soggetto: quest'ultimo, tramite i propri strumenti culturali, concettuali e materiali, guarda e dà forma al *suo* reale.

La Nizza filmata da Vigo è «scorciata dal punto di vista del cinema» (*ivi*, p. 34) che, come punto di osservazione, organizza, ordina e valuta l'immagine "svuotata" della città, pronta ad essere riempita dalle visioni dell'autore. Tra il lusso e il *divertissement* del carnevale, dei motoscafi, delle palme e delle luminose facciate degli alberghi si celano le spie della miseria materiale e morale che subdolamente pervade la città e che Vigo sorprende all'azione: gli spazzini che ripuliscono la spiaggia deturpata dai rifiuti, la negazione dell'elemosina alla zingara, i corpi grottescamente abbigliati e truccati, i quartieri poveri della città sono gli elementi dai quali si irradia un'insistente denuncia anarchica che sfocia poi, con le parole di Grande, nella costruzione di un'«antropologia sociale» (*ivi*, p. 35).

È la presenza dello sguardo dell'autore, pertanto, ad assumersi una responsabilità critico-teorica, che si rispecchia, fino a coincidere col tono stilistico impiegato: la forma cinematografica di *À propos de Nice*, «in una aperta e dichiarata manipolazione delle angolazioni e dei punti di vista, [trasforma] le riprese in un testo che coincide singolarmente con il suo messaggio» (*ivi*, p. 110). L'anno dopo la stesura della monografia su Vigo, nell'articolo *L'Icona Cinematografica,* Grande avrebbe detto, riprendendo le intuizioni evocate dall'opera del cineasta francese, che si tratta di «una attività semiotica di trasformazione del reale-naturale e del reale-sociale in un costrutto iconico», per la quale «quanto "passa" nell'immagine senza che si veda sulla sua superficie è proprio una maniera peculiare di manipolare le cose, di organizzare i dati reali in vista della significazione» (Grande 1980, p. 146). Il critico rintraccia la presenza viva del punto di vista

"cinematografico" di Vigo, questa volta caratterizzato da una forte matrice autobiografica, anche nel successivo *Zéro de conduite* (1933). Le memorie del regista – che vive un'infanzia e un'adolescenza instabili, segnate dai continui spostamenti e da cambi di nome per non essere riconosciuto come il figlio dell'anarchico Miguel Almereyda – si universalizzano, raddoppiandosi negli occhi dei collegiali di *Zéro de conduite*. Il punto di vista è dall'interno, quello di Vigo bambino, quello «esclusivo e tendenzioso» (Grande 2004, p. 48) del fanciullo che si scontra contro l'aridità del mondo adulto: l'obiettivo è dar senso alla memoria, riattualizzarla e oggettivarla attraverso il linguaggio del cinema e l'invenzione estetica. Secondo Grande, il senso della memoria, sfuggendo all'ordinamento diacronico del tempo, si forma mediante delle ellissi che vengono sostituite alla norma espositiva e alla ridondanza dei raccordi espliciti: il film è così sottratto «alla riproduzione narrativa dei fatti e dei significati per [essere] consegnato all'immagine cinematografica come dominante selezionata e come procedura di connotazione» (*ivi,* p. 59).

L'abilità del regista di dar forma a un personale sguardo stilistico-formale affiora anche in un documentario didattico come *Taris, ou la natation* (1931). Taris è filmato con una particolare attenzione alla cinetica dei movimenti in acqua: panoramiche dall'alto, riprese in *ralenti* o accelerato e variazioni di campo metrico nel rapporto tra il corpo e la macchina da presa filmano una creatura acquatica immersa nel suo elemento naturale.

Nelle analisi che Maurizio Grande fa dei tre film di Vigo emerge, allora, come «la costituzione simbolica di un *senso del reale*» (Grande 1980, p. 146) messa in opera nella costruzione dell'immagine filmica sia in grado di svincolarsi dal discorso, dall'«ipoteca narrativa» (Grande 2004, p. 59), per giungere, mediante figure linguistiche e stilistiche alla creazione di *un'atmosfera di realtà*.

È sul concetto di *atmosfera* cinematografica che Grande si sofferma nell'ultima parte della monografia, quella dedicata al capolavoro di Jean Vigo, *L'Atalante* (1933):

> Per "atmosfere cinematografiche" intendo non solo gli "effetti" stilistici o espressivi prodotti come il risultato di un certo modo di operare con la macchina del cinema. Piuttosto, intendo la capacità di far scaturire dalle cose stesse o da una vicenda appena abbozzata, dal tratteggio in punta di pennello dei personaggi, l'alone del senso che li tiene in vita, che tiene in vita il film. Dunque, la capacità che ha il cinema con certi cineasti di creare atmosfere attorno a fatti e materiali, una atmosfera concreta, palpabile, fatta di luci e di oggetti, di corpi e di personaggi umani e naturali (*ivi*, p. 85).

Nel caso de *L'Atalante*, il cui soggetto, che racconta la vita quotidiana di due neosposi, «era il classico soggetto per un cinema minorato» (*ivi*, p. 86), Vigo ingaggia una sfida ancora più complessa: quella di far scaturire delle *atmosfere di realtà* da una sceneggiatura di primo acchito abbastanza banale. Per far ciò, gli allontanamenti, le distanze che si intromettono nella fresca intimità dei due giovani, si accumulano in dei

momenti impercettibili e delicati, non dovuti all'insidia delle persone (il venditore ambulante, Père Jules) o dei fatti, piuttosto alle «*atmosfere* che affascinano Juliette, [a] quel potere soffuso dell'immaginario alimentato da ciò che l'ambulante [le] sussurra nell'orecchio» (*ivi*, p. 101). È nelle *vicende minime* de *L'Atalante* che Grande scopre l'eccezionalità del rapporto atmosferico tra cinema e realtà: il critico sottolinea appunto che non sono le immagini "piene" ed "eloquenti" ad affascinarlo (come quelle sensuali dei due giovani distanti che passano una notte insonne nel desiderio dell'altro), ma la secchezza stilistica delle immagini "vuote" (il folle girovagare di Jean nella luce di un'alba lunare).

Un modo di far cinema come "esperienza del sentire", del *sentire* e del *vedere* il mondo con la "sensibilità della pellicola". Maurizio Grande prende in prestito l'espressione da uno dei pochi scritti teorici di Jean Vigo che si intitola *Sensibilité de pellicule* (1932): in questo scritto il regista, sostenendo fin dall'incipit che «l'occhio dell'uomo non è più sensibile del suo cuore», constata speranzoso l'esistenza della pellicola cinematografica, il suo essere *sensibile* agli eventi del mondo, al contrario degli *insensibili* occhi degli uomini (Vigo 1932).

Nella "teoria" vigoniana riecheggia il concetto di *fotogenia* che Jean Epstein, riprendendolo dalle riflessioni del teorico e cineasta Louis Delluc, adopera per descrivere le proprietà visive delle immagini, la loro capacità di potenziare sensorialmente la realtà, di rivelare la sua più intima essenza.

Il regista, infatti, eredita la maestria nel "generare" il *senso pellicolare* dai cineasti della nuova aurora del cinema francese degli anni '20 e '30 (da René Clair, Jean Epstein, Marcel L'Herbier fino a Julien Duvivier, Marcel Carné e Jean Renoir) che, secondo Denis Brotto in uno dei più interessanti e recenti lavori sul cinema di Vigo (2018) successivi a quello di Grande, prestavano molta cura all'emanazione di una dimensione sensoriale dell'immagine, a volte allontanandosi dai meccanismi narrativi convenzionali. Anche se Grande, probabilmente per necessità editoriali di concisione e brevità, non compie questo lungo giro (che invece compie per analizzare in che modo l'opera di Vigo prenda le mosse dal contesto delle avanguardie), descrivere il «senso pellicolare» che le "atmosfere" vigoniane trasudano implica confrontarsi, anche implicitamente, con la risonanza che i sopracitati registi e teorici ebbero sulla sua opera.

Ritorniamo all'articolo citato in apertura, *L'Icona Cinematografica*, perché esso è attraversato da una convinzione perorata proprio dal "contatto pellicolare" che Grande ebbe col cinema di Vigo, che cerchiamo così di riassumere: le precise angolazioni delle riprese, il taglio delle inquadrature, il minuzioso montaggio delle sequenze, l'accurato lavoro sull'illuminazione e sul contrasto della pellicola producono «effetti di senso» o meglio «un surplus di senso sopraelevato» (Grande 1980, p. 148). Questo *surplus di senso* crediamo essere la "potenza della vita" che emerge solo «nella finzione del ripensamento» (Grande 2004, p. 107). La vita può invero essere scritta col linguaggio cinematografico, con un linguaggio che si forma, però, solo a *contatto* con la vita stessa. È questo l'impegno che

Grande condivide con Jean Vigo.

Riferimenti bibliografici

D. Brotto, *Jean Vigo. Opera completa*, Mimesis, Milano-Udine, 2018.
J.L. Comolli, *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma, 2006.
R. De Gaetano, *Lo sguardo liminare. Breve saggio su Maurizio Grande*, la balestra studi, Cosenza, 1999.
M. Grande, *L'Icona Cinematografica*, in "Artibus et Historiae", Vol. 1, N. 2 (1980).
Id., *Jean Vigo*, Il Castoro, Milano, 2004.
J. Vigo, *Sensibilité de pellicule* (1932), in "Sésame", 1932, riportato in P. Lherminier, *Jean Vigo. OEuvre de cinéma.*
Id., *Vers un cinéma social,* in "Positif", n.7, 1953.

Maurizio Grande, *Jean Vigo*, Il Castoro, Milano 1979.

Sui confini del genere

Martina Ventura

La commedia all'italiana.

Uno dei pensieri principali che accompagna la lettura di *La commedia all'italiana* di Maurizio Grande riguarda la notevole complessità e mutevolezza ermeneutica di questo studio, in grado di far dialogare approcci metodologici diversi, per dar vita ad una proposta critica che non converge verso una lettura univoca del fenomeno, ma che offre una lettura centrifuga, dinamica della commedia all'italiana.

