

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 5 / Issue no. 5

Giugno 2012 / June 2012

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 5) / External referees (issue no. 5)***

Roberto Campari (Università di Parma)

Paola Cristalli (Fondazione Cineteca di Bologna)

Luciano De Giusti (Università di Trieste)

Paolo Desogus (Università di Siena)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2012 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### Speciale Cinema

IL TESSUTO SEGRETO DELLE IMMAGINI. CITAZIONI NEL CINEMA EUROPEO

a cura di Roberto Chiesi

<i>Presentazione</i>	3-5
<i>Empire de la nuit, amour maudit. De la peinture de l'Ottocento à "L'Inferno" (1911)</i> CÉLINE GAILLEURD (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	7-22
<i>Un pionnier de l'écriture postmoderne. L'usage des références et des citations chez René Clément</i> DENITZA BANTCHEVA (Agence pour le Développement Régional du Cinéma – Paris)	23-39
<i>"Teorema" e San Paolo. Citazioni pasoliniane fra cinema e letteratura</i> ALESSANDRA GRANDELIS (Università di Padova)	41-59
<i>Il sipario strappato. Scene di teatro nel cinema</i> STEFANIA RIMINI (Università di Catania)	61-85
<i>De la voluntad de pronunciar una nube. "Fortini / Cani" como paradigma de la cita</i> JOSÉ MANUEL MOURIÑO (Universidade de Vigo)	87-108
<i>Frontières reculées de la citation: sur trois films de Hans-Jürgen Syberberg</i> NICOLAS GENEIX (Université de la Sorbonne – Paris IV)	109-132
<i>Questioni di stile. La citazione in "Ladri di saponette"</i> LAPO GRESLERI (Bologna)	133-140
<i>Nella filigrana di "Nouvelle Vague"</i> ROBERTO CHIESI (Fondazione Cineteca di Bologna)	141-159
<i>Come guardare ai classici e vivere felici: "The Artist", "Hugo", "War Horse"</i> MICHELE GUERRA (Università di Parma)	161-180





STEFANIA RIMINI

**IL SIPARIO STRAPPATO.  
SCENE DI TEATRO NEL CINEMA**

*Ho messo una cinepresa nel cervello del teatro* è il titolo di un articolo di Carlo Quartucci, una sorta di autobi(bli)ografia, in cui il regista e attore traccia un bilancio dei suoi ‘commerci’ con la scena e lo schermo.<sup>1</sup> Si tratta di un testo ricco di felici provocazioni, di curiosi paradossi, capace di rivelare la sensibilità dell’autore in materia di sogni e multimedia. Nonostante sia apparso quasi vent’anni fa, l’articolo propone riflessioni suggestive sulle dinamiche di relazione e interferenza tra cinema e teatro, con qualche intuizione critica davvero efficace,<sup>2</sup> e aggiunge alla densa bibliografia sull’argomento un tassello curiosamente extravagante.<sup>3</sup> Al di là degli esiti concreti del percorso artistico di Quartucci, emerge la ferma

---

<sup>1</sup> Si veda C. Quartucci, *Ho messo una cinepresa nel cervello del teatro*, in “Cinema nuovo”, 292, 1984, pp. 23-30.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. 23: “È un cinema che ha qualcosa da dire, quello di Anghelopulos. *La recita* è straordinario, è lì che mi riconosco, nello stesso significato di palcoscenico della memoria che Anghelopulos attribuisce al teatro. Il suo come il mio è un cinema visionario, uno strano sogno molto concreto: un sogno artaudiano, non felliniano”.

<sup>3</sup> Per un significativo compendio bibliografico sulle relazioni tra cinema e teatro si veda *Lo schermo e la scena*, a cura di F. Deriu, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 197-238.

consapevolezza delle potenzialità dei due linguaggi e la necessità di una reciproca ibridazione, per cui “uno ingoia l’altro e l’altro si fa ingoiare come Achab e Moby Dick, Giona e la Balena, Geppetto e il Pesce”.<sup>4</sup> Tale ‘divoramento’ si è manifestato in forme complesse già a partire dai primi anni del cinematografo e continua a suscitare un fervido dibattito critico,<sup>5</sup> alimentato da una serie di opere in cui il cinema mette in scena il teatro, o comunque istanze espressive di marca esplicitamente teatrale.

