

Clackwork

gente di cinema

Collana diretta da Augusto Sainati

Comitato scientifico

Sandro Bernardi, Italo Moscati, Ranieri Polese

1. Claudio Carabba, Giovanni M. Rossi (a cura di), *La voce di dentro. Il cinema di Toni Servillo*, 2012, pp. 126, ill.
2. Daniele Dottorini, *Filmare dall'abisso. Sul cinema di James Cameron*, 2013, pp. 132, ill.
3. Gabriele Rizza, Chiara Tognolotti (a cura di), *Il grande incantatore. Il cinema di Terry Gilliam*, 2013, pp. 128, ill.
4. Marco Luceri, Luigi Nepi (a cura di), *L'uomo dei sogni. Il cinema di Giuseppe Tornatore*, 2014, pp. 128, ill.
5. Lucia Di Girolamo, *Per amore e per gioco. Sul cinema di Pedro Almodovar*, 2015, pp. 160, ill.
6. Edoardo Becattini (a cura di), *Cuore di tenebra. Il cinema di Dario Argento*, 2015, pp. 128, ill.
7. Ivelise Perniola, *Gillo Pontecorvo o del cinema necessario*, 2016, pp. 136, ill.
8. Daniela Brogi (a cura di), *La donna visibile. Il cinema di Stefania Sandrelli*, 2016, pp. 144, ill.
9. Giovanni M. Rossi, Marco Vanelli (a cura di), *Piani di luce. La cinematografia di Vittorio Storaro*, 2017, pp. 126, ill.
10. Caterina Liverani (a cura di), *A sinistra del cuore. Il cinema di Robert Guédiguian*, 2018, pp. 120, ill.
11. Augusto Sainati (a cura di), *Vero, falso, reale. Il cinema di Paolo Sorrentino*, 2019, pp. 128, ill.
12. Marco Luceri, *Tenebre splendenti. Sul cinema di Roman Polański*, 2021, pp. 136, ill.
13. Roberto Donati (a cura di), *L'intelligenza delle cose. Il cinema di Mario Martone*, 2021, pp. 128, ill.

L'intelligenza delle cose **Il cinema di Mario Martone**

a cura di
Roberto Donati

anteprima
visualizza la scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il presente volume è stato edito in occasione del Premio Fiesole ai Maestri del Cinema 2021 promosso dalla Città di Fiesole, dalla Regione Toscana, dalla FST-Mediatca Regionale e dal Gruppo Toscano del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani.



SNCCI

Si ringraziano

Mario Martone
Archivio Mario Martone - PAV, Roma
Giuseppe Cucco

Revisione redazionale di Pina Simonetti

© Copyright 2021

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676131-6

ISSN 2611-2310

Alla memoria di Claudio Carabba

Adattamenti, falsi infingimenti, riletture
Mario Martone sulle orme del secondo Novecento
letterario italiano

di Roberto Donati

Qualcuno mi ha detto
che certo le mie poesie
non cambieranno il mondo.

Io rispondo che certo sì
le mie poesie
non cambieranno il mondo.

PATRIZIA CAVALLI

Uno dei compiti della letteratura, e dell'arte in generale, è o dovrebbe essere quello di *spaventare*. Scuotere, rivelare, aprire, stordire: anime, mondi, sentimenti, convinzioni. Il Novecento letterario italiano l'ha fatto; vieppiù, il Novecento cinematografico.

Se si ragiona per immagini come un regista, e marcatamente come uno lucido e intelligente (di quella "intelligenza delle cose" rosselliniana) quale Martone dimostra di essere con le sue opere, l'ingresso nel Novecento letterario italiano potrebbe essere "raccontato" da un movimento cinematografico dall'alto verso il basso, un dolly a scendere a partire da una panoramica a volo d'uccello, una ghigliottina dall'ultimo ed estremo baluardo di speranza al primo e già definitivo atto di mancanza di speranza, di disperazione tetra e irredimibile. Questo movimento, letterario eppure già straordinariamente (pre-)cinematografico, è quello che troviamo nel celeberrimo incipit de *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni: dal ramo del lago di Como a Don Abbondio, né più né meno. Un lento zoom a stringere (barrylyndoniano?) *ante litteram*.