Per provare a ricostruire il campo d'indagine dell'opera di Maurizio Grande bisogna partire innanzitutto dalla storia editoriale del testo, che si configura come la risultante di una lunga stagione di studi dedicata all'argomento, iniziata già a partire dagli anni ottanta. *La commedia all'italiana* è infatti un'antologia di saggi, in larga parte già precedentemente editi, che affronta lo stesso campo d'indagine da diverse angolature. Questa architettura del testo in forma di raccolta ha una ricaduta anche in termini di impostazione metodologica, per cui i quattro macro capitoli che scandiscono l'opera, ovvero *La società della commedia, La società delle maschere, Lo spazio sublime dell'angoscia* e *Epos e commedia*, non seguono una precisa linea temporale e spesso anzi ripropongono gli stessi film, gli stessi segmenti di storia del cinema, indagati attraverso nozioni e approcci differenti.

È il caso di quello che nel libro viene chiamato *cinema bianco*, ovvero la commedia cinematografica degli anni trenta. La commedia di regime viene infatti tematizzata già nel primo capitolo in rapporto al concetto di *reale* e di *realismo*. Se dunque secondo Grande il *reale* cinematografico è dato (secondo una lettura vagamente pasoliniana) dalla continguità analogica tra le immagini cinematografiche e la realtà *contestuale* entro cui sono generate, il realismo ha invece a che vedere con una questione di «testualizzazione della realtà» (Grande 2003, p. 12). Scrive Grande in proposito: «In effetti, il *realismo* può essere definito come costruzione stilistica e come "resa testuale" proprie di un determinato codice di *composizione di scrittura*, come dominante retorica, assetto del discorso, classe o genere di testualizzazione di alcunché di extra testuale e di extralinguistico» (*ibidem*).

All'interno di questo discorso è inserita un'approfondita incursione a proposito dell'ambigua relazione tra la *commedia bianca*, il *realismo* e la realtà. In quanto prodotto censurato (spesso autocensurato) di un regime dittatoriale, il cinema degli anni trenta è stato spesso interpretato come un prodotto cinematografico completamente scollato dalla realtà, intrappolato nella dimensione asettica degli Studi cinematografici e in definitiva partecipe di un indice piuttosto basso di *realismo*. D'altra parte, il rapporto con la *realtà* appare invece molto più problematico:

> Nella commedia bianca degli anni trenta questo "spazio del reale" non si presenta come "contenuto obiettivo del film" ma piuttosto come stratificazione di certe ossature del costume e delle norme sociali, come desiderio segreto e allucinazione.

Sono dunque proprio i caratteri stringenti e oppressivi della realtà a porre le condizioni necessarie da cui scaturisce il cinema di evasione degli anni trenta. È in un certo senso l'assenza sistematica e perentoria di realismo all'interno del cinema di regime a costituire il legame più diretto con la realtà, in un rapporto di negazione obbligata e di desiderio d'evasione. «Il cosiddetto formalismo blasettiano e il populismo di Camerini sono come una ulteriore "rinuncia al reale", chiamandone però in causa le inadeguatezze e le imperfezioni» (*ivi,* p. 23).

La commedia degli anni trenta è poi nuovamente oggetto di studio nella sezione finale del testo di Grande, approfondita questa volta attraverso un filtro quasi narratologico, che tende a indagare il funzionamento – talvolta mancato funzionamento – dello sviluppo drammatico della commedia *bianca*. Come viene ripetuto a più riprese all'interno dello studio di Grande, la dinamica della commedia in senso ampio ha fortemente a che vedere con il percorso di integrazione sociale che il protagonista deve compiere nell'arco della storia. L'integrazione sociale è infatti un *topos* che, secondo la ricostruzione dello studioso, ha attraversato il genere comico occidentale a partire dalle sue manifestazioni teatrali più antiche.

> Il movimento iniziale della commedia è, dunque, la rappresentazione di una *naturale forma di conflittualità fra passato e futuro*, fra generazioni, fra individui e ceti; ma soprattutto fra l'immobilità dei poteri costituiti (sia pure in modo illegittimo e non dichiarato) e la mobilità iniettata dall'emergere di nuovi soggetti sulla scena sociale (*ivi*, p. 40)

Nella commedia di regime, tuttavia, dal momento che una critica all'assetto sociale non deve né può trapelare in alcun modo, questa dinamica narrativa subisce un'inevitabile battuta di arresto. La conflittualità che doveva precedere il riassorbimento finale del protagonista all'interno del tessuto sociale è spostata dunque su una mobilità interclasse: i personaggi della commedia *bianca* sono infatti spesso chiamati dalle circostanze a camuffarsi e a mettere in scena interazioni, posture e abitudini appartenenti a una classe sociale diversa rispetto a quella di provenienza.

Uno degli esempi su cui Maurizio Grande si sofferma in maniera più puntuale è il film *Mille lire al mese* di Max Neufeld, girato nel 1939, scritto da Luigi Zampa e Gherardo Gherardi, peraltro *remake* di una commedia austriaca di poco precedente. La pellicola di Neufeld che racconta gli sforzi della giovane Magda (ovvero un'esordiente Alida Valli) per trovare lavoro al fidanzato ingegnere, attiva in modo paradigmatico questi meccanismi di scambio e di contraffazione della propria identità sociale. La commedia è infatti interamente giocata sullo scambio di ruolo con un farmacista Matteo, amico del fidanzato di Magda, che per una serie di malintesi che occorrono

nella prima fase del racconto accetta di indossare i panni del giovane disoccupato, sostituendosi all'effettivo partner della protagonista, Gabriele, costretto a sua volta a camuffarsi da farmacista. Questo stesso schema narratologico da commedia degli equivoci attraversa larga parte della produzione di quegli anni e si impone come struttura narrativa dominante all'interno della commedia *bianca*.

Per quanto riguarda la commedia all'italiana propriamente detta, ovvero la commedia cinematografica italiana che si sviluppa tra gli anni cinquanta e sessanta, Grande sottolinea il ritorno di quel meccanismo narrativo caratteristico del genere comico (rintracciabile ad esempio già nella commedia aristofanea) che gioca sul contrasto tra individuo e società. Rifacendosi agli studi critici di Northrop Frye, Grande parla infatti di commedia all'italiana come di una tipologia testuale in cui viene messo in scena soprattutto «il piccolo o grande dramma dell'adattamento dell'individuo ai canoni sociali, e i piccoli o grandi traumi della società nell'incorporare i nuovi soggetti e le nuove forze socioculturali nella sua struttura palese» (*ivi*, p. 45).

La ricorsività strutturale di questo tema spinge lo studioso a sviluppare una tassonomia descrittiva delle possibili trame dei film: lo schema organizza i diversi intrecci a seconda delle dinamiche di adattamento dei personaggi alla realtà in piena trasformazione del Secondo dopoguerra, che Grande definisce la «società nuova del "benessere" a cambiali» (*ivi*, p. 68). Si tratta di quattro grandi categorie che descrivono il tema portante dei film: a) le commedie legate al *mythos* dell'ingresso in società; b) le commedie legate al *mythos* dell'adattamento forzato alle norme sociali; c) le commedie legate al *mythos* della truffa e del travestimento; d) le commedie legate al *mythos* dell'innocenza perduta. Tra le commedie riconducibili al primo filone, i tre titoli considerati più rappresentativi sono *Le ragazze di Piazza di Spagna* (Emmer, 1952), *Due soldi di speranza* (Castellani, 1952) e *Peccato che sia una canaglia* (Blasetti, 1955). Se pur con sfumature diverse, tutte e tre le pellicole descrivono infatti il passaggio dei protagonisti alla vita adulta attraverso il rito matrimoniale. Per quanto riguarda invece il *mythos* dell'adattamento forzato i titoli individuati da Grande sono *Il segno di Venere* (Risi, 1955), *Lo scapolo* (Pietrangeli, 1956) e *I soliti ignoti* (Monicelli, 1958) e *Il marito* (Loy, Puccini, 1958); in questo caso il meccanismo preso in considerazione è quello della tensione che talvolta si istituisce tra «rinvio e accettazione della vita adulta» (*ivi*, p. 68). Questo filone narrativo passa sempre attraverso il macro-tema dell'amore passionale e romantico, presentato spesso in opposizione a un'istituzione familiare ancora fondamentalmente arcaica e conservatrice; altri argomenti-satellite che emergono poi all'interno di questi film riguardano il tema del rifiuto per la cultura del lavoro (tematizzato in particolar modo nel film di Monicelli) e quello di una pigrizia associata tipicamente al mondo della gioventù.

Una vita difficile (Risi, 1961) *Divorzio all'italiana* (Germi, 1961) e *Il sorpasso* (Risi, 1962) sono invece i cosiddetti film della *truffa e del travestimento*: il filo conduttore che unisce le trame di queste diverse opere consiste prevalentemente nell'espressione di una dialettica tra individuo e

desiderio, spesso morboso, tensione che porta inevitabilmente ad uno scontro violento con l'ordine sociale. Scrive Grande in proposito: «In questi film viene alla luce lo squilibrio insanabile tra il soggetto e le sue mete», laddove le mete sono però tuttalpiù «desideri allucinatori» (*ivi*, 72).

Infine, abbiamo i titoli dell'*innocenza perduta*, che, come indica eloquentemente la denominazione, descrivono il passaggio dalla spregiudicatezza adolescenziale alla morigeratezza della vita adulta; questo percorso è raccontato attraverso l'iter tortuoso di personaggi che oppongono una strenua resistenza alle convenzioni e alle norme sociali. I titoli che rientrano all'interno di questa trattazione sono *Un americano a Roma* (Steno, 1954), *Pane amore e fantasia* (Comencini, 1954) e *Poveri ma belli* (Risi, 1957). L'insieme di queste commedie-chiave individuate dallo studioso viene poi analizzato attraverso un'interpretazione lacaniana, che chiama in causa i concetti di *frustrazione*, *privazione* e *castrazione*, evocati all'interno del saggio *Le relazioni d'oggetto e strutture freudiane* contenuto nei *Seminari*. Secondo Grande, infatti, queste tre nozioni costituiscono «lo sfondo teorico contro cui proiettare lo *scacco* che immette alla vita adulta» (*ivi*, p. 63).

