

Cinema e altre scritture

Intervista a Mario Martone*

Trascrizione e rielaborazione dell'intervista tenuta il 30 Gennaio 2006 all'Università di Roma "La Sapienza" nell'ambito del ciclo *Cinema e scrittura* organizzato dal Dipartimento di Italianistica e Spettacolo e dall'IRRE del Lazio, e coordinato da Michela Costantino.

A cura di Massimo Fusillo

Massimo Fusillo: Mi fa molto piacere essere in questo ruolo di intervistatore di Mario Martone. Ho la fortuna di dialogare con lui da quando avevamo 16 anni e frequentavamo lo stesso liceo e le cantine delle avanguardie teatrali napoletane.

Farò prima una breve introduzione per mettere a fuoco alcune costanti dell'universo poetico e creativo di Martone. Come scrive Gianfranco Capita nell'introduzione a *Chiaroscuri* (Bompiani), Mario è un regista che ha una grande capacità di rinnovarsi, e di esprimersi in linguaggi diversi: cinema, teatro, arti visive, opera lirica; all'interno di questa molteplicità di linguaggi e di queste contaminazioni ci sono sempre alcune costanti e alcune ossessioni, che danno al suo percorso un profilo unitario. La capacità di rinnovarsi si è vista fin dall'inizio: il grande successo internazionale di *Tango glaciale*, riscosso quanto aveva vent'anni, lo avrebbe potuto portare ad adagiarsi sugli allori e a continuare a fare a lungo quel tipo di teatro multimediale (la cosiddetta «nuova spettacolarità», in realtà molto artigianale). Invece ha preferito cercare nuove strade, e confrontarsi con la drammaturgia, prima lateralmente, attraverso l'*Otello* (di Verdi, non di Shakespeare) e poi con le origini del teatro e con la tragedia greca. E lì inizia un rapporto

con la letteratura che è un rapporto di «frammenti, evocazioni, tracce», come Martone afferma rispondendo a Alessandra Orsini in un'intervista pubblicata nel saggio *Città e conflitti* (Bulzoni). Perché frammenti, evocazioni? Perché il mondo del teatro antico e del mito è un mondo estremamente lontano, e Martone questa distanza la pone al centro; non per celebrare negativamente l'irrecuperabilità, come fanno altri registi (Ronconi, ad esempio), ma per farne un punto di partenza di una nuova drammaturgia frammentaria ed evocativa, che amplifica le latenze.

Ecco, questo mi interessa molto nel suo rapporto con la letteratura: far esplodere le latenze del testo. Faccio degli esempi velocissimi: il *Filottete* di Sofocle, tragedia in cui, latentemente, in maniera repressa, serpeggia una linea che vorrebbe negare che Filottete vada a Troia. Sofocle scrive il lieto fine, voluto dal mito, ma dentro il suo testo mette delle spie in senso contrario. Sulla base di queste spie Martone imbastisce un *Filottete* in cui il protagonista non va a Troia: tutti i dialoghi con Odisseo e Neottolemo sono solo allucinazioni di un eroe che invece muore solo, nell'isola deserta. Quindi lo rende in fondo più tragico di Sofocle. E così *Neottolemo*, tragedia fatta per frammenti di altri testi, con un lavoro di *bricolage* che è anche una bella metafora (la prendo come è noto da Lévi-Strauss) per il rapporto di Martone con la letteratura: fare nuova drammaturgia attingendo da tanti testi e creando una nuova tragedia su questa figura meno nota del mito greco, figura post-eroica, figlio di grandi eroi. E così *I sette a Tebe*, e il film *Teatro di guerra*: anche in questo caso prendere un pezzo del testo che quasi sicuramente Eschilo non ha scritto, il finale con Antigone, e farne il centro per una nuova rilettura in cui il fulcro è una figura femminile, è Antigone come simbolo delle vittime del potere. Infine *Edipo a Colono*: un elemento politico della tragedia di Sofocle viene fatto esplodere e diventa centrale, più centrale che in Sofocle. Secondo me questa è veramente una costante: evocazioni e amplificazioni di strati nascosti.

Questo tratto si nota anche quando poi, altra grande svolta, Martone passa al cinema. Tutto il suo teatro, soprattutto quello iniziale di ricerca, era pienissimo di cinema. Quando passa realmente dietro la macchina da presa, non sceglie di prendere un testo letterario, ma di

evocare una figura importante per Napoli, e una data importante, il suicidio del matematico napoletano Renato Caccioppoli nel 1959 (anno di nascita di Martone): l'inizio di quella che un regista e scrittore napoletano, Giuseppe Patroni Griffi, avrebbe chiamato la morte della bellezza, cioè la fine di una certa Napoli e l'inizio di una modernizzazione selvaggia. Questa figura viene evocata appunto attraverso frammenti di memoria: inizia così la collaborazione con una scrittrice di grande fascino, che ha sempre lavorato sulla memoria e sul frammento, come Fabrizia Ramondino. Il confronto diretto con la letteratura arriva al secondo film, *L'amore molesto*. Per chi, come noi, si occupa di cinema e scrittura, e di adattamento, l'epistolario fra Martone e Elena Ferrante è veramente un testo di grande interesse, anche se non si non conosce il romanzo o il film. Perché è un epistolario in cui si capisce la differenza tra i due linguaggi e la difficoltà di passare dall'uno all'altro. Notevole è soprattutto la rinuncia lenta, progressiva, macerata alla voce off, la voce del narratore fuori campo. A un certo punto Martone scrive: «sarebbe una debolezza del cinema verso la letteratura, se la conservassi». La storia dell'*Amore molesto* è stata una storia anche di rinuncia a questo stilema sentito come troppo letterario, almeno in quel caso. E quindi una ricerca, invece, di una visualizzazione di questa voce narrante, di un punto di vista non più letterario ma cinematografico.