All’interno di questo fecondo e sterminato orizzonte Flavio de Bernardinis ha indicato alcune precise categorie, che consentono di definire meglio la portata del fenomeno: 1) film tratti da testi della letteratura drammatica; 2) realizzazione cinematografica di uno spettacolo preesistente; 3) film tratti dal teatro musicale; 4) cine-biografie di teatranti o uomini di spettacolo; 5) film che ritagliano, al loro interno, l’arte del teatro e dello spettacolo quale referente privilegiato o momento chiave della storia che narrano.<sup>6</sup> Basta scorrere l’elenco per rendersi conto che si tratta di macro-aree, ciascuna delle quali accoglie al proprio interno film diversi per stile e struttura, a partire dai quali è possibile tracciare un bilancio davvero affascinante, a cui peraltro si sommano le esperienze artistiche del cosiddetto ‘teatro immagine’ (fino ad arrivare al teatro digitale), ovvero la sperimentazione di modelli performativi fortemente

---

<sup>4</sup> Cfr. C. Quartucci, *Ho messo una cinepresa nel cervello del teatro*, cit., p. 26.

<sup>5</sup> Tra gli ultimi contributi sulle modalità di rappresentazione del teatro nel cinema si segnala S. Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007; mentre sul versante degli studi di carattere estetico si rimanda a *Fra cinema e teatro*, a cura di G. Martini, in “Culture teatrali”, 19, 2008.

<sup>6</sup> Cfr. F. De Bernardinis, *Teatrale*, in “Segnocinema”, 102, marzo-aprile 2000, pp. 66-69. Completa la lista un ultimo paragrafo in cui si tiene conto di opere caratterizzate da tecnica stilistica o poetiche espressive fortemente ‘teatrali’, come *Rope* di Alfred Hitchcock o *Metropolis* di Fritz Lang.

caratterizzati da contaminazioni narrative e visive provenienti dal cinema e dai linguaggi elettronici.<sup>7</sup>

All'interno di questo amplissimo repertorio spicca una serie di opere che nascondono o esibiscono delle citazioni teatrali (più scene che non battute), su cui si fonda il senso ultimo del testo. La presenza di frammenti provenienti da testi o contesti teatrali determina interessanti rifrazioni che accendono precise costellazioni di significato giungendo spesso a modificare la tessitura del racconto, la superficie degli sguardi nonché la traiettoria dei destini dei personaggi. Anche in questo caso i riferimenti sono molteplici: Marcel Carné e François Truffaut, Ingmar Bergman e Pier Paolo Pasolini, Pedro Almodóvar e Peter Greenaway (solo per fare qualche nome) hanno consegnato al pubblico capolavori assoluti in cui il confine tra scena e schermo è appena un batter d'occhi.

Non potendo dar conto in modo esaustivo delle infinite variabili del tema, proponiamo una serie di esempi che ci sembrano improntati ad un autentico furore stilistico. Innanzitutto Pasolini: il suo cinema è, infatti, un catalogo di citazioni (di quadri, scene, battute), quasi un'enciclopedia di stili e forme, per la forza centrifuga di ogni piano, capace di scavalcare le regole del gioco e inaugurare nuove frontiere dello sguardo e della narrazione. All'interno della sua rigorosa filmografia isoliamo due opere diversissime per tono e struttura, *Che cosa sono le nuvole?* (1967) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1965), in cui però il teatro si iscrive prepotentemente nelle pieghe del racconto.