Di seguito a questo capitolo dedicato ad una schedatura sistematica delle trame dei film, ne segue uno intitolato *Bozzetti e opere*, che lascia invece largo spazio al discorso sulla ricezione critica del genere e sul rapporto con il cinema precedente. In particolare, la dialettica con il Neorealismo costituisce un *topos* ricorrente di gran parte delle recensioni contemporanee alle opere: Grande ci restituisce un interessante, spesso discorde, panorama critico, in cui alcuni intellettuali come Aristarco e Morandini, insistono nel considerare «la poetica del bozzetto» di cui partecipano i film della commedia all'italiana, come un sottoprodotto o una parodia della grande stagione cinematografica del Neorealismo.

La commedia all'italiana di Maurizio Grande è dunque un testo eterogeneo, in grado di mettere a sistema, oltre che diversi approcci critici, diverse stagioni cinematografiche italiane del secolo scorso. La giustapposizione di saggi, che scorrono di continuo avanti e indietro lungo il perimetro del cinema italiano, amplia infatti i confini cronologici della ricerca, i cui estremi sono il cinema di regime da un lato e la commedia anni ottanta dall'altro. «Come tutte le formule di successo» scrive Grande «anche la dizione "Commedia all'italiana" comporta una serie di vantaggi e svantaggi» (*ivi*, p. 43). Alle criticità intrinseche della definizione stessa del genere, Maurizio Grande risponde dunque avanzando un'interpretazione della commedia all'italiana come di un fenomeno dinamico, non confinato esclusivamente alla fortuna produttiva degli anni cinquanta e sessanta, ma fortemente interconnesso con altri movimenti cinematografici limitrofi, tra cui il neorealismo e la commedia bianca degli anni Trenta, ma anche il cinema mostruoso e grottesco di Marco Ferreri.

Riferimenti bibliografici

M. Comand, *Commedia all'italiana*, Il Castoro, Milano 2010.

N. Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 2000.
P.P. Pasolini, *Il "cinema di poesia"*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1995.

Maurizio Grande, *La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003.

«L'altro come mistero»: l'enigma del tragico femminile

Margherita Giabelli

Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica.

Pubblicato a Parma nell'estate del 1994, *Dodici donne* costituisce uno degli esiti estremi della polimorfica opera di Maurizio Grande ed ospita una densissima meditazione dell'autore attorno al «mito» del femminile plasmato dalla letteratura drammatica. Interrogando la fenomenologia della tragedia *cristallina* della donna, Grande analizza qui alcune tra le più esemplari manifestazioni dell'«enigma» del tragico femminile al fine di indagare i modi e le forme del suo configurarsi.

Una volta delineate le coordinate interpretative essenziali all'interno di due brevi capitoli introduttivi, il testo sviluppa la sua indagine attraverso dodici studi autonomi ma strettamente interrelati, incentrati ciascuno sull'analisi di un personaggio ritenuto a suo modo paradigmatico: Grande sceglie appunto di esaminare dodici «personaggi femminili della letteratura drammatica» da lui selezionati in virtù del loro costituire altrettante «incarnazioni perenni del *mito della donna*» ideate «da autori assai diversi fra loro, ma egualmente ossessionati dall'enigma del femminile» (Grande 2010, p. 9). Più ancora che dodici *personaggi*, perciò, le donne di Grande costituiscono a ben vedere – precisa lo stesso autore – dodici *figure*, «immagini della femminilità […] che compendia[no] e trascend[ono] al tempo stesso la singolarità dell'individuo», dodici "eroine eponime" collocate all'origine di altrettante stirpi di «caratteri» che attualizzano nel loro «complesso di varietà specifiche» la «figura-madre che» ne «compendia i […] tratti genetici» (*ivi*, pp. 9-10).

«Come ogni costruzione potente, anche il mito dell'enigma del femminile nasce», si legge nell'introduzione del saggio, «nell'ambivalenza dell'attrazione e della repulsione, della luce e della tenebra» (*ivi*, p. 10). Alla scaturigine di quel "mito della donna" che osserva *realizzarsi* in molteplici "figure del destino" Grande intravede dunque quel misto di soggezione e morbosa fascinazione caratteristico dello sguardo di chi osserva da lontano un oggetto che sente come "altro". È proprio al «fantasma della *differenza*», infatti, che egli riconduce quel processo di *mitificazione dell'alterità* che prende origine dal sentimento de «l'Altro come mistero» (*ivi*, p. 9). Fin dalle primissime pagine risulta immediatamente chiaro quanto il carattere di radicale, irriducibile "alterità" attribuito a queste "figure del destino" costituisca un elemento nodale per l'inquadramento critico di quel "mito" che in esse trova dodici «possibili attualizzazioni» (*ibidem*). È infatti proprio il sopracitato "fantasma della differenza" a costituire – riconducendo alla «divisione dei sessi l'origine della separatezza dei ruoli e dei linguaggi, dei valori e delle pratiche simboliche» (*ibidem*) – il germe dell'enigma che

Grande si propone di sciogliere e la cui identità si configura con tutta evidenza a partire dalla contrapposizione rispetto a quello che il testo propone come il suo opposto complementare: l'universo "maschile".

Dai capitoli introduttivi fin dentro ciascuna delle dodici analisi, il volume di Grande risulta in effetti integralmente attraversato da coppie di termini tra loro antitetici, declinazioni variegate di un'unica originaria dicotomia, quella dei due poli contrapposti della *potenza* femminile e del *potere* maschile. Opponendo in modo sistematico e reiterato il «principio materno (dionisiaco e sensuale-universale)» a quello «paterno (apollineo e legiferatore del *limite*)» (*ivi*, p. 37), o l'universo oscuro e "lunare" del femminile a quello maschile, "solare" e diurno, la lettura che l'autore qui costruisce del "mito del tragico femminile" assume in sostanza le sembianze di una «ricognizione della potenza fatale della donna che *si contrappone* al potere simbolico dell'ordine maschile» (*ivi*, p. 14). Definito esclusivamente *per differenza*, in contrasto con quello che si configura come il suo radicale antagonista, l'enigma del tragico femminile risulta – dall'analisi di Grande – indissolubilmente legato allo sguardo "altro" che lo descrive e gli dà consistenza, secondo una prospettiva che emerge peraltro inequivocabilmente dalle scelte lessicali operate dall'autore: all'idea stessa di "enigma" e di "mistero" è infatti sottesa l'estraneità dell'osservatore rispetto all'oggetto osservato, il quale risulta da lui separato da una distanza percepita come incolmabile. Pur dando forma ad un insieme dal carattere marcatamente eterogeneo, dunque, le dodici donne di Grande appaiono tutte egualmente riconducibili ad un'unica entità costitutivamente contrapposta a quella definita "maschile" nei cui confronti non è prevista alcuna contaminazione o relazione dialettica. È pertanto anzitutto nel carattere deterministico di questo binarismo che si misura la natura "fatale" di queste figure che paiono tutte ugualmente vincolate – per quanto diverse – ad un unico, inesorabile destino: quello dell'impossibilità assoluta di negoziare con la *pulsione* di morte che si presume insita nella loro identità muliebre, di prescindere dall'ontologica «irriducibilità della donna alla Legge» che, secondo l'autore «il tragico femminile mostra» (*ivi*, p. 14) in modo inequivocabile.

Imbrigliando i personaggi in un giogo letale che impedisce loro di compiere qualsiasi movimento, il meccanismo descritto poc'anzi sembra di fatto corrispondere a quella che Roberto De Gaetano definisce l'«inesorabilità del vincolo tragico», a quella sottrazione – tipica della tragedia – dell'azione alla sua libertà che conduce l'eroe a «"non poter far altrimenti"», vittima di «un *dover essere* che nega la vita» (De Gaetano 2024, p. 22). «Nella tragedia, infatti», osserva Giuseppe di Giacomo nella sua introduzione alla *Teoria del romanzo* di Lukács, «non si dà alcun rapporto di conciliazione tra l'assoluto e il particolare, tra l'essenza e l'esistenza, perché il realizzarsi dell'essenza – che costituisce il compito etico della tragedia […] – richiede l'annullamento dell'esistenza» (Di Giacomo 1994, p. 11). Come private della dimensione singolare, "particolare" della loro "esistenza", le dodici donne di Grande sembrano infatti ridotte a dodici *creature della*

pulsione destinate a soccombere inesorabilmente alla "legge della massima pendenza" della loro femminilità.

Postulata la costitutiva *fatalità* di queste "figure del destino", Grande prosegue distinguendo due possibili modalità del suo manifestarsi illustrando la differenza tra la «fatalità di una *natura* […] che impone all'Altro una deviazione nell'esistenza a causa di un *incontro rovinante*» e «la fatalità di un Destino che fa di una esistenza individuale l'Opera dell'Altro» (Grande 1984, p. 11). Da un lato, dunque, una *Donna-Destino* che «travolge l'esistenza di chi la incontra» (*ibidem*) trascinandola nell'abisso, dall'altro una *Donna-Destinante* che si fa «*artefice della vita dell'Altro*» (*ivi*, p. 13) tessendone meticolosamente la trama: Elettra – emblema della «*donna come cristallo di morte*» (*ivi*, p. 25) – e Aracne – instancabile filatrice «di destini maschili senza scampo» (*ivi*, p. 24). «Il senso e il valore dell'opposizione» tra queste due *forme* della fatalità femminile – sottolinea lucidamente De Gaetano, attento esegeta dell'opera di Grande – «non si restringe alla coniatura dei due termini in questione, ma si inserisce in un *discorso sul tragico* che ne individua alcuni tratti distintivi» (De Gaetano 1998, p. 123). L'intento dell'autore è infatti anzitutto quello di delineare una fenomenologia del tragico femminile al fine di rintracciarne i caratteri peculiari e fornirne così un complessivo inquadramento: è per questa ragione, nota sempre De Gaetano, che il «piano teorico» configurato in apertura viene subito impiegato come «*operatore analitico* di alcuni dei grandi personaggi femminili della letteratura drammatica» (*ivi*, p. 125). Le categorie proposte nei primi due capitoli vengono infatti immediatamente messe alla prova, e il paradigma dapprima definito si tramuta presto in un dispositivo atto all'analisi delle dodici più volte citate "figure del destino", «ora *elettridi* ora *aracnidi* – e talvolta segnate», come scrive Roberto Tessari, «da una qualità tragica dove il patente esplicitarsi o del primo o del secondo tratto essenziale non esclude la più o meno occulta *praesentia agens* del suo corrispettivo polarmente opposto» (Tessari 1998, p. 141).