Chiudo questa introduzione con un film che personalmente amo moltissimo e che non è stato uno dei suoi più fortunati; proprio per questo voglio spendere una parola in più su *L'odore del sangue*. La scelta di un'opera postuma, ultima, incompiuta è molto importante, secondo me, per un regista cinematografico: un'opera incompiuta permette una maggiore libertà di manovra, ma nello stesso tempo crea anche delle sfide impossibili, perché è una sorta di testamento, che dà voce a temi repressi e nascosti; non a caso è un'opera diversa da tutto il resto di Parise. E infatti secondo me *L'odore del sangue*, come romanzo, ha molto in comune con un'altra opera ultima, postuma, incompiuta con cui Martone si è misurato, cioè *Petrolio*. Si è misurato in una maniera molto diversa, cioè organizzando al teatro Mercadante, che allora dirigeva assieme ad altri artisti, una serie di spettacoli che potevano, in qualche

maniera, nella loro ricchissima polifonia, rendere la polifonia di questo testo stratificatissimo che è *Petrolio*. E ricorda anche un'altra opera ultima, *Aracoeli* di Elsa Morante.

In questo tipo di opere spicca spesso il finale, momento particolarmente problematico. La tragicità estrema del romanzo si sfalda leggermente nel finale di *Parise*: sappiamo che il protagonista si è sposato con l'amante dopo la morte della sua compagna, e la stessa morte della compagna viene raccontata stemperandola un po' con un riferimento cinematografico al film *Romeo e Giulietta*. Ora, rispetto a questa scena così forte, anche in questo caso, secondo me, la soluzione di Martone è amplificare la tragicità del testo, rendendola ancora più dirompente, più violenta. Innanzitutto taglia completamente ogni riferimento al dopo, al matrimonio e alla ricomposizione più o meno armonica (come gli autori delle versioni cinematografiche di *Cime tempestose*, che tagliano ogni prolessi sulla nuova generazione): lascia solo la scena della morte e dell'obitorio. Il riferimento a *Romeo e Giulietta*, cioè a una morte tragica, a un esempio di amore e morte, viene concretizzato in un gesto straordinario dell'attore, Michele Placido, che apre il fornetto accanto a quello dove ha appena visto il corpo della donna amata, come se si volesse mettere anche lui lì e morire accanto a lei. È un gesto, è puro linguaggio visivo, non c'è parola, non c'è letteratura. Ma c'è musica però: si sente il *Romeo e Giulietta* di Berlioz. Dunque, il riferimento che nel romanzo è forse un po' troppo verboso – il protagonista si dilunga a raccontare il film – è trascritto nella pregnanza di un gesto visivo e di una musica straordinariamente romantica, che ci concretizza quello che nel testo era esplicitato, ce lo concretizza attraverso, appunto, altri linguaggi. Non amo i confronti tra cinema e letteratura, ma dato che i confronti si fanno sempre, in genere, a sfavore del cinema, vorrei dire che questo è invece decisamente a favore del film: quest'ultima scena è molto più potente al cinema che nella lettura del romanzo, grazie anche alla musica, grazie alla concretizzazione visiva nel gesto.

Mario Martone: È difficile decidere da dove cominciare! A proposito di spazio e aule universitarie, ricordo bene la Facoltà di

matematica quando abbiamo girato *Morte di un matematico napoletano*, nel '91, a Napoli; il film era ambientato appunto nel '59, come diceva Massimo, e non avevamo soldi per fare un film, come si dice, in costume, cioè ricostruendo scenograficamente la Napoli degli anni '50. Ma, a parte il non avere soldi, tutto sommato non avevo nemmeno tanta voglia di fare un film in una dimensione di cartapesta. Ho provato a cercare, invece, con la macchina da presa, la Napoli degli anni '50 che era nascosta, ancora, nella Napoli del '91. Le nostre città (dico le nostre perché ormai mi sento, anzi sono, un cittadino romano, ho la residenza qui, voto qui e comincio ad avere un rapporto con Roma molto importante anche sul piano personale, ormai) hanno questa stratificazione, contengono tante città in una, tanti livelli, tanti piani in uno, e la macchina da presa può aiutare a cercarli. Dico questo per dire che occuparsi di cose anche molto diverse, non nel senso di una generica ecletticità, non risponde a nient'altro se non a una ricerca dentro se stessi, cioè si è complessi, si è fatti di molti stimoli, lo è chi fa delle opere letterarie, cinematografiche o visive e quant'altro, ma lo è anche lo spettatore: non esiste film senza il suo spettatore, non esiste il film in sé, esiste il film e il suo spettatore, esiste il libro e il suo lettore, è sempre un rapporto. E questi rapporti sono complessi: noi siamo stratificati, siamo fatti di molte cose. E quindi è vero che mi sono mosso in tante direzioni diverse, ma è vero che questo ha sempre corrisposto a uno scavo di qualche parte che dentro di me c'è, e che c'è anche negli spettatori dei miei lavori.