Stringendo e scendendo, si entra con garbo e con cautela, in un mondo in cui ormai Dio è morto, e in cui la Provvidenza, da manzoniana, benevola, a cui fiduciosamente aggrapparsi per non darla vinta agli oppressori all'interno di un ciclo umano e storico che è già segnato da ingiustizie e malversazioni, si fa verghiana, non più astratta ma concreta, si fa barca, umile e sgangherata, riparata più volte ma non più capace di tenere, né acqua né ostriche, già anello montaliano in embrione, portatrice meccanica di sciagure atee e materiali.

Questo – spaventare, turbare, stimolare – fa anche il cinema di Mario Martone. Sa guardare, ovvero, alla natura umana e ai suoi abissi, infiniti e tentacolari, con profonda lucidità ed empatico disincanto. A maggior ragione, forse, quando si lascia tentare dai travagli della nostra pericolante Storia nazionale e dalle inquietudini che attraversano, sopra e sotto, la nostra letteratura contemporanea.

Se *Noi credevamo* permette infatti l'impossibile, ovvero "far vedere" (anche grazie alla fotografia straordinariamente corposa e insieme pittorica e chiaroscurale, dunque già simbolica, di Renato Berta) un'ampia porzione di Storia fondamentale per i destini italiani, ma solitamente difficile da trasmettere data la sua intrinseca natura politica e "avvocaticia", *Il giovane favoloso* (titolo mutuato da una definizione che di Leopardi diede la scrittrice, in parte napoletana acquisita, Anna Maria Ortese) ha lo straordinario merito di raccontare, avvicinandolo, modernizzandolo senza rinunciare al suo classicismo di fondo, una figura di letterato che potrebbe apparirci invece distante. Come nel film sul Risorgimento, in cui il nostro passato storico e nazionale si rimescola col presente, per esempio attraverso una sapiente e intelligente scelta di location in cui ricadono spesso tipologie archetipiche del cosiddetto "non finito architettonico meridionale", così la pellicola sul figlio più illustre di Recanati riesce a trattare e a raccontare il Poeta in chiave moderna, dinamica, alla stregua di un adolescente ribelle di oggi, senza per questo sforare nell'ingimento pop, carino, in alcuni casi *hipster* di altre recenti riletture storico-cultural-sociali (viene in mente, su tutte, la *Marie Antoinette* glamour di Sofia Coppola).

Autore poliedrico – teatro, cinema, opera lirica – Mario Martone è del resto regista che ha saputo raccontare, e molto prima e molto meglio di altri pur in un'epoca di collasso condivisa, le derive, il disagio, lo spaesamento dell'Italia. Lo ha fatto partendo spesso da Napoli, una Napoli mondo e insieme correlativo oggettivo: città carsica di umanità, di esperienze, di Storia; città fiume e mare; città crocevia; città frontiera. Non solo Napoli; la Campania tutta, se possibile. Capri come rivoluzione, Vesuvio come sinestesia e metafora (anche politica: il lacerto *La salita*), Cilento come laboratorio risorgimentale. Queste e altre schegge di geografia arcaica e contemporanea punteggiano – e sintetizzano in maniera asciutta, sincretica – il suo paesaggio filmico.

Lo ha fatto prendendo spunto dalla grande tradizione culturale italiana, ora scientifica, ora filosofica, ora poetica, ora letteraria, non lasciandosene intimidire, bensì sapendola reinventare e ricomporre sulle macerie del contemporaneo. Macerie fisiche, architettoniche, umane,

esistenziali e sentimentali. Lo ha fatto avendo in mente tanto l'unità teatrale classica quanto il dinamismo connaturato al cinema. Lo ha fatto eleggendo a protagonisti personaggi maschili, reali o immaginari, reali e reinventati, immaginati oltre la siepe, e personaggi femminili, vibranti, complessi, sfuggenti. Raccontano, tutti loro, un senso profondo della morte, il male di vivere post-montaliano, una certa attrazione per il *cu-pio dissolvi*. Raccontano individui e comunità umane, i due poli forse centrali del cinema di Martone. Raccontano traumi, lotte per il recupero dell'identità perduta, regimi politici intesi come principi di gerarchia e di anarchia, e raccontano anche la loro negazione, la loro assenza, la loro scomparsa. Raccontano utopie e anti-utopie.