Esauritisi i due densi capitoli introduttivi, il saggio di Grande si addentra dunque nel suo corpo vero e proprio, costituito come si è detto da dodici studi conchiusi attraverso i quali l'autore si propone – suggerisce ancora Tessari – «di evocare le *persone* essenziali di un» ipotetico «Pleroma del Femminile» (*ivi*, p. 133). Le dodici figure analizzate, infatti, scaturiscono da contesti volutamente variegati che sembrano indicare, spaziando dalla Grecia del Terzo Secolo avanti Cristo alla Francia di metà Novecento, le molteplici direttrici di un moto complessivamente centrifugo. Nonostante questa apparente disorganicità, però, sembra a ben vedere che Grande intenda qui perlustrare stagioni diverse della storia della letteratura teatrale al fine di saggiare le moltissime rime che le mettono in dialogo e di misurare così le sorprendenti analogie tra le loro rispettive rappresentazioni del mito del tragico femminile. Le dodici donne di Grande sono infatti i personaggi di dodici storie tra loro differenti, concepite da autori altrettanto differenti le cui opere riflettono mentalità e culture differenti, ma i tratti costitutivi dell'*enigma del femminile* di cui quelle donne rappresentano una concreta manifestazione risultano legati da una sostanziale coerenza. Alla

dimensione centrifuga che caratterizza la rosa degli oggetti dell'indagine corrisponde allora il carattere decisamente centripeto assicurato al testo dagli innumerevoli tratti comuni che legano in modo patente questi oggetti. È dunque proprio attraverso questo duplice movimento che l'autore riesce infine a dimostrare la continuità di taluni elementi nella storia della letteratura drammatica e ad affermare il loro essere propriamente connaturati alla declinazione femminile del dispositivo tragico.

L'analisi di Grande prende avvio dallo studio della figura eponima di Elettra e di quel «disgusto per l'infima commedia della sopravvivenza» (Grande 2010, p. 27) all'origine del suo fatale «orrore per la natura e per la femminilità» (*ivi*, p. 29) incarnate dalla madre Clitemnestra. Ad una "madre onnipotente", invece, è dedicato il secondo capitolo: si tratta della pirandelliana Anna Luna, protagonista de *La vita che ti diedi*, che, incapace di suggellare la morte del figlio «nel sarcofago del dolore» (*ivi*, p. 44), «eternamente dà la vita finché ha vita» (*ivi*, p. 50) forte di un demoniaco impeto creatore. È un'altra figura materna a rappresentare per Grande il vero e proprio paradigma di quel fatale «conflitto fra la *potenza* della donna e il *potere* dell'uomo» che «ha luogo sulla linea di demarcazione che separa (e unisce) il reale e il simbolico» (*ivi*, p. 119): è Filumena Marturano, la cui maternità "assoluta" troverà il suo perfetto contraltare nel personaggio di Rita Allmers, oggetto dello studio successivo. Protagonista de *Il piccolo Eyolf* di Ibsen, Rita Allmers ordisce infatti la sua tela fatale, scrive Grande, con l'intento di «incorporare l'uomo» che ama «recidendo il suo legame con il figlio» (*ivi*, p. 137) e riaffermando così, tragicamente, la sua identità di donna «*aldilà della maternità*» (*ivi*, p. 146). L'ultima madre fatale esaminata da Grande è la protagonista de *Il malinteso* di Albert Camus, il cui «stupefacente intreccio "metafisico"» illustra secondo l'autore «la parabola della tragicità dell'esistenza» (*ivi*, p. 191).

Altro oggetto di questa analisi è la Salome di Wilde, la cui «castità corrotta dal desiderio genera», a detta di Grande, «una risposta di morte, la necessità di distruggere *ciò che non si doveva desiderare*» (*ivi*, p. 60). Un'analoga attrazione fatale travolge anche Pentesilea, protagonista dell'omonima tragedia di Kleist: ferina creatura della pulsione, Pentesilea è mossa infatti secondo l'autore da «una passione insana, una *voluptas* senza rimedio perché al di là di ogni oggetto, di ogni possibile Altro» (*ivi*, p. 162). Questo stesso alone di morte – che corteggia la bellezza, scrive Grande, secondo «uno dei più indistruttibili miti maschili» – avvolge irrimediabilmente anche il personaggio di Elèna Andrèevna dello *Zio Vanja* di Čechov, il cui destino non è dissimile a quello della Lulu di Wedekind, «puro significante della femminilità come *fatum*», che non fa che «inoculare nelle sue vittime il *secretum* della bellezza che rende insonni» (*ivi*, p. 81).

Un'altra categoria di figure del destino presa in esame da Grande è quella delle aracnidi "moderne", tra le quali si annoverano Hedda Gabler, protagonista dell'omonimo dramma di Ibsen, e *La Contessina Julie* di Strindberg. La prima è caratterizzata, secondo l'autore, da un «aracnismo insidiato dalle "mezze misure" della vita borghese» (*ivi*, p. 97), emblema di quella "degenerazione" moderna del tragico fondata su «un conflitto

profondo tra l'Io e gli ideali dell'Io» (*ivi*, p. 99). La seconda abita invece un dramma che, documentando il «tragico dissolversi delle individualità nella sordidezza di un'esistenza senza destino», costituisce secondo Grande il vero e proprio «manifesto della "tragedia naturalista"» (*ivi*, p. 177), una «tragedia claudicante» che attesta la «degradazione» (*ivi*, p. 179) moderna del tragico in forme parodistiche.

«L'estrema incarnazione dello spirito aracnide» è costituita però, secondo il percorso critico costruito dall'autore, dalla Nina di *Strano interludio* di O'Neill, la quale «conclude l'arco evolutivo di questa famiglia di donne "operose" che tessono l'altrui destino» (*ivi*, p. 199). Non è per caso, dunque, che la figura di Nina chiude il *corpus* delle dodici donne prese in esame: in lei «si può» infatti «scorgere», scrive Grande, «la cicatrice che unisce (e separa) le due metà dell'essere femminile: l'elettride e l'aracnide», un «mostro a due teste […] che signoreggia sulla natura e ingaggia un duello fatale con Dio-Padre» (*ivi*, p. 200). Sintesi ultima delle due componenti che fondano questa singolare ontologia del tragico femminile, Nina compendia allora gli elementi cardinali della proposta teorica di *Dodici donne*: da *elettride*, ella «trascende il *fatum naturae* in una legislazione *autoctona* della morte o della vita», al contempo però, da *aracnide*, «recide la dipendenza della donna dalla natura e dalla Legge, tessendo il destino altrui come opus fatale» (*ibidem*).

Fin da questa sintetica ricognizione delle varie articolazioni interne al saggio di Grande appare immediatamente chiaro come esso si relazioni in maniera costante e feconda con l'opera di un interlocutore privilegiato, il Gilles Deleuze dei due volumi sul cinema. A questo proposito, è bene evidenziare quanto Maurizio Grande sia stato – lo ricorda affettuosamente Roberto De Gaetano nella sua introduzione a *Il cinema in profondità di campo* – uno degli studiosi italiani che più tempestivamente si sono occupati, già dalla metà degli anni ottanta, de *L'immagine-movimento*: oggetto di uno dei corsi universitari tenuti da Grande a La Sapienza, il primo dei due saggi deleuziani sul cinema appare infatti come un produttivo punto di riferimento per la complessa indagine sulle forme del tragico femminile che si sta qui analizzando.

A fornirci immediatamente la misura del debito contratto da *Dodici donne* nei confronti della riflessione di Deleuze sulle immagini cinematografiche sono anzitutto le scelte lessicali operatevi da Grande. Il volume è infatti costellato di termini mutuati da *L'immagine-movimento* e, ancor più nello specifico, dal capitolo dedicato al concetto di "immagine-pulsione" con il quale il saggio tutto dialoga intimamente. Nell'analizzare, ad esempio, il personaggio di Lulu, Grande descrive l'oggetto della sua «brama primordiale» (*ivi*, p. 89) come «il *sostituto*» di una sua «mancanza *originaria*» (*ivi*, p. 84) e afferma che entrare nel suo «grande orlo» significhi essere risucchiati «in un territorio *originario* nel quale vige la "*legge della massima pendenza*"» (*ivi*, p. 89). In modo non dissimile, il personaggio di Pentesilea è descritto da Grande in tutta la sua «*ferinità*» (*ivi*, p. 163), come un essere dominato da una «violenza *originaria* implacabile» (*ivi*, p. 167) capace di fargli «*dilaniare*, *smembrare*, inghiottire l'avversario» (*ivi*, p. 176).

Dal momento che la sfera lessicale è, come è ovvio, del tutto inscindibile da quella semantica, sembra più che naturale rintracciare un debito verso Deleuze anche nell'articolazione stessa dei pensieri che Grande propone nelle pagine del suo *Dodici donne*. Potremmo infatti affermare, servendoci proprio delle parole del filosofo francese, che le *aracnidi* grandiane siano dotate di «un'intelligenza diabolica» (Deleuze 1984, p. 149) capace di generare una «violenza statica» che «ha come via d'uscita» per il personaggio «solo un rivoltarsi contro se stesso» (*ivi*, p. 165), mentre le *elettridi*, feroci «animali umani» (*ivi*, p. 149), appaiono legate dalla tragica esigenza di impadronirsi, fagocitandolo, «di tutto quanto» riescano a divorare «in un ambiente dato, e di passare» poi, instancabilmente, «da un ambiente in un altro» (*ivi*, p. 154). Le dodici figure analizzate da Grande sembrano in effetti dodici creature di quel «mondo originario» descritto ne *L'immagine-movimento*, «al contempo inizio radicale e fine assoluta» che «fa convergere tutte le pulsioni in una grande pulsione di morte» (*ivi*, p. 149).