Il *Matematico*, quindi, era fatto così, era un film ambientato nel '59, ma fintamente ambientato nel '59, in realtà era un film contemporaneo, cioè era girato nella Napoli di quegli anni. Quel film oggi non si potrebbe girare più: non c'è più nessun set, e dico nessuno, interno o esterno che sia, che è rimasto a Napoli com'era quindici anni fa. Uno di questi, appunto, era la facoltà di matematica, che aveva forse già chiuso, mi consentirono di girare proprio mentre si stava trasferendo, era la vecchia facoltà a Mezzocannone, e aveva queste aule meravigliose, si vedono nel film, in cui c'è come una tribuna, e tutti gli studenti sono su quella tribuna (noi adesso invece staremmo sotto). Era bello, perché consentiva un rapporto di sguardi che in un'aula come

questa è più difficile. Io cerco di sbirciare e di vedere i vostri volti fino in fondo, però è più difficile. Lo spazio e il tempo, insomma, contano moltissimo, anche nell'organizzazione e nella stratificazione di tutti i diversi piani che mi è capitato e che mi capita di incrociare e di incontrare.

Il romanzo di Parise da cui ho tratto *L'odore del sangue*: parto da questa tua suggestione conclusiva, Massimo. Già scrivere la sceneggiatura per *L'odore del sangue* è stata un'esperienza molto sofferta, proprio sul piano personale. Non è un romanzo facile, chi di voi l'ha letto ne sa qualcosa, è un romanzo molto cupo, ossessivo, un romanzo che Parise diceva di aver scritto al posto di andare da un analista: in quanto scrittore aveva la possibilità di sostituire l'analista con la scrittura. Però di fatto questo romanzo era chiuso in un cassetto, si è intrecciato tragicamente con la sua malattia, con il suo infarto, è rimasto lì chiuso dopo l'infarto per tanto tempo, pare che sia venuto fuori da questo cassetto solo poco prima della sua morte, e lui abbia riletto lo scritto e abbia pensato di ripubblicarlo dopo averlo ritoccato. Lessi questo libro quando uscì, non pensavo affatto di farne un film, ma mi colpì moltissimo sul piano personale, come credo abbia colpito la cerchia di lettori che questo libro ha. Amare questo libro non è solo un problema di letteratura, c'è qualcos'altro dentro, c'è un mistero terribile su cui si indaga, e più le parole cercano di stringere questo mistero e più questo mistero sfugge. Tutto questo è strano per Parise, che era uno scrittore incredibilmente limpido, era come Truffaut, non a caso ci sono molti legami tra questi due artisti, che si sono magicamente e misteriosamente intrecciati sul set di *L'odore del sangue*. Perché dico come Truffaut: se conoscete un po' il suo cinema, la cosa meravigliosa di questo regista è il rapporto tra la limpidezza dello stile cinematografico e l'oscurità della materia: Truffaut è sempre oscuro, è sempre profondo e anche inquietante, e misterioso, nella materia. Ma lo stile cinematografico è sempre così cristallino, non c'è mai un'allusione che vuole essere misteriosa dal punto di vista dell'atmosfera: quando è mistero è mistero profondo, è mistero detto nella sua radice tragica, e non è, appunto, atmosfera. Parise è molto simile in questo, è uno scrittore cristallino, e anche nell'*Odore del sangue*

gira, torce la lingua in maniera così sinuosa, precisa, nonostante sia un romanzo scritto tutto di getto e chiuso in un cassetto, mai più riletto. Infatti è pieno di ripetizioni, di incespicature, di salti, di errori, anche, e a questo proposito potrei fare un altro riferimento al rapporto tra cinema e letteratura, un riferimento più nascosto: c'è una scena che precede il finale nell'obitorio. Il nostro protagonista è in un momento molto difficile, non si vede più con la moglie, anche la giovane amante se ne è andata. Nel libro ci sono questi monologhi interiori, di colui che dice "io" nel romanzo. A un certo punto Parise fa un errore, cioè mentre parla della giovane amante, improvvisamente comincia a parlare della moglie, e infatti in nota il curatore del libro scrive "qui Parise sbaglia e salta". A me quel salto, quell'errore compiuto da Parise mentre stava alla macchina da scrivere e improvvisamente saltava, confusamente, da un personaggio all'altro mi ha subito affascinato, e infatti l'ho immediatamente riportato nella sceneggiatura. Quel pezzo avveniva sotto forma di dialogo con un suo amico e quel salto, quell'errore il personaggio lo compie effettivamente, tanto è vero che il suo amico gli dice "che stai a dì?".