Martone ha da ultimo dialogato spesso, e in fertile contrasto fra passato e presente, con autori e con autrici della nostra letteratura. Partiamo dunque dal contesto. Prodrumi e antefatti vanno rintracciati nel secondo conflitto mondiale, nella Resistenza, nel dopoguerra. Come si racconta una guerra che si è combattuta su tutti i fronti e con così tanta ferocia? Nessuna opera potrà mai racchiudere la complessità delle operazioni belliche o degli spostamenti di massa. L'identità del romanzo allora si disgrega, diventa una costellazione di forme e di contenuti. C'è chi (Theodor Adorno) afferma che dopo Auschwitz non è più possibile scrivere poesia; c'è chi (Günther Anders) riflette sul modo in cui la tragedia di Hiroshima abbia reso l'uomo obsoleto rispetto al nuovo mondo delle macchine. L'Italia, in questo affresco generale, riveste un ruolo anomalo e complesso. Se da una parte è correa della guerra, dall'altra il suo scarso sviluppo tecnologico la condanna alla sconfitta. Il fascismo cade a conflitto ancora in corso, e con l'armistizio di settembre comincia un altro conflitto, intestino, contro l'occupazione nazifascista. La Resistenza diventa un opificio di "gesta" e di esperienze politiche; di conseguenza, anche letterarie. Molta letteratura e molta memorialistica nascono così, e così anche due fra i romanzi più importanti del secondo Novecento italiano: *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio e *I piccoli maestri* di Luigi Meneghello, entrambi raccontati, più avanti, anche dal nostro cinema.

Guerra e Resistenza fanno macerie anche del sistema chiuso dell'arte e della letteratura italiane. Spariscono i mondi metafisici, ambigui, ermetici della poesia e della narrativa degli anni del fascismo, e subentra un'energia nuova, "belluina". Questo nuovo mondo ricolmo di storie, di esperienze, di ferite ha bisogno di forme letterarie diverse. La scrittura diventa rapida, immediata, diretta, visiva. 'Cinematografica'. Nonostante tragedie e tensioni continue, o forse proprio grazie a queste,

l'uomo torna a essere al centro, se non "il" centro, della riflessione teorica e dell'attività politica degli intellettuali. Sullo sfondo, inquietante ed espressionista, si profila una distopia: quella di una società disumanizzata in cui, a causa del predominio della tecnica, gli uomini non sono più padroni del loro destino. A partire dal dopoguerra, questo modo di narrare la vita, e soprattutto di rappresentarlo nel cinema, prenderà il nome di Neorealismo.

Gli scrittori più interessanti del secondo dopoguerra si possono raggruppare in due grandi famiglie. La prima cerca di conservare i rapporti con la lezione neorealista (e con i suoi temi: la guerra, la Resistenza, il mondo popolare, l'universo piccolo-borghese, il lavoro, la provincia), mantenendo tuttavia uno stile proprio e riconoscibile. Bassani, Cassola, Parisi, D'Arzo, Pratolini... La seconda continua a proporre letteratura in modo classico, ora attaccando i canoni estetici neorealisti (è il caso della scrittura neobarocca di Gadda), ora coltivando l'eredità del grande romanzo europeo, tanto nella sua variante borghese ottocentesca (Elsa Morante) quanto in quella sperimentale modernista (Giuseppe Tomasi di Lampedusa).

Potrebbe essere questo il caso anche di Anna Banti, nome d'arte di Lucia Lopresti, moglie del critico d'arte Roberto Longhi. La narrativa della Banti mette in luce storie complesse – soprattutto di donne – a sfondo psicologico, analizzando personaggi colti con grande acutezza nei loro momenti di crisi morale ed esistenziale. Il grande tema è la solitudine della donna alla ricerca di una dignità nel mondo degli uomini, all'interno di vicende e percorsi dolorosi fatti di umiliazioni così come di riscatti. Del 1967 è il suo romanzo storico *Noi credevamo*, ancorché la Banti precisi che i suoi andrebbero considerati non romanzi storici, bensì "interpretazioni ipotetiche della storia". È il 1883. Al riparo nella sua casa torinese, l'ormai settantenne don Domenico Lopresti, gentiluomo calabrese di incrollabile fede repubblicana, inizia a scrivere le proprie memorie, ripercorrendo l'attività politica clandestina, i dodici anni trascorsi nelle carceri borboniche, l'impresa dei Mille vissuta a fianco di Garibaldi, l'impiego presso le dogane del Regno. Scrive con risentimento, di nascosto, quasi se ne vergognasse, spinto dalla necessità di frugare nel proprio passato per "rovesciarsi come un guanto": emergono amarezza e disillusione. Antimonarchico, assiste al crollo dei suoi ideali risorgimentali e si abbandona ai ricordi – e al tempo imperfetto – di una vita raminga fatta di amicizie, tradimenti, speranze e delusioni.