Aldilà di questi prestiti più puntuali, la stretta relazione che intercorre tra il testo di Grande e l'opera di Deleuze è denunciata anche da aspetti ulteriori, ascrivibili piuttosto all'impostazione generale del volume. Come nota De Gaetano nella sua già citata introduzione a *Il cinema in profondità di campo*, infatti, è proprio guardando a Deleuze che Grande muove qui «dalla sistematicità delle architetture semiotiche» che aveva caratterizzato la prima fase del suo lavoro al sempre maggiore «*dinamismo concettuale*» (De Gaetano 2003, p. 36) tipico invece delle sue opere più tarde. Altrettanto deleuziana sembra in ultimo la libertà con cui l'autore di *Dodici donne* contamina paradigmi interpretativi differenti, operando una costante commistione tra critica e teoria, filosofia e psicoanalisi: muovendosi con una tale assoluta disinvoltura da una prospettiva d'indagine all'altra, Grande fa emergere il carattere "sovversivo" della sua singolare pratica intellettuale i cui contatti con quella propria del collega francese paiono per molti versi davvero flagranti. È proprio questo che doveva avere in mente Emilio Garroni quando in un'intervista apparsa postuma su "Filmcritica" descriveva Grande – di cui era stato un tempo il maestro – come «non solo uno studioso notevole, ma anche» uno «*scrittore* di prim'ordine, al di là di ogni divisione disciplinare» (Fasoli 2021). Il volume che si è appena tentato di analizzare costituisce in questo senso un caso del tutto paradigmatico dal momento che Grande dà lì sfogo alla sua vivace "immaginazione saggistica" punteggiando la trattazione analitica con aperture di respiro propriamente *letterario*, luoghi della piena manifestazione di un estro creativo capace di travalicare i rigidi confini della filologia per librarsi liricamente in volo.

Riferimenti bibliografici

D. Fasoli, *La visibilità della critica. L'ultima intervista a Emilio Garroni*, in "Filmcritica", 11 agosto 2021.

G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Ubulibri, Milano 1984.

G. di Giacomo, *Introduzione. Etica ed estetica nella filosofia del giovane Lukács*, in G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Pratiche Editrice, Parma 1994.

R. De Gaetano, *Ejzenštejn, Deleuze, e le vie della teoria in Italia*, in Maurizio Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di R. De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.
Id., *La teoria o dell'invenzione concettuale*, in Id., a cura di, *La visione e il concetto. Scritti in omaggio di Maurizio Grande*, Bulzoni, Roma 1998.
Id., *Le immagini della commedia*, Marsilio, Venezia 2024.
R. Tessari, *Salome e Lulu: una melagrana, e una maschera. Due donne, tra le Dodici di Maurizio Grande*, in R. De Gaetano, a cura di, *La visione e il concetto. Scritti in omaggio di Maurizio Grande*, Bulzoni, Roma 1998.

Maurizio Grande, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*, prefazione di Roberto Tessari, Bulzoni, Roma 2010.

Sulla vita postuma del teatro

Irene Calabrò

Scena Evento Scrittura.

Nel 1953, André Bazin dedica un saggio, intitolato *Le cinéma est-il mortel?* alla questione della morte del cinema nel periodo in cui le sale attraversano una crisi acuta a causa dell'avvento, quindi della concorrenza, della televisione. Bazin riflette intorno alla possibile vita postuma del cinema, «arte industriale» che non godrebbe dei «fenomeni di sopravvivenza» di cui beneficia il teatro (2018, p. 1236). Infatti, il teatro si rigenera continuamente: «nel gioco dei bambini», nelle feste di paese, nel «bisogno insopprimibile di certi giovani uomini e donne di "giocare" per i loro simili riuniti» (*ibidem*). Il teatro, allora, è dotato *infinitamente* di vita, a differenza del cinema, che «non è nato con l'uomo ma con la tecnologia» e quindi, secondo Bazin, la sua sopravvivenza è «totalmente dipendente da essa e dalla sua evoluzione» (*ibidem*).

Nel suo saggio, Bazin mette in luce un legame tra la sopravvivenza del cinema e quella del teatro. Infatti, le due forme d'arte condividono, in un certo senso, un *destino* comune nell'epoca massmediale che vede l'irruzione non solo del sonoro – c'era già da tempo la radio – ma, assieme a quello, con la televisione, anche dell'immagine: la forma audiovisiva che invade la quotidianità.

A partire dall'assunto che la proliferazione dell'audiovisivo, nella sua soluzione *spettacolare*, prima con la televisione e poi con internet, mette in questione la sopravvivenza di alcune forme d'arte – in questo caso il teatro e il cinema –, diventa assai chiaro il motivo per cui Maurizio Grande non smette di riflettere sulla sopravvivenza del teatro, che attraversa come un *fil rouge* i diversi saggi che compongono il volume *Scena evento scrittura* (2005). Infatti, benché nell'ultima fase della sua ricerca, Grande insegnasse cinema all'università, «non ha smesso di dedicare considerevole energia a riflessioni sul teatro» (Grande 2005, p. 10), «come testimoniano tra l'altro alcuni interessanti scritti databili agli anni 1995 e 1996» (*ibidem*), pubblicati per la prima volta in questo volume. Perché è nel teatro che sembra giocarsi una posta in gioco fondamentale della contemporaneità: nella società mass-mediologica il teatro perde la sua centralità – come emerge già negli anni Cinquanta, dalle parole di Bazin – in quanto «istituto dedicato allo scambio simbolico e alla costruzione di socialità» (*ivi*, p. 13).

L'era mass-mediologica è inscindibile dall'avvento di una più spietata era della «spettacolarità integrale e dell'esteticità diffusa», che ha «distrutto i linguaggi come forme simboliche della cultura e della società» (*ivi*, p. 261). In effetti, nell'ultima delle sezioni, che compongono il volume, dedicata al *Destino del teatro*, Grande si concentra proprio sullo statuto del teatro nell'era della sua sparizione, in un presente «refrattario a qualsiasi

possibilità di esperienza, sia pure nelle forme caotiche della degradazione e della impurità dei codici, degli stili, dei comportamenti che hanno alimentato la ventata del post-moderno e del "pensiero debole"» (pp. 263-264). Il teatro è la forma dell'esperienza impossibile per eccellenza, che sopravvive solo «come memoria e come archivio, come residualità di un immaginario esausto e doppiato dalla sensibilità spettacolare del cinema e del video» (*ivi*, p. 265). Da questo punto di vista, allora, l'unica possibilità affinché la sopravvivenza del teatro possa intendersi in quanto "vita postuma", e non come cimelio della nostalgia di tempi andati, è cogliere

> La differenza dalla simulacralità dello spettacolo come duplicato del Museo e dell'Archivio. Qui si gioca la partita non solo dell'artisticità del teatro ma della politicità dell'arte in grado di sottrarsi alla documentazione della nostalgia, al palcoscenico del rimpianto e alla archeologia del domani. Infatti, ogni domani non è che matrice di nostalgia e forma inconfessata di rimpianto, e non già annuncio di futuro reale o scavalcamento del presente. Si dovrà ripartire dalla differenza radicale del teatro […] Bisognerà rischiare tutto sulle proprie differenze viste come patrimonio inalterabile e come individualità non riassorbibile nelle estetiche encratiche dello spettacolo politico nazionale (*ivi*, pp. 265-268).

L'ultima sezione di *Scena evento scrittura* potrebbe dunque posizionarsi come punto di partenza per leggere i saggi contenuti nelle precedenti sezioni del volume, in quanto presenta la necessità – come indica il titolo di uno dei saggi, *La necessità del teatro* – di una «riflessione originale del teatro come forma d'arte, ma anche sul destino del teatro nella generale trasformazione della società in universo informatico» (*ivi*, p. 251). Un *fare teoria*, dunque, che dovrebbe permettere al teatro di rivivere «al di là della sua "liquidazione" nel documento informatico», compito che spetta anche o soprattutto all'università (*ivi*, p. 109). Infatti, secondo Grande una vita postuma del teatro è possibile solo se si riflette sulla differenza fenomenologica e ontologica di questa forma d'arte, nella sua «residualità di "autenticità" e "autonomia" estetica» (*ivi*, p. 252). Solo se si elabora concettualmente la forma teatrale, nell'epoca della spettacolarità, proprio nella differenza con quest'ultima, ponendola come spazio politico che resiste all'universo della riproducibilità spettacolare.

L'elaborazione concettuale del teatro, nell'epoca in cui è messa in dubbio la sua sopravvivenza, da parte di Grande richiede innanzitutto un corpo a corpo con alcune questioni fondamentali, come emerge nei saggi di *Scena evento scrittura*: la rappresentazione, la scrittura, lo spettacolo, la ripetizione e l'attore.

Occorre innanzitutto specificare che, nei saggi in questione, Grande prende le distanze dalle riflessioni raccolte nel precedente *La riscossa di Lucifero* (Grande 1985), dove pare che sia ancora legato tanto all'indirizzo semiotico, quanto all'idea del teatro in quanto rappresentazione (Grande 2005, p. 15). Per ristabilire gli statuti della scena e della scrittura al di là della rappresentazione, che si pone come una sorta di fondamentalo dello *spettacolare*, Grande fa apparire tra di essi – così come indica il titolo di *Scena*

evento scrittura, privo di virgole – la nozione di "evento". Quello di evento si potrebbe considerare in quanto concetto che dà conto della lotta contro una *metafisica del teatro* – lotta che Grande sostiene innanzitutto tentando di smascherare i pericoli della rappresentazione.