Insomma, tutto questo per dire che anche questa che chiamo "materia" della scrittura mi affascina quando affronto un libro per trarne un film: non solo il racconto, non solo i personaggi, non solo la volta letteraria, per così dire, ma invece proprio la materia, per dirla pittoricamente. Un quadro non è fatto solamente dell'immagine che riproduce, ma è fatto della pennellata e del colore, è fatto della materia. La pennellata può essere più o meno morbida, o ruvida, o concreta e così via. Anche una scrittura credo che abbia questo tipo di consistenza e se fai un film da un libro dovresti riportarti anche a questo tipo di consistenza, non semplicemente alla sua struttura letteraria. Altrimenti la letteratura può diventare semplicemente un serbatoio di racconti, ma questo mi sembra un po' riduttivo.

Ci sono grandi registi che hanno fatto film da libri, tante volte vincendo la sfida. Non si ribadisce mai abbastanza quanto una delle più grandi filmografie che siano state realizzate, che è quella di Stanley Kubrick, sia pressoché interamente tratta da romanzi. Levato qualche film all'inizio, da *Lolita* in poi tutti i film derivano da un romanzo, in

linea di massima non romanzi di altissima letteratura, o di grandi letterature anche molto rispettabili come Thackeray per *Barry Lindon*, però non c'è Proust... Ci sono ovviamente *Lolita* di Nabokov e *Doppio Sogno* di Schnitzler, e non a caso *Lolita* e *Eyes Wide Shut* sono i due film più discussi di Kubrick, più problematici, quelli su cui i critici spesso hanno da ridire. Certo *Arancia Meccanica* e *2001 Odissea nello Spazio* sono ottimi romanzi, ma insomma non è Nabokov.

Si tratta di un corpo a corpo, credo, con un libro. Per questo io voglio essere fedele: secondo me se uno fa un film da un libro è perché sta instaurando un rapporto con quel libro, e quindi inizia una lotta, e una lotta non può che essere fedele, non posso fare una lotta e poi allontanarmi dal territorio, devo stringermi a colui con cui sto lottando, posso allontanarmi un momento e poi ravvicinarmi, ma non posso girare al largo, perché altrimenti la partita è persa. Naturalmente la fedeltà è, come sempre, un'interpretazione, non è un concetto rigido, a volte devi tradire, reinventare. L'esempio che ha fatto Massimo a proposito dell'ultima scena di *L'odore del sangue* è abbastanza chiaro secondo me; è un film che rispetta anche la struttura narrativa del libro di Parise, non solo i dialoghi ma anche un certo andamento, una certa scansione anche dal punto di vista della fotografia, che è estremamente luminosa, nonostante la materia torbida, proprio corrispondente alla parola limpida di Parise, quindi cercando un rapporto di fedeltà nello stile oltre che nel contenuto. Nelle pagine di cui parlava Fusillo, all'obitorio, di fronte al corpo della moglie assassinata a lamettate, il protagonista va con la memoria a quando era ragazzo, a quando giocava a Romeo e Giulietta, si vestiva da Romeo e cercava nella vecchia soffitta di casa, andava in cerca di Giulietta, e quindi riaffondava bergmanicamente in questo ricordo infantile e arrivava alla fine a comprendere che solo in quel momento, davanti al corpo della moglie senza vita, ucciso, aveva trovato la sua Giulietta. Una situazione quanto mai tragica, naturalmente, in cui scoppia il desiderio: "perché non ho il pugnale, perché non posso uccidermi". L'apertura del cassetto a fianco di quello della moglie è suggerito nel libro, è molto nascosto, molto nelle pieghe e nel film ha chiaramente un'evidenza che il gesto rende molto più forte. Sono stato fedele al

libro, ma non sono stato fedele all'epoca, e questo mi è stato molto rimproverato: il romanzo era ambientato negli anni Settanta e io invece l'ho ambientato ai giorni nostri, e in molti si sono irritati. Si è detto, ad esempio, che era sociologicamente sbagliato parlare di coppie aperte, perché negli anni Settanta era un tema all'ordine del giorno e oggi invece non è così. Io credo che questo sia un modo di leggere il libro di Parise completamente sbagliato, perché si tratta di un libro che non scava sociologicamente, che non ha a che fare con una realtà sociale, ma con un tema profondo che fa parte del rapporto tra gli esseri umani e che si ritrova dalla tragedia greca fino ad oggi. C'è il rapporto tra il corpo e il fantasma del corpo della persona amata, l'ossessione che tutto questo produce, queste sono cose secondo me che vanno molto al di là di uno schema semplicemente sociologico. C'è chi legittimamente legge il romanzo sotto il profilo degli anni Settanta, ma non è la mia lettura.