Ampliando la prospettiva individuale e le suggestioni melanconiche del testo, Martone e il suo co-sceneggiatore Giancarlo De Cataldo

(autore, nello stesso anno, anche del romanzo a sfondo risorgimentale *I traditori*) condensano quarant'anni di "nascita di una nazione" privilegiando in particolare quegli elementi che riescano a raccontare le questioni irrisolte o ignorate: le illusioni repubblicane, la separazione Nord/Sud, il mancato coinvolgimento delle classi popolari. Non sembrano esserci eroi o padri putativi, (per Banti e dunque) per Martone: solo uomini, spesso stanchi, provati, disillusi. C'è anche altra letteratura, inaspettata, dentro la letteratura che già informa il cinema. La figura del cardillo rimanda a *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese, e viene utilizzata per descrivere un uomo che non crede che il mondo possa essere rifatto, ma preferisce rimanere in una situazione di condivisione rassegnata della natura. Quell'immagine diventa il simbolo dell'unico antirivoluzionario della storia, una figura che pone una diversa questione dialettica nel film, che così supera anche i rischi del facile ideologismo.

La cifra narrativa e stilistica è infatti quella della (giusta) distanza (storica); il regista evita ogni tentazione epica, accentuando invece il ricorso a eventi o discussioni cruciali: battaglie ideologiche e sogni di uguaglianza nel personaggio della principessa di Belgiojoso, scontri dialettici fra monarchici e repubblicani, azioni violente e restaurazione sabauda. Più vicino a Rossellini che a Visconti come idea di cinema e di mondo, a Martone interessa appunto "l'intelligenza delle cose" profusa da un'umanità magari idealistica e sconfitta, ma vibrante e vitale. Ecco dunque che la Storia dell'Italia come nazione serve anche, quando non soprattutto, per raccontare la storia attuale di un Paese non ancora unito né tantomeno risolto: alla ghigliottina ci si arriva attraverso una moderna scala metallica, il paesaggio naturale ottocentesco del Meridione è sconvolto dai "non finiti" degli abusi edilizi post-boom.

Il boom economico. Travolge forsennatamente la società italiana e scardina una continuità millenaria fatta di arte, di simboli, di tradizioni contadine e di miseria. Società e cultura si trasformano repentinamente. I consumi galoppiano, i proletari diventano piccolo-borghesi. Sullo sfondo, tuttavia, la politica istituzionale rimane ingessata, anche se, alla sinistra del PCI, si forma adesso un importante movimento di contestazione operaia e studentesca.

Se dunque il problema centrale per la letteratura degli anni Cinquanta era stato fare i conti con la lezione neorealista, con gli anni Sessanta i problemi cambiano radicalmente. Il tema cruciale riguarda ora la modernizzazione della società e i suoi effetti sulla cultura e sulle forme della vita quotidiana. Da un lato, attraverso autori come Luciano

Bianciardi, Ottiero Ottieri e Paolo Volponi, la letteratura inizia sempre più a occuparsi del mondo della grande industria, del lavoro in fabbrica e della nuova società dei consumi; dall'altro, questa profonda trasformazione della vita sociale sembra mettere in crisi la letteratura stessa come forma d'arte e, soprattutto, come forma di conoscenza della vita.

La crisi socio-culturale perdura nel decennio successivo. Nella vita di tutti irrompono i moderni mezzi di comunicazione di massa, e l'immaginario di chi legge e di chi scrive viene colonizzato da una cultura pop, soprattutto americana, che trova nel cinema, nella televisione, nel fumetto, nelle canzonette e anche nella letteratura i suoi principali mezzi di diffusione. È una rivoluzione culturale che ovviamente stravolge anche le forme della letteratura italiana ed europea. La nostra narrativa sposa tale gusto; anzi, se ne lascia del tutto contaminare. Questo atteggiamento onnivoro, giocoso, incline alla citazione e alla parodia è caratteristico del "postmodernismo", che domina la cultura di quest'epoca in ogni sua manifestazione.