Prima, però, di comprendere la rilevanza di questo concetto, occorre seguire il percorso di destituzione delle nozioni di un pensiero del teatro – o forse, ancora di più, di una filosofia del teatro – legato alla metafisica, che Grande traccia nei saggi di *Scena evento scrittura*.

La prima sezione del volume, dedicata a *La parola, la soggettività*, è dedicata alla voce, quindi al soggetto che *appare* in scena. Emerge qui primariamente che lottare contro la metafisica del teatro significa scardinare, forse per ricodificare, la struttura rappresentazionale del teatro stesso, che trova fondamento in una precisa concezione linguistica. Infatti, è primariamente nella presenza dell'attore, attraverso una voce che si fa corpo, che si pone la questione di una *presenza* che fa a meno della *rappresentazione*, laddove

> se la scena della presenza (scena della presenza vocale non subordinata al senso linguistico) non è più la scena in cui la realtà viene raffigurata e chiamata in causa: è la scena interiore di una voce sottratta al *principio di identità* (la voce come manifestazione dell'Io) e svincolata dal *principio di prestazione* (la voce come strumento del senso) (*ivi*, p. 38).

Il rapporto tra la voce e la presenza del soggetto sulla scena richiama un problema che sta alla base della tradizione culturale, e in particolare filosofica, «che culmina nella decostruzione della metafisica occidentale, e che si è pronunciata sui rapporti fra la voce e la soggettività, fra la voce e la coscienza» (*ivi*, p. 39). In proposito, Grande esplicita la sua continuità rispetto alla filosofia di Jacques Derrida (*ivi*, p. 23), laddove Derrida dimostra che la voce è immediatamente coscienza, e non, come si ritiene di consueto, uno strumento del comunicare; un punto di vista «che rinviene nella voce non già la protesi della significazione, ma la *presenza espressa della soggettività*» (*ibidem*): «I suoni non dileguano nel significato, non "cadono" al di fuori del soggetto, non si disperdono nel mondo, nelle cose "rappresentate" linguisticamente» (*ivi*, p. 40). Come se la voce diventasse quasi pura immagine, nella presenza dell'attore sulla scena. Che ci sia una *necessità* in Grande di arrivare alla materia immaginale del teatro è forse ravvisabile, in particolare, nei saggi dedicati alla "scrittura di scena", raccolti in *Scena evento scrittura* – come se la lotta contro la metafisica del teatro, dunque contro la rappresentazione e la spettacolarità diffuse, si dovesse porre innanzitutto sul piano del *corpo dell'immagine*.

La possibile apparizione di un corpo dell'immagine a teatro è inseparabile, infatti, nel problema del carattere concettuale della voce, dalla questione linguistica, in quanto è innanzitutto la lingua che appare come un *affetto* – mantenendo quel lessico, quella tassonomia della filosofia deleuziana con cui Grande, in un certo senso, si pone in continuità (De Gaetano 1998). In più, sostrato della lingua a teatro è la scrittura: «La scrittura è il *tessuto* espressivo dell'opera, che si presenta a trama grossa o

fine, con tratti fisiognomici che "rappresentano" il senso e ne orientano l'interpretazione» (*ivi*, p. 68). Nella scrittura, infatti, l'autore, «lo scrittore, si fa *scrivente*: qualcuno che negli affetti trova la scrittura per parlare all'"altro", e non solo per far parlare i personaggi» (*ibidem*). La scrittura, infatti, si riferisce all'altro: perché è il problema dell'alterità o, meglio, dell'esteriorità che il teatro deve indagare per ripensare una sua sopravvivenza, nella misura in cui «tra i problemi inquietanti della nostra epoca» quello decisivo concerne la «natura dell'identità», ossia la maniera in cui un individuo si posiziona simbolicamente nella società (*ivi*, p. 47).

La riflessione sulla scrittura è un'altra fase della lotta contro la spettacolarizzazione, dunque contro quella metafisica del teatro che, forse, ne sta a fondamento. Più in generale, si potrebbe anche pensare che, per Grande, la scrittura si ponga come gesto in grado di donare una certa autonomia al teatro in quanto forma d'arte dotata di un proprio statuto linguistico – cosa che si evince anche nel prezioso saggio, intitolato *Il tempo-spazio della scena*, in cui Grande riflette intorno allo spazio teatrale, che confronta con il cinema.

Grande adotta la dicitura "scrittura di scena" (Deriu 1998), per evidenziare che è possibile un altro modo di intendere lo «spettacolo teatrale»: non più come mera «"messinscena" di un testo», bensì come «processo artistico nel quale, al tempo stesso, il teatro si enuncia come sistema di segni (e non come sistema di trasposizione di segni) e come autonomia interpretativa da parte dell'autore (sia esso il regista o sia esso l'attore-regista)» (Grande 2005, p. 83).

Un momento emblematico tanto per il definitivo abbandono della nozione di rappresentazione teatrale, quanto per la riflessione sulla scrittura, è la partecipazione di Grande al «Laboratorio "La ricerca impossibile", guidato da Carmelo Bene durante la sua direzione della Biennale Teatro, e svoltosi a Venezia nel settembre 1989» (*ivi*, p. 16; Grande 1990a). Oltre a Bene, nel *pensiero del teatro* di Grande, è fondamentale anche la figura di Antonin Artaud, in particolare per l'elaborazione della "scrittura di scena". Di una paradossale scrittura che va al di là dello scritto: è Artaud, infatti, che decostruisce il teatro togliendo il primato alla parola letteraria che occlude la possibilità di un gesto prima e oltre la lingua (Zanardi 2014).

Bene e Artaud, infatti, rinunciando entrambi a una lingua codificata (Grande 2005, p. 192), complicano il rapporto con l'alterità, mettendo in crisi la condizione pubblica del teatro, pensando altrimenti la sua esteriorità (Zanardi 2014). Con le dovute differenze, tanto Bene quanto Artaud scelgono un modo di *fare teatro* a cui «è riservato questo destino di asociale asocialità, di singolare presenza "politica" nel suo paradossale resistere alla industria culturale» (Grande 2005, p. 259). Dopo *La riscossa di Lucifero*, entrambi rappresentano per Grande dei segnavia di un tentativo di pensare la sopravvivenza del teatro al di là dello spettacolo e, al limite, anche al di là del teatro stesso – come si evince, in particolare, nella parte degli scritti dedicati ad Artaud intitolata proprio *Artaud, oltre il teatro.*

Benché in *Scena evento scrittura*, ci sia solo qualche riferimento a Carmelo Bene, in quanto, negli scritti presentati, Grande si concentra principalmente sulla figura di Artaud, è cruciale il saggio *L'evento della scrittura*, in cui appare come, per comprendere la rilevanza che, nel volume, assume il concetto di evento, sembrerebbe necessario iniziare a riflettere proprio sul rapporto tra Artaud e Bene.

La crucialità dell'evento, che nella vita postuma del teatro è inseparabile tanto dal tentativo di fuoriuscire dalla nozione di rappresentazione, quanto di andare al di là di un certo modo di intendere la scrittura, è da rintracciare innanzitutto nella pratica teatrale artaudiana.

Dopo che il teatro «di ricerca del secondo dopoguerra ha attuato il programma di Artaud o, per essere più precisi, ha sperimentato la *parte emersa* delle sue concezioni» (*ivi*, p. 209), liberandosi così «dalla sudditanza al testo drammatico, elaborando l'idea e la prassi di una scena "anti-rappresentativa"» (*ibidem*), rimane una

> *Parte sommersa* del programma di Artaud, la sua concezione di una scena "inteatrabile" come luogo della folgorazione magica di forze primordiali, come dissoluzione del soggetto (l'attore) in un rito crudele, fisico e mentale al tempo stesso, che purifica lo spettatore sradicandolo da una "umanità" pervertita e prostituta nei traffici di una cultura della ripetizione e della sopravvivenza. È questa parte sommersa del pensiero di Artaud a sopravvivere in una sorta di corrente sotterranea, clandestina, che solo a tratti si manifesta nella decisa opposizione allo spettacolo – sia pure il più eversivo e "impraticabile" – visto come negazione del teatro e come "tradimento" dell'*evento* (*ibidem*).

Secondo Grande, è Carmelo Bene che accoglie la *parte sommersa* del programma di Artaud nella sua teorizzazione del "teatro senza spettacolo", in cui supera l'idea «di evento che nessuna scena può mettere al mondo se non in termini simbolici e metafisici» (*ibidem*), che rappresenterebbe l'*impasse* di Artaud. In questo modo, Bene «si pronuncia di conseguenza contro qualsiasi conciliazione fra teatro e metafisica, fra teatro e rito, e, infine, fra teatro e *scrittura di scena* intesa come sublimazione della regìa» (*ibidem*). Prima di procedere, occorre dire chiaramente cosa è l'evento in Artaud e in che senso la sua pratica teatrale è ancora legata alla metafisica: «Il teatro, secondo Artaud, ha il compito di risalire alla condizione metafisica della creazione attraverso una crudeltà che trascenda la finitezza individuale, che ponga in un contatto alchemico l'appetito vitale e il vortice cosmico che divora vita dopo vita» (*ivi*, p. 224). Se il teatro di Artaud continua a essere *metafisico*, lo è non perché abbia a che fare con «la metafisica occidentale, cioè la fondazione della realtà in relazione al principio primo, l'Essere, che trascende e totalizza gli enti» (*ivi*, p. 225), ma perché dissolve la realtà fisica affermando una vita che, alla fine, si autodistrugge. L'evento, allora, sarà proprio questo bruciare dell'attore, che, annullando la scena, mostrerà «la dissipazione fisica e psichica […], la trasfigurazione del turbine gnostico della crudeltà in quanto creazione insensata della vita, gesto inutile, metafisica del nulla» (*ivi*, p. 216).