A che cosa io ho voluto essere fedele, invece, in questo caso: ho voluto essere fedele alla mia emozione di lettore. Quando ho letto il libro e non pensavo di farne un film, l'ho letto non come libro sugli anni Settanta, ma come un libro che mi colpiva al cuore, alla mente e all'anima in una maniera estremamente diretta, nonostante fosse stato scritto negli anni Settanta e apparso agli inizi degli anni Novanta. Ho voluto, quindi, essere fedele, ma quando sono arrivato a quel punto [*la scena finale, ndr*], queste tante pagine di grande romanticismo, questa immagine di Romeo e Giulietta, questo riaffondare nella memoria; sono stato molto a chiedermi come risolverle in una sceneggiatura. Non capivo proprio come uscire da un vicolo cieco, fino a quando non ho intuito che solo la musica poteva, per così dire, stabilire ritmicamente quello che avveniva nel romanzo di Parise. Dopo questi dialoghi incalzanti, ossessivi, in qualche modo parenti dei dialoghi di Moravia (c'è stato un bellissimo film, che pochi hanno visto, di un regista francese, Cedric Khan, tratto da *La Noia* di Moravia, molto bello, a cui sicuramente ho guardato facendo *L'Odore del sangue*, perché mi aveva colpito come riproduceva il ritmo dei dialoghi); dopo questo flusso continuo, ripetitivo, ossessionato, che ritorna sempre sugli stessi temi, un po' come in Thomas Bernhard, stranamente; dopo questo

martellare continuo, è come se a un certo punto il libro approdasse a una specie di grande respiro romantico e sospeso, e improvvisamente quel ritmo non c'è più. Come fare per restituire questo? Non volevo uscire da quell'obitorio, perché l'immagine di lui accanto alla moglie era talmente potente; non volevo immaginare un flashback con lui che torna bambino. Volevo restare lì, bisognava poter uscire rimanendo lì. Come *Parise* nella scrittura, perché il protagonista va con la mente indietro nel tempo, ma continuamente è lì di fronte al corpo della moglie, non si allontana.

Io ho un rapporto con la musica al cinema abbastanza particolare, non ho mai ancora lavorato con un compositore, preferisco lavorare con musica di repertorio, prendendo da dischi, organizzare la musica secondo le mie suggestioni. In questo film, peraltro molto parco di musica, ho pensato innanzi tutto che avrei voluto un *Romeo e Giulietta*, quindi ho ascoltato tutti i diversi *Romeo e Giulietta* che ci sono, ce ne sono tantissimi, Prokofiev e così via, e ho scelto Berlioz, sicuramente per il romanticismo. Avevo comprato un disco diretto da Colin Davis, e abbiamo usato quello quando lavoravamo in montaggio con il mio montatore, Iacopo Quadri. Si trattava, però, di un'esecuzione dal vivo, quindi non adatta dal punto di vista tecnico. Montata la scena, quindi, abbiamo cercato di sostituire quell'esecuzione: abbiamo comprato tutti i *Romeo e Giulietta* di Berlioz disponibili, con i più grandi direttori. Ora, non c'è stata una sola esecuzione che era possibile incastrare con quelle immagini. Veramente impressionante. Proprio non abbiamo potuto! Né io né il mio montatore: abbiamo provato a cambiare i tempi e ad allungare un po' l'inquadratura, ma non era un problema tecnico di durata; era un problema di inesprimibilità, di emozione, di materia appunto. Non so perché l'esecuzione di Colin Davis dal vivo rispondesse a quelle immagini in un modo in cui nessun'altra esecuzione dello stesso brano riusciva a fare. Sarebbe interessantissimo capire davvero il perché, e approfondirlo un giorno in un incontro su cinema e musica, magari. Noi a un certo punto abbiamo pensato che stavamo diventando matti, quindi abbiamo chiamato dei testimoni, chiedendo "avete anche voi la nostra stessa sensazione o siamo noi?". E in effetti questa impressione veniva confermata, cioè davvero non era

possibile sciogliere quelle immagini da quella musica. Questa scena è stata per me un viaggio molto importante tra diversi linguaggi: letteratura, cinema e musica. Era sorprendente per noi stessi, nel senso che io e il mio montatore non ci aspettavamo una cosa del genere, noi eravamo tranquillissimi rispetto all'idea che un'altra esecuzione sarebbe andata bene lo stesso.

Questo ha a che fare proprio con quello che è il cinema. Il cinema è fatale, c'è qualche cosa che accade, a un certo punto, e non si può cambiare mai più. A teatro ci sono le prove, si lavora con gli attori, e niente più del teatro è il presente in azione, perché chiaramente ogni recita è diversa, ogni prova è diversa, il teatro avviene in quel determinato momento, sera per sera e basta. Però, comunque, il rapporto con il testo che stai mettendo in scena avviene progressivamente: giorno dopo giorno, prova dopo prova tu puoi, appunto, mettere alla prova il testo, la recitazione, lo spazio e così via. Al cinema accade, invece, qualcosa di molto diverso; tu lavori su una sceneggiatura, e il lavoro sulla sceneggiatura è una cosa in cui vai molto dentro gli aspetti di ciò che poi vorrai fare, quindi non è un girare intorno, è un battersi con la testa sulle scene, sui dialoghi, su quello che accade. Ma, di fatto, tu non fai nulla: non c'è una macchina da presa, non ci sono degli attori, non c'è niente. Io non amo fare gli storyboard, lavoro all'antica, preferisco tenere la porta aperta, come diceva Renoir, essere molto preciso sulla sceneggiatura, sapere che cosa voglio da una scena, lavorarci come una specie di laboratorio interiore di preparazione mia, ma al momento in cui si girerà quella determinata scena preferisco non essere inchiodato a delle rigidità, voglio essere pronto a poter anche cambiare tutto, eventualmente. E mi è capitato più volte.