Pur non rientrando tra i confini geografici della tradizione europea, *M. Butterfly* (1993) di David Cronenberg rappresenta una tessera

---

<sup>7</sup> Si veda V. Valentini, *Teatro in immagine*, Roma, Bulzoni, 1987; Ead., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; A. M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

indispensabile nel discorso su cinema e teatro, grazie alla declinazione di una parabola erotica costruita a partire da un'intensa matrice spettacolare. Una doppia citazione dell'opera pucciniana apre e chiude il film, disegnando due sequenze davvero memorabili, e si distende poi per tutto l'arco narrativo attraverso le rifrazioni e l'eco della colonna sonora. Ma la cifra peculiare del film di Cronenberg risiede nella capacità di sublimare le pulsioni della carne tramite un perverso gioco di travestimenti e dissimulazioni, quasi che l'amore fosse solo una magnifica illusione.

Mario Martone, infine, è un autore eclettico, sensibile, da sempre in bilico fra cinema e teatro, anche se pienamente consapevole delle differenze tra i due linguaggi. Le sue prove per lo schermo mostrano una innata teatralità, accolgono attimi e scene spettacolari, senza però tradire il principio secondo cui "la macchina da presa è la macchina della verità".<sup>8</sup> L'ultima sua fatica cinematografica, *Noi credevamo* (2010), non rinuncia alle tentazioni del mondo del teatro, anzi approfitta della lezione brechtiana per raccontare l'utopia e le disillusioni del Risorgimento italiano. L'epica risorgimentale viene distillata attraverso una narrazione che chiama in causa più volte paradigmi teatrali (soprattutto nella forma del monologo 'in macchina') fino alla recita degli attori-soldato, un breve siparietto che mette *en abyme* lo stile metalinguistico del racconto.

---

<sup>8</sup> Cfr. E. Comuzio, *Mario Martone. La 'vita della tragedia'*, in "Cineforum", 382, 1999, p. 67.

### 1. Pasolini ovvero recitare la forma

“Pinocchio ha orrore della morte perché egli non saprebbe recitarla. Per poter ‘morire’ egli ora ha ancora bisogno di ‘vivere’”.

G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*

*Che cosa sono le nuvole?*, piccolo miracolo pasoliniano di invenzione e audacia stilistica, consente di cogliere il mistero della *mise en abyme* del teatro (e del corpo) dentro la cornice dello schermo, per via di un fitto intrecciarsi di piani e livelli di racconto. Pur essendo un cortometraggio si tratta, infatti, di un testo multiplo, costruito a partire dall’innesto di materiali eterogenei (Shakespeare, il teatro dei burattini, la canzone popolare italiana, la citazione dei quadri di Velásquez) perfettamente controllati dallo stile del regista.



1. Titoli di testa di *Che cosa sono le nuvole?*



2. Il teatro nel cinema di *Che cosa sono le nuvole?*

La vischiosità di tali materiali serve a mettere in scena un ardito discorso sul paradosso del teatro, cioè sull’ambivalenza tra verità e finzione, tra vita e morte:

“VOCE DEL BURATTINAIO Questa non è solo la commedia che si vede e che si sente; ma anche la commedia che non si vede e non si sente. Questa non è solo la commedia di ciò che si sa, ma anche di ciò che non si sa. Questa non è soltanto la commedia delle bugie che si dicono, ma anche della verità che non si dice”.<sup>9</sup>

“La commedia che si vede e si sente” è in realtà la tragedia shakespeariana di Otello, degradata a spettacolo di burattini dalle dimensioni umane che “conservano l’inconsapevolezza del pezzo di legno e l’innocenza colpevole del popolo”,<sup>10</sup> restando inchiodati alla recita straniata di una parte, nel buio claustrofobico di un palcoscenico-ripostiglio, distratti appena dai rumori del mondo:

“Otello osa ancora chiedere spiegazioni al suo nuovo amico Jago. Lo incuriosisce tutto quel brusio che giunge da oltre le pareti, dal mondo esterno:

OTELLO Signor maestro, ma che sono tutti quei rumori...