Bene, allora, liquida «l'equivoco dell'evento – che si compirebbe in un rito sacro che sublima l'estetica della "scrittura di scena"»; in questo modo, pone il «"teatro senza spettacolo" come conseguenza di una teatralità che può incarnarsi solo nell'attore-autore, perché è l'attore che realizza l'evento della erosione del linguaggio e del soggetto in un teatro liberato dallo spettacolo» (*ivi*, p. 210). La "macchina-attoriale" attuata da Bene pone dichiaratamente fine a ogni metafisica del teatro, in quanto celebra la fine della metafisica del soggetto, laddove la scrittura, nella destituzione di «ogni forma e di ogni senso» (*ibidem*), espone *l'impossibilità* di un teatro che realizza «un *evento scenico* inconciliabile con la ripetizione, con l'arte di replicare la vita del soggetto» (*ibidem*). Perché l'idea di scrittura di scena a cui ancora resta legato Artaud non liberandosi, dal punto di vista di Bene, dalla metafisica della crudeltà, «riduce l'attore e la scena a segni inerti di una scrittura replicabile all'infinito come documento depositato della soluzione registica» (*ivi*, p. 213).

In questi saggi, sembrano permanere delle contraddizioni, però, tanto nell'interpretazione beniana della metafisica di Artaud, quanto nella posizione presa in merito da Grande, perché, in realtà, Artaud stesso reclama «un linguaggio senza scrittura […] cancellazione della scena in quanto scrittura di segni teatrali, in quanto inscrizione della regìa […] In Artaud lo spettacolo non è altro se non l'epifania dell'impossibilità del teatro: il teatro che, in quanto scrittura, sia superato al di là di ogni pretesa rivendicazione di autonomia della scena dal testo, dal dialogo, dalla rappresentazione» (*ivi*, p. 223; Zanardi 2017, pp. 115-116).

Al di là di queste contraddizioni (sul rapporto tra Artaud e Bene si veda soprattutto Grande 1990b), la sezione dedicata più in generale all'attore, assieme a quella specifica su Artaud, attestano la *necessità* di Grande di arrivare alla materialità del corpo dell'attore – che in questo volume avviene in particolare attraverso la figura di Artaud. In effetti, è alla fine del testo *Per un teatro senza teoria*, proprio riflettendo intorno alla "metafisica della crudeltà" di Artaud, che Grande sembra esplicitare la posta in gioco del corpo attoriale: niente di meno che il superamento della scrittura per mostrare come quel *linguaggio senza scrittura*, a cui Artaud aspira con la sua metafisica della crudeltà, sia in realtà, probabilmente, paradossalmente, la destituzione dell'ordine metafisico (classico): «L'idea del linguaggio di scena – al di là di ogni ipostasi di progetto registico e di scrittura – è colata nel corpo dell'attore che si consuma, […] nell'impulso a bruciare la vita in una fiamma che alimenta la necessità cosmica della creazione» (Grande 2005, p. 229).

Un teatro che voglia sopravvivere, facendola finita con lo spettacolo, deve innanzitutto intendere la sua "vita postuma" in un legame inscindibile con la morte: è una vita che si afferma, ma che non si conserva. Ciò che conserva la vita, e, così facendo, la controlla, è innanzitutto l'Altro. L'Altro, «i cui nomi per Artaud sono "Essere", "Dio", ma anche "società", "governo"» (Zanardi 2017, p. 124), che non è separabile da tutto ciò che è spettacolo, «dalla scuola alla politica, da Internet al telefono portatile: istituzioni di controllo peggiori dello spettacolo che offrono. Istituzioni

totali che solo il teatro può schivare, perché solo il teatro si sottrae per sua natura alle istituzioni totali, ed è per questo che oggi è stato scaraventato ai bordi della vita sociale» (Grande 2005, p. 177).

L'evento artaudiano, allora, rivela che solo nel linguaggio (del corpo) dell'attore, oltre la scrittura, il teatro può *sopra-vivere*, mettendo in atto una «passione metafisica»: «La vita che si consuma al di là di ogni linguaggio […] lo spasimo della vita che continua a divorare se stessa anche nella morte» (*ivi*, p. 237).

Riferimenti bibliografici

A. Bazin, *Le cinéma est-il mortel?*, in "France Observateur", n. 70, 13 agosto 1953. Ora in Id., *Écrits complets*, vol. I, Éditions Macula, Paris 2018, pp. 1236-1237.
R. De Gaetano, *La teoria o dell'invenzione concettuale*, in R. De Gaetano (a cura di), *La visione e il concetto. Scritti in omaggio a Maurizio Grande*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 119-131.
F. Deriu, *Sulla "scrittura di scena*, in R. De Gaetano (a cura di), *La visione e il concetto*, cit., pp. 87-102.
M. Grande, *La riscossa di Lucifero. Ideologie e prassi del teatro di sperimentazione in Italia* (1976-1984), Bulzoni, Roma 1985.
Id., *La macchina antilinguaggio*, in C. Bene (a cura di), *La ricerca impossibile: Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 88-106.
Id., *L'attore senza teatro*, in P. Klossowski *et al.*, *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990b, pp. 109-121.
Id., *Scena evento scrittura*, a cura di F. Deriu, Bulzoni, Roma 2005.
M. Zanardi, *Pensare con il teatro*, 2014. Quattro trasmissioni, ispirate dagli incontri all'ex Asilo Filangieri di Napoli, tra dicembre 2013 e febbraio 2014, su Radio 3 dedicate ad Artaud, Bene e Beckett.
Id., *Dal regno dei morti*, in Id. (a cura di), *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.

Maurizio Grande, *Scena evento scrittura*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma 2005.

Lo spazio creativo della teoria

Gioia Sili

Il cinema in profondità di campo.

Nel linguaggio cinematografico, la profondità di campo indica tradizionalmente la distanza tra il punto più vicino e quello più lontano della scena inquadrata. Una tecnica che affonda le radici nel Cinematografo dei fratelli Lumière, in cui tutti gli elementi sono a fuoco, sia il primo piano sia lo sfondo più distante. D'altra parte, com'è noto, la profondità di campo contribuisce a rallentare il ritmo della narrazione, rendendo complessa la visione: inquadrature lunghe e profonde, piene di oggetti e personaggi, offrono allo spettatore l'opportunità di soffermarsi su motivi diversi, dando origine a un'idea di cinema fondata sull'osservazione e la contemplazione (Bernardi 2007, p. 61).

Se tale stratagemma si traduce in un fotogramma in cui, dal primo piano allo sfondo, tutto appare perfettamente nitido sullo schermo, gli scritti di Maurizio Grande sulla settima arte, raccolti nel volume *Il cinema in profondità di campo* (Bulzoni, 2003) a cura di Roberto De Gaetano, rappresentano un'opera di messa a fuoco degli studi sulle immagini in movimento, organizzata secondo autori e paradigmi interpretativi differenti. In questa direzione, il contributo offerto dallo studioso italiano si rivela proficuo non soltanto per ricostruire l'intricato sviluppo delle teorie in Italia dalla fine degli anni sessanta, ma anche per continuare a riflettere sul cinema inteso come forma del pensiero. L'iter seguito da Grande prende avvio dal modello strutturalista di Louis Trolle Hjelmslev, incentrato su un'analisi scientifica del linguaggio, per approdare, nell'ultima fase del suo insegnamento, all'estetica di Gilles Deleuze: un vero e proprio punto di svolta che segna l'impossibilità di continuare a «pensare il cinema con gli strumenti concettuali delle teorie "classiche"» (Grande 2003, p. 425).

Negli anni ottanta si assiste, in Italia, alla diffusione dei testi, *L'immagine-movimento. Cinema 1* (1983) e *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1985), momenti culminanti di una più ampia ricerca sulle immagini condotta dal filosofo francese: dalla pittura di Francis Bacon al cinema di Ozu Yasujirō, il significato dell'estetica di Deleuze coincide, infatti, con una critica del paradigma mimetico-rappresentativo, al quale si sostituisce l'affermazione di una pura potenzialità dell'immagine. Il nucleo dell'indagine sulla settima arte condotta dal pensatore francese risiede in una lettura cinematografica dei concetti di tempo e movimento, individuando nella filosofia di Henri Bergson una delle principali fonti d'ispirazione. In tal senso, sia il cinema sia la filosofia hanno a che fare con il movimento nella coscienza: mentre il primo si manifesta attraverso le immagini, la seconda si esprime mediante i concetti. Rivelando la propria convergenza con il movimento, l'immagine si configura come una ricostituzione cinematografica della realtà: «Il

cinema, secondo Deleuze, produce immagini-movimento e non immagini della realtà con *in più* l'illusione del movimento» (*ivi*, p. 419).

A questo incontro tra autori interessati ad approfondire la capacità dello sguardo di farsi interrogazione sul mondo, è possibile aggiungere un'altra figura, che risponde al nome di Sergej Michajlovič Ejzenštejn. Proprio alle teorie elaborate dal cineasta-scrittore, Maurizio Grande rivolge un'attenzione precipua, soffermandosi in particolare sull'idea del montaggio come «sistema di immagini speciale» (*ivi*, p. 119), capace di contenere al suo interno elementi e forme divergenti.

Il montaggio rivela una natura antropologica, che concerne la stessa esperienza umana: come negli abissi remoti della psiche e nei sogni, elementi contraddittori si ritrovano a convergere, confondendosi e sovrapponendosi tra di loro, così l'immagine non rappresentativa (*obraznost'*) diviene emblema di un'unità che comprende spazi, tempi e pulsioni, voci e ricordi, principi consci e inconsci, producendo sensi sempre nuovi, non predeterminati.