Sapete la storia dell'arco, la freccia e lo zen? Tirare una freccia è qualcosa che ha a che fare con tutto il lavoro che tu fai prima, con una preparazione interiore che ti mette in condizione, a un certo punto, di tirare una freccia e di centrare un bersaglio, anche se tirare una freccia è cosa di un attimo, quello è e non si ripete più. Il cinema è identico, perché tu questa scena, che hai immaginato per mesi e mesi, a volte per anni, perché il lavoro su un film dura degli anni, arriva un giorno un

cui tu devi girarla, e quel giorno non tornerà più indietro! Magari se si è dei registi molto fortunati produttivamente si ha la possibilità, forse, di rigirare una scena che ti è venuta male, a me è capitato una sola volta, ma in linea di massima questo non accade, dovrai girarla bene e basta. E se pensate alla complessità che un set produce, cioè alla quantità di persone coinvolte, artisticamente, tecnicamente, alle condizioni climatiche, alle condizioni della luce, alle condizioni umorali di tutte le persone presenti, che possono alterare completamente il senso di una scena, potete capire di cosa sto parlando. Credo che l'esperienza dello scrivere sia più vicina a quella del teatro: non voglio dire che uno scrittore possa scrivere la sua pagina tutti i giorni a suo piacimento, ma ha la possibilità di tornare sul passo, di leggere e rileggere, di ristrutturare, di cambiare e così via. Una serie di cose che al cinema, naturalmente, diventano poi possibili in montaggio, ma che però sicuramente non hanno a che fare con l'esperienza del set. Comunque, l'esempio della scena finale dell'*Odore del sangue* dimostra che anche in sede di montaggio accade qualcosa di simile a quello che succede nel set: quando hai montato una scena in un certo modo non la si può più smontare. Non è vero che si può montare un film in tutti i modi possibili, non è così! Si possono prendere delle strade diverse, si possono fare dei tagli dolorosi: a me è capitato con *L'odore del sangue*, pressato fortemente dai produttori; non solo l'ho tagliato e mi pento di averlo fatto, perché penso che sarebbe stato meglio lasciarlo così com'era, un film molto più lungo di quello che è uscito nelle sale. Quello che è una scena, quello che è una sequenza, una volta che ha preso la sua struttura di montaggio, non si smonta più: ci sono sempre dei nodi che sono fatali con il cinema, e credo che facciano parte dell'unicità di questo linguaggio.

Massimo Fusillo: Hai detto cose molto interessanti su montaggio e sceneggiatura. Mi piace che tu sia partito da *Morte di un matematico napoletano*, perché è un esempio calzante di bellezza, intensità, e vitalità del set, che io ho vissuto in prima persona, come comparsa. Mi ricordo quest'atmosfera del set, e la vitalità dovuta al fatto che tutto si gioca in

quel momento. Ma a parte la questione del set mi interessava, visto che stiamo parlando di scrittura, tornare sulla sceneggiatura. A un certo punto, nell'epistolario con la Ferrante tu scrivi: «Io sto cercando di dare a Delia una personalità che si trova all'incrocio tra il personaggio del suo romanzo e l'attrice che lo interpreterà, Anna Bonaiuto, secondo un procedimento a me caro. Pensi, se ha avuto modo di vedere il film, al personaggio Renato Caccioppoli e all'attore Carlo Cecchi in *Morte di un matematico napoletano*». Ora, tu hai definito la sceneggiatura un momento di disciplina, e il set invece un momento di apertura: si lascia la porta aperta al caso, questo grande motore. Esiste però anche un aspetto di virtualità della sceneggiatura che, come diceva Pasolini, è una struttura che tende a essere un'altra struttura, un linguaggio orientato virtualmente verso un'altra cosa. Ci puoi dire qualcos'altro su questo fatto, cioè com'è scrivere una sceneggiatura pensando a un attore, quanto l'attore entra nella scrittura, cosa che nel passo citato descrivi proprio come un procedimento a te caro.

Martone: Per me questo è stato sempre abbastanza importante, cioè il rapporto non esclusivamente professionale, per così dire, tra gli attori e i personaggi che devono interpretare nei film, ma il rapporto umano tra essi. Questo rapporto non è necessariamente mimetico, cioè non voglio dire che la persona-attore che io chiamo a recitare in un film debba assomigliare al personaggio, alle volte può essere qualcosa di misterioso, di nascosto.