JAGO Sono i rumori del mondo...

OTELLO Ma non è questo è il mondo?

JAGO Sì, ma quello è l’altro mondo...

OTELLO E che sarebbe l’altro mondo, sor maestro?

JAGO Il mondo dove si va quando si muore...”.<sup>11</sup>

Prima di essere letteralmente fatti a pezzi dagli spettatori, Totò-Jago e Ninetto-Otello si abbandonano ad efficaci ‘siparietti’ esistenziali, recitati rigorosamente *a parte*, durante i quali il gioco delle parti lascia spazio a utili esercizi pedagogici. “La commedia che non si vede e non si sente”, se non in lontananza, è, dunque, il teatro naturale dell’esistenza che si capovolge nell’illusione della scena, invertendo l’ordine consueto delle cose, per cui la vita è la prigione della forma (la marionetta) e la morte è la libertà del sogno (la bellezza). Il teatro esce così fuori dagli schemi di

---

<sup>9</sup> P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, in Id., *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, con due scritti di B. Bertolucci e M. Martone e un saggio introduttivo di V. Cerami, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 2001, t. I, pp. 939-940.

<sup>10</sup> Cfr. E. Liccioli, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 147.

<sup>11</sup> P. P. Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, cit., p. 938.

un'abusata e logora abitudine spettacolare, per divenire luogo nel quale si compie il travestimento umorale e umoristico della tragedia, il rovesciamento dei canoni stilistici nella mescolanza di alto e basso, sacro e profano. Le vette poetiche del linguaggio di Shakespeare precipitano in un calderone ricco e capiente, dentro il quale il regista mette a punto la sua personalissima visione della vita e dell'arte, affidata ancora una volta alla lieve ferocia di Totò-Jago:

“La nostra vita è come una polenta. Prende le forme della caldara dov'è rovesciata. Ma qual è questa forma? La forma della superficie della polenta contro la parete della caldara, o la forma della parete della caldara che contiene la polenta? Noi siamo la polenta, e il giudizio degli altri è la caldara...”<sup>12</sup>

Oltre la soglia di generi e stili, la parabola creaturale di Totò-Jago e Otello-Ninetto è scandita dalla canzone dell'‘immondezzaro’ Domenico Modugno, di antica tradizione italo-canora, e dalle ricorrenti citazioni della pittura di Velásquez, segni pieni di una struggente e ineffabile tensione metalinguistica.<sup>13</sup> A Pasolini bastano pochi movimenti di macchina e un montaggio serrato per disseminare indizi e piste ermeneutiche, per divaricare gli orizzonti del quadro e lasciare spazio alle ombre di un teatro sospeso tra farsa e tragedia. Attraverso la grammatica filmica, il regista reinventa un paradigma scenico fatto di voci e corpi, di menzogna e sortilegio, destinato però a non durare, a causa dell'irruzione brutale della storia.

L'aerea leggerezza di questo teatro-nel-cinema di lì a poco si tramuterà nella claustrofobica evidenza di un cinema frontale (e quindi fortemente teatrale), irretito dallo sguardo perverso dei carnefici di *Salò o*

---

<sup>12</sup> Ivi, pp. 955-956.

<sup>13</sup> Si veda M. A. Bazzocchi, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 83-106.

*le 120 giornate di Sodoma*. All'interno delle asfittiche pareti della villa non mancano ludici intrattenimenti e festosi banchetti, ma l'orizzonte della scena è ormai lugubre e non concede riparo ai corpi delle vittime. Dentro gli ingranaggi di tale feroce *machine à plaisir*, priva però di autentico godimento, Pasolini ribalta i canoni estetici e stilistici di *Che cosa sono le nuvole?* restaurando il principio di un teatro come camera della morte, come frustrazione del desiderio, come re-citazione fine a sé stessa. In questo mutato scenario, l'innesto dello sguaiato siparietto tra la pianista e la signora Vaccari rivela tutta la profondità della riflessione pasoliniana sui rapporti tra verità e finzione:

“Sequenza 24b (4'40'’, 36 inquadrature)

*Il matrimonio multiplo*

Il Monsignore officia il rito vestito con bizzarri e variopinti paramenti pagani. I Signori, giunti nella sala, pretendono dalle vittime, in veste di invitati, canti, risa e urli di gioia. [...] La pianista, fino a quel momento muta, posa la fisarmonica che aveva a tracolla e recita insieme alla signora Vaccari un duetto di cabaret in francese: le vittime a poco a poco cominciano a ridere. Al termine del duetto, la pianista lancia un grido accorato di dolore. Per salvare la situazione, la signora Vaccari la imita: entrambe scoppiano a ridere. La pianista imbraccia la fisarmonica e comincia a suonare. Il Monsignore officia finalmente il rito matrimoniale mentre un chierichetto gli palpeggia il sedere”.<sup>14</sup>

Il duetto recitato dalle donne è in realtà una citazione esplicita del film *Femmes femmes* di Paul Vecchiali (1974) interpretato dalle stesse attrici Sonia Saviange (la pianista) ed Hélène Surgère (la signora Vaccari), ma al di là del riferimento cinematografico ciò che conta è l'apparizione di una comicità mimetica e incomprensibile (perché in francese): ancora una volta è il registro del grottesco a incidere la superficie dello specchio, a sciogliere in riso le maschere raggelate dei ragazzi, un riso che però si ghiaccia in gola come l'urlo straziato della pianista. Per una singolare

---

<sup>14</sup> S. Murri, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Torino, Lindau, 2001, p. 45.

coincidenza proprio la recensione pasoliniana del film di Vecchiali contiene una suggestiva indicazione in merito a un “*ménage à trois* fra ‘realtà’, ‘cinema’ e ‘teatro’”<sup>15</sup> che sembra aderire quasi perfettamente alla composizione strutturale di *Salò*.



3. La citazione grottesca di *Femmes femmes*.

Esiste infatti, oltre al macro-sistema dei gironi, un'organizzazione interna al montaggio e alle singole inquadrature che ricalca la rigida frontalità delle composizioni medievali; si tratta di una strategica messa in scena capace di coniugare l'intrinseca mobilità dello sguardo cinematografico con la ieratica fissità del *tableau vivant*.

È la Sala delle orge ad esaltare la geometria dei corpi e delle linee, con l'apertura centrale della scala a tagliare lo spazio in due sezioni simmetricamente uguali, dentro le quali si disegna la tetra spazialità dei servi e dei padroni.<sup>16</sup> Il calibrato gioco di pieni e di vuoti, di gruppi e

<sup>15</sup> Cfr. P. P. Pasolini, *Femmes femmes*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di C. Segre, cronologia di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, t. II, p. 2667.

<sup>16</sup> Si vedano le indicazioni in merito all'anomala e intensa disposizione dei corpi dentro il quadro della visione, in F. De Paolis, *Il quadro iconologico*, in S. Murri, *Pier Paolo Pasolini. Salò o le 120 giornate di Sodoma*, cit., p. 156.

figure, viene inquadrato dalla macchina da presa con solenne distacco, sebbene poi la presenza dell'occhio del regista-*voyeur* si insinui fra le pose meccanicamente rituali di vittime e carnefici, riuscendo ad isolare in dettaglio o nei primi piani la sofferenza insieme livida e sublime del serraglio.



4. La Sala delle orge nell'inferno di *Salò*.

La lezione del teatro, che in *Che cosa sono le nuvole?* aveva guidato lo sguardo dello spettatore verso la rivelazione della “meravigliosa, straziante bellezza del creato”, in *Salò* diviene matrice di un funesto spettacolo del crimine; eppure, proprio attraverso la simmetria delle pose e la scenografia dell'orgia, il film traduce segretamente il senso di un'impossibile parabola di salvezza.

## 2. Cronenberg: cinema 'travestito'