Emerge, da questi brevi riferimenti, la vocazione profondamente teorica dell'intero lavoro condotto da Ejzenštejn, proteso a creare connessioni tra tasselli diversi per giungere alla costruzione di un'immagine in grado di esprimere idee, pensieri e concetti (Ejzenštejn 1986, p. 35). Se l'autore sovietico fornisce elementi innovativi per un'analisi della settima arte non limitata all'influsso della semiotica, il pensatore francese appare rivoluzionario per aver sottratto la filosofia dalla sua tradizionale sfera d'influenza, intravedendo nell'immagine cinematografica una forma del pensiero. Il percorso seguito da Maurizio Grande attorno a questi autori si propone allora come un'originale linea di congiunzione tra due grandi orientamenti teorico-critici: da un lato, quello rappresentato da Ejzenštejn, ben saldo sulla centralità dell'elemento formale, riconducibile a un orizzonte razionalista, che trova un alleato filosofico nella figura di Galvano Della Volpe, dall'altro quello simboleggiato da Deleuze, incentrato su un'idea di cinema che non mira semplicemente a «riprodurre o a inventare delle forme, ma a captare delle forze» (Deleuze 1995, p. 117), i cui principi ispiratori sono rintracciabili, ad esempio, nelle opere di Jean Epstein, Edgar Morin e Antonin Artaud.

Ad ogni modo, queste due prospettive non devono essere intese alla stregua di strutture rigide entro cui muoversi faticosamente, rappresentando, al contrario, cornici teoriche aperte. Tenendo sullo sfondo tale convinzione, Maurizio Grande coglie e mette insieme alcune forme concettuali, tra cui la narrazione, la poesia, la scrittura e la composizione per inventare nuove figure. Si pensi, ad esempio, all'idea di "immagine non derivata", utilizzata dallo studioso italiano per descrivere quelle rappresentazioni che «non vengono assegnate a un personaggio secondo gli schemi (e le forme drammaturgiche) della percezione, del ricordo, dell'immaginazione» (Grande 2003, p. 429). L'immagine è così svincolata da un supporto specifico, lasciando il personaggio in balìa di un mondo fluttuante fondato sull'evanescenza del sogno e della memoria.

Una determinata accezione dell'immagine cinematografica conserva, allora, l'unità della totalità, consentendo di conoscere il mondo anche sotto l'aspetto del sentimento e non solo come espressione ordinata di discorsi logico-razionali. Da questo punto di vista, come afferma precisamente De Gaetano nel saggio introduttivo, è possibile individuare negli scritti di Grande due aspirazioni diverse, eppure interconnesse: la prima ruota intorno ai temi, approfondendo, in particolare, il significato dell'icona, il rapporto tra il cinema e il teatro, il valore del montaggio, senza tralasciare il ruolo assunto dal discorso critico, la seconda chiama direttamente in causa gli autori, tra cui spiccano, oltre a Ejzenštejn e Deleuze, Pier Paolo Pasolini e Rudolf Arheim, Roland Barthes e Edgar Morin (De Gaetano 2003, p. 9). Gli scritti e gli interventi di Maurizio Grande si presentano, in questo senso, come tante tessere di un unico mosaico, che lascia emergere la consustanziale impurità del cinema e la sua abilità di mescolare elementi eterogenei.

L'ibridazione contenutistica che contraddistingue l'opera dello studioso italiano trova una compiuta esemplificazione nella seconda sezione del volume dedicata al racconto, alla narrazione e alla scrittura, al cui interno la settima arte assume i contorni di un dispositivo che «racconta con l'inquadratura e narra con il montaggio» (Grande 2003, p. 93). Si tratta di una lettura originale, capace di conferire unitarietà a studi dal carattere lacunoso e frammentario, focalizzati alternativamente sull'una e sull'altro. Eppure, il cinema si propone come una sintesi di entrambi gli elementi: se l'inquadratura rende possibile un peculiare assetto d'immagine-movimento, il montaggio pone in relazione lo spazio e il tempo. La pellicola acquista così le caratteristiche di un «volume narrativo» (*ivi*, p. 111), che raccoglie una serie di fenomeni discorsivi messi in ordine dal montaggio secondo un'autentica "drammaturgia del concetto", fondata sull'identità tra la realtà e l'immagine cinematografica. Nel saggio che chiude il volume, dedicato proprio all'estetica di Deleuze, il cinema è allora inteso come luogo espressivo di un'immagine filmica, la cui specificità consiste nel mostrare «una realtà-spettacolo senza tracciare una distinzione tra l'oggettivo e il soggettivo, fra la percezione attuale e il ricordo, fra visione e azione» (*ivi*, p. 429).

L'itinerario condotto da Grande offre, peraltro, una lente attraverso cui osservare il legame tra il cinema e le arti. Un esempio, in questa prospettiva, è rappresentato dal saggio intitolato *L'interpolazione tra cinema e pittura*, incentrato su un'inedita lettura della pellicola *L'eclisse* (1962) di Michelangelo Antonioni. Nelle pagine introduttive del volume *L'immagine-tempo*, Deleuze coglie nell'opera dell'autore italiano un *métissage* indistinguibile tra reale e immaginario. Il filosofo francese imputa questa caratteristica non soltanto alle ampie inquadrature, ma anche ai relativi movimenti della macchina da presa che seguono l'erranza dei personaggi nello spazio, offrendo una testimonianza dei loro moti interiori. A questo quadro Maurizio Grande aggiunge un elemento in più: nel cinema di Antonioni l'inquadratura è la tela dipinta che coglie l'immagine-movimento momentaneamente sospesa.

Paradigmatico si rivela, in tal senso, il celebre finale della pellicola, «costituito da una serie d'inquadrature prelevate da un "grande tutto": l'Eur» (*ivi*, p. 166). Dopo la promessa di un nuovo incontro né Vittoria né Piero decidono di presentarsi all'appuntamento. I viali del quartiere di Roma in cui i due erano soliti passeggiare insieme sono ora attraversati da altre figure: una signora che spinge la carrozzina, un calesse, una coppia che cammina a braccetto, alcuni ragazzi che scendono dall'autobus. Le sequenze finali trasmettono così allo spettatore una sensazione d'inquietudine: è l'eclisse dei sentimenti, quella messa in scena da Antonioni, ma è anche l'immagine di una società industrializzata, distaccata e impersonale, che sembra non lasciare alcuno spazio all'autenticità degli affetti. Queste sequenze costituiscono, secondo Grande, una serie di quadri che si configurano come sistemi finiti di uno spazio aperto e indipendente. L'immagine è allora definita dallo studioso italiano come il grande fuori-campo della pittura: l'apertura dello spazio non filmato rappresenta il cinema nella sua interezza, ossia «l'immagine-movimento come variazione di una materia ottica percettiva determinata» (*ibidem*).

La sensibilità speculativa che contraddistingue la ricerca di Maurizio Grande offre fruttuosi elementi di analisi non soltanto sul piano teorico, ma anche dal punto di vista critico. In questa direzione, proprio il ruolo del critico-teorico, che sembra descrivere la figura poliedrica dello studioso italiano, vede un antesignano in Pier Paolo Pasolini, tra i primi a manifestare l'esigenza di una teoria «rivolta più al *discorso del film* che al problema del linguaggio cinematografico» (*ivi*, p. 349). Per il cineasta-scrittore, del resto, esiste un'analogia espressiva tra la realtà e le immagini in movimento: le seconde riflettono abilmente l'autenticità della prima. Grazie al contributo offerto da Pasolini, anche nell'ambito degli studi teorici si comincia ad attribuire un valore preminente all'enunciazione e non al codice, allo stile dell'autore rispetto al più generico linguaggio cinematografico. Su questa lunghezza d'onda, Pasolini produce materiale cinematografico che diviene espressione distintiva di «un modo di filmare in cui si afferma il "doppio stile" dello sguardo sulla realtà filmata e del linguaggio dell'autore» (*ivi*, p. 350).

Comincia gradualmente a emergere un nuovo equilibrio di rapporti in cui la forma non è più preminente rispetto allo stile, come accade nel cinema classico, ma svolge una funzione differente: è il modo in cui «uno stile, una tecnica, un registro espressivo adottano certe tematiche e non altre proprio per "intonare", quasi in senso musicale, un contenuto e accordarlo con una forma» (*ivi*, p. 353), a costituire la caratteristica fondamentale del cinema moderno. Il percorso variegato tracciato da Maurizio Grande nei suoi studi si contraddistingue per l'incontro continuo di forme e forze. La loro azione combinata porta a ripensare la teoria del cinema, mettendo in luce come, attraverso le immagini in movimento, sia possibile costituire un amalgama di arte, linguaggio e realtà. Attraverso questa chiave interpretativa, lo studioso italiano indaga le forme della creatività intravedendo nei paradigmi narrativi di ogni esperienza artistica, dal

cinema al teatro, dalla poesia alla pittura, originali vie di accesso al reale: l'oggetto artistico, considerato nella sua singolarità, contiene un nucleo di senso che corrisponde a una precipua rappresentazione del mondo.

Prendendo avvio da tale impostazione metodologica, Maurizio Grande scorge nel dinamismo del pensiero un'inestinguibile fonte di arricchimento, senza tuttavia incorrere in forme di confusione tra piani teorici ed espressivi. Un'aspirazione che si rivela direttamente connessa alla capacità del cinema di interagire con altre esperienze artistiche, combinando linguaggi differenti. Proprio questi ultimi consentono la convergenza in modo simultaneo di elementi opposti e inconciliabili secondo il pensiero logico-razionale: presenza e assenza, realtà e finzione, forma e caos, continuità e discontinuità, visione e pensiero. Ed è questo il grande limite e, al contempo, l'estrema ricchezza dell'arte cinematografica, in cui il finito e l'infinito convivono. In quest'ampia cornice, l'antologia di scritti offerta da Maurizio Grande dischiude un'opportunità per la ricerca filosofica, rispondendo così all'invadenza pervasiva delle immagini trasmesse dai media (Daney 1997, p. 287). Un'occasione preziosa che rivela al tempo stesso un'esigenza profonda: il desiderio di continuare ad abitare creativamente lo spazio del cinema, lo spazio della teoria.

Riferimenti bibliografici

S. Bernardi, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007.
S. Daney, *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano 1997.
G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.
S.M. Ejzenštejn, *Drammaturgia della forma cinematografica (L'approccio dialettico alla forma cinematografica)*, in Id., *Il montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1986.

Maurizio Grande, *Il cinema in profondità di campo*, a cura e con introduzione di Roberto De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.