Adattando il romanzo postumo dello scrittore vicentino Goffredo Parise, *L'odore del sangue*, scritto come sotto automatismo nel 1979, Martone richiama e attualizza questo declino occidentale secondo alcuni *topoi*: la crisi dell'intellettuale, la crisi complementare della coppia aperta, la sessualità intesa idealisticamente come un Sublime Assoluto, la frattura insanabile fra eros e civiltà. Carnali e inquieti, scomodi e lontani da ogni contemplazione di consenso, libro e film raccontano l'ossessione nelle sue varie forme – l'invecchiare; la dipendenza amorosa; il vuoto del vivere che viene riempito dagli altri, vampirizzandoli; la paura della morte – attraverso la storia di una coppia legata da una dinamica dipendente/evitante: l'impossibilità di starsi vicini, l'impossibilità di starsi lontani, il continuo rincorrersi girando intorno a un vuoto. La forma letteraria prima e quella cinematografica poi seguono perfettamente questo movimento: le reiterazioni, le imperfezioni e le dimenticanze sono la forma esatta di ciò che viene narrato, una orchestrazione dell'incapacità di accettare e integrare la propria ombra.

Ne *L'amore molesto*, adattamento vicino, tranne che nel finale, allo spirito originario del romanzo omonimo di Elena Ferrante (altro *nom de plume* femminile, questo tuttora insoluto), Martone gioca, in maniera abilmente postmoderna, con i generi e con i riferimenti. Ora thriller psicologico post-hitchcockiano, ora melodramma muliebre fassbinde-riano, il film è soprattutto l'affresco – sinestetico (suoni e sensi, colori e rumori) – di una città. Le pulsioni individuali e collettive, emerse e rimosse, trovano il loro correlativo oggettivo in alcuni feticci (come il

famoso vestito rosso scollato della protagonista) che diventano simbolo ed espressione di una sensualità che rima poeticamente con la morte. Qui, coerentemente con un film “sgradevole” perché attraente e inquietante insieme, Martone sceglie uno stile di prossimità: dominano primi piani, dettagli, gesti e comportamenti degli attori.

Così, nel solco tracciato da un autore tanto dissonante e proteiforme, viene da esprimere, *ex abrupto* e infantile, ‘solitario y final’, un desiderio: ci piacerebbe vedere, in futuro, Martone alle prese con l’adattamento di uno dei capolavori “monstrum” e negletti della letteratura italiana del secondo Novecento, *Horcynus Orca* (1975) di Stefano D’Arrigo. L’opera-mondo, questa sì ctonia e ancestrale se ce n’è una, o, per usare le parole di Giuseppe Pontiggia, “mitico ed epico poema della metamorfosi”, siamo certi che, nelle mani del regista napoletano, potrebbe diventare punto di arrivo, e magari di ripartenza, di un’intera concezione del cinema, del teatro, dell’arte. Da ultimo, della vita.

Indice

<i>Adattamenti, falsi infingimenti, riletture</i> <i>Mario Martone sulle orme del secondo Novecento letterario italiano</i> di Roberto Donati	7
<i>Martone con Rossellini, o il cinema come macchina della verità</i> di Bruno Roberti	15
<i>I corpi, i fantasmi, la città: due prove d'attore</i> di Marco Luceri	23
<i>La trilogia degli estremi</i> di Stefano Soggi	31
<i>Non solo corpi</i> <i>La donna nel cinema di Mario Martone, da L'amore molesto</i> <i>a Capri-Revolution</i> di Elisa Baldini	37
<i>I mortali</i> <i>I "personaggi leopardiani" di Mario Martone</i> di Edoardo Becattini	43
<i>Far vivere il buio</i> <i>Luci e ombre caravaggesche nel cinema di Martone</i> di Daniela Brogi	51
<i>Il colore del sangue: utilizzi cromatici e soluzioni fotografiche</i> <i>nel cinema di Martone</i> di Valentina D'Amico	57
<i>Amore e morte, passato e presente nelle colonne sonore dei film</i> <i>sull'Ottocento</i> di Donato De Carlo	65

<i>L'opera cine-teatrale</i> di Francesco Ceraolo	71
--	----

Schede

<i>Morte di un matematico napoletano</i> di Federico Ferrone	79
---	----

<i>Rasoi</i> di Boris Schumacher	83
-------------------------------------	----

<i>L'amore molesto</i> di Claudia Porrello	87
---	----

<i>I vesuviani - Episodio La salita</i> di Daniele Marseglia	91
---	----

<i>Teatro di guerra</i> di Luigi Nepi	95
--	----

<i>L'odore del sangue</i> di Daniel Montigiani	99
---	----

<i>Noi credevamo</i> di Chiara Tognolotti	103
--	-----

<i>Il giovane favoloso</i> di Massimo Tria	107
---	-----

<i>Capri-Revolution</i> di Giovanni Bogani	111
---	-----

<i>Il sindaco del Rione Sanità</i> di Gabriele Rizza	115
---	-----

<i>Filmografia</i>	119
--------------------	-----

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di luglio 2021