Un caso per tutti: quando lavoravo a *L'amore molesto*, uno dei personaggi che mi affascinava tantissimo, ma a cui non riuscivo assolutamente a dare corpo era Nicola Polledro, l'amico d'infanzia di Delia, che lei incontra dopo tanti anni. Era una figura che io riuscivo a vedere molto bene, non solo nella mia mente: ricordo, in maniera impressionante, che una volta ero su un treno molto affollato, e c'era uno scompartimento con più di sei persone sedute, fra cui alcune ragazze. C'erano due giovanotti napoletani incredibilmente molesti e incredibilmente, come dire, simpatici, anche se forse è una parola sbagliata; avevano però qualcosa di assurdamente attraente, nonostante fossero così molesti: era una contraddizione totale. E io mi

dicevo: “ecco, Elena Ferrante pensa a un uomo così quando scrive questo personaggio, ma un uomo così come si fa a trovarlo in un attore?” Diventavo matto, anche perché arrivava il momento che bisognava girare e io non mi decidevo. Un giorno, in un incontro pubblico, venne a salutarmi uno scrittore, Peppe Lanzetta, che ha un'immagine completamente diversa, si è occupato delle periferie, è un arrabbiato. È tutto meno che il piccolo borghese della postmodernità napoletana, sudato, incravattato e al tempo stesso però legato a radici oscure e popolari, una zona di confine tra la realtà popolare e la città borghese, tutto quello, insomma, che definisce la Napoli di oggi, molto spesso terribile. Insomma, diversissimo Peppe, eppure, non so perché, nel momento in cui mi venne a salutare ebbi la sensazione umana che lui avrebbe potuto dare vita a quel personaggio. E non credo di essermi sbagliato, penso che sia uno dei personaggi più belli, più affascinanti e più toccanti nel film.

Insomma c'è un rapporto stretto e misterioso tra attore e personaggio. Nel caso di *Morte di un matematico napoletano* o dell'*Amore molesto* i due protagonisti sono centrali: a me come a Fabrizia Ramondino era chiaro che non avremmo fatto il film senza Carlo Cecchi. Per noi scrivere *Morte di un matematico napoletano* era scrivere un film con Carlo. Anche qui, ci sono sempre delle trame segrete, per così dire: io avevo pensato a Carlo e avevo pensato a Fabrizia, che non conoscevo bene, conoscevo solo i suoi libri. Non so perché mi ero intestardito a voler scrivere il film con lei, mi erano piaciuti i suoi libri, sentivo soprattutto di aver bisogno di una guida, io nato nel '59, per fare un film ambientato nel '59. Avevo bisogno di un Virgilio che mi portasse dentro, indietro: non potevo, da solo, affrontare un mondo che avrei potuto solamente ricostruire da fonti indirette, c'era bisogno di qualcuno che quel mondo l'avesse attraversato, l'avesse vissuto. Fabrizia di cinema non sapeva niente: quando andai da lei e le parlai di una sceneggiatura mi prese per matto, già al telefono mi aveva detto che non aveva tempo da perdere, avrebbe voluto sbolognarmi subito, ma io ottenni un appuntamento a casa sua. E dopo questa rigidità iniziale, piano piano si arrivò a un momento in cui prese un album di fotografie in cui c'erano le sue zie che erano fotografate insieme a

Caccioppoli, cominciò piano piano a venire fuori tutto un territorio umano per cui si capiva che forse si poteva avvicinare questa figura pubblica di genio matematico, comunista, intellettuale alcolizzato e decadente, insomma una figura dostoevskijana, che però era possibile affrontare sotto un lato umano.

Difficile dire perché io volessi raccontare Caccioppoli, però una cosa è certamente importante: aveva abitato nel palazzo dove io ho vissuto la mia adolescenza, un grande palazzo napoletano, di quelli che sono più che altro delle piccole città. E c'era una porticina, che si vedeva dalla finestra di casa mia, dietro la quale aveva abitato Renato Caccioppoli e io lo sapevo, era un luogo fantasmatico della mia adolescenza. *Morte di un matematico napoletano* non solo era il mio primo film, ma era il primo lavoro (insieme a *Rasoi*) in cui mi occupavo direttamente di Napoli. Io ho iniziato come regista a 18 anni e ho fatto un po' come si faceva nell'800, quando si facevano viaggi per andare a imparare altrove e poi si tornava all'origine e tutto era diverso, si vedeva tutto con altri occhi. Per me è stato un po' così: ho sempre vissuto a Napoli e lavorato a Napoli, ma con l'immaginario, con il mio lavoro, guardavo altrove, all'avanguardia americana, per dire, probabilmente proprio per sfuggire alla convenzione del teatro napoletano che è una camicia di forza impressionante, se la si prende alla lettera e sotto il suo profilo convenzionale. Distinguo sempre tradizione da convenzione: la tradizione prosegue attraverso un processo di morte e rigenerazione, ed è un filo lungo, misterioso e continuo che lega generazioni nei secoli o nei millenni; la convenzione è l'esatto contrario, procede per imitazione, fissa, congela e uccide. La tradizione napoletana è una grande tradizione quando è tale, cioè quando muore e rinasce. Ma quando imita, si fissa nella napoletanità, nell'imitazione del modello, è una delle cose più mortali e spaventose che si possano incontrare.

Con Fabrizia, quindi, ci prendemmo sul lato delle pieghe private del rapporto, diciamo così, e da lì piano piano iniziò un percorso. Quando le parlai di Carlo Cecchi non sapevo nulla del legame che c'era tra loro e di questo rapporto filiale con Elsa Morante, non avevo idea che fossero parte di questa sorta di famiglia, di persone (e dico

persone, cioè non solo artisti e intellettuali) legate a Elsa Morante. L'eredità di Elsa Morante è divisa tra Carlo Cecchi e altre persone di umilissima estrazione sociale e che hanno invece avuto un'enorme importanza nella vita di Elsa, così come lei è stata importante nella loro. Non sapevo neanche della loro amicizia con Carlo Cirillo, che era parte di questa cerchia, e si era suicidato poco tempo prima, sparandosi, come Caccioppoli. Carlo, tra l'altro, era padre di Arturo Cirillo, che oggi è uno dei più bravi registi e attori italiani. Senza sapere nulla di tutti questi rapporti e amicizie, colsi immediatamente l'emozione e la tensione che toccavano Carlo e Fabrizia quando si parlava del suicidio di Caccioppoli, e più tardi capii che pensavano al loro amico Carlo Cirillo. Napoli vibrava di tutta una serie di rapporti che si toccavano tra di loro (ecco perché poi mi piacque molto il libro di Ermanno Rea, *Mistero napoletano*: un libro in cui tu senti che il piano personale sta facendo tutt'uno con quello storico, politico, antropologico, non c'è una divisione per categorie, c'è un investimento individuale, una cosa secondo me molto importante).

Insomma, quello che voglio dire è che c'è sempre bisogno di qualcosa che leghi al di là della professionalità tecnica di chi partecipa alla costruzione di un film, e non parlo soltanto degli attori, ma anche degli sceneggiatori. Cioè è importantissimo che l'attore e lo sceneggiatore sappiano fare il loro mestiere, ma c'è qualcos'altro che si può e che si deve scavare. Un punto d'arrivo straordinario di questa riflessione su Fabrizia Ramondino è pensare che la cosa ancora oggi più conosciuta di *Morte di un matematico napoletano* è un'invenzione di Fabrizia, ed è un'invenzione di puro cinema. Mi ricordo che stavamo scrivendo un dialogo a cui lei teneva particolarmente e che era veramente molto impegnativo, a proposito dei temi della Shoah. Quella era una generazione segnata profondissimamente, parliamo del '59: Caccioppoli era parte di un mondo in cui l'uscita dalla guerra rappresentava un enorme trauma, un'enorme speranza e immediatamente dopo un'enorme disillusione, quindi c'erano dei passi molto forti. C'era, quindi, un lunghissimo dialogo e io ero davvero in difficoltà, non riuscivo proprio a capire come collocarlo all'interno del film. Eravamo nel nostro ritiro spirituale a lavorare, a un certo punto

lei si chiuse nella sua stanza, come faceva, e io sentivo che metteva della musica, e dopo qualche ora ci rivediamo e lei viene fuori con questa idea: il matematico parla con il suo assistente sacerdote, e parlando gli dice «questa è la parola e questa è la vita, vedi, la sfiora appena ma non la afferra» [*Martone si indica il palmo della mano per “la parola”, il polso per “la vita”, e mentre finisce la frase piega la mano come a cercare di afferrare il polso che la sostiene, ndr*]. Come si fa questa cosa, che dopo tanti anni dal film ancora è rimasta impressa a tante persone? Si fa con il cinema. Ci vuole la mano, ci vuole il polso, ci vuole il dettaglio. Lei aveva sintetizzato un enorme processo di elaborazione di testi e di parole in questo gesto, che a distanza anni è ancora una delle cose che le persone ricordano di più, e che grande verità che c'è! Parliamo, quindi, di una scrittrice che è arrivata a pensare una cosa di cinema, puramente di cinema. Ci è arrivata attraverso un tormento, attraverso le parole, la scrittura e alla fine attraverso una sublimazione. Io sono stato il suo sparring partner, in questo caso, ed era bello perché era la nascita del cinema davanti ai miei occhi, attraverso un processo che aveva a che fare con la letteratura.

Massimo Fusillo: Vorrei dire solo un'ultima cosa. Mi sembra molto importante quanto hai detto sulla dicotomia fra tradizione e convenzione. Invece non sono d'accordo sulla fedeltà: detesto questa brutta metafora coniugale. In genere i critici che rivendicano la fedeltà intendono fedeltà alla lettera, così come a scuola ci insegnavano a fare traduzioni letterali, che non sono traduzioni, ma spesso obbrobri che non hanno nulla a che fare con la lingua d'arrivo, con l'italiano. Quello che tu cerchi però è una fedeltà allo spirito, non alla lettera, e forse in questi termini la cosa è accettabile. La fedeltà alla lettera molto spesso è invece convenzione. Se tu avessi fatto un flashback, in quella scena dell'*Odore del sangue*, in cui lui si rivedeva bambino, ecco quella sarebbe stata secondo me fedeltà alla lettera, e non sarebbe andata bene come è andata.

L'autore

Massimo Fusillo

Professore ordinario di Critica Letteraria e Letterature Compareate all'Università dell'Aquila.

Email: massimo.fusillo@gmail.com

L'intervista

Data invio: 30/08/2012

Data accettazione: 20/09/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

Come citare questa intervista

Fusillo, Massimo, "Cinema e altre scritture. Intervista a Mario Martone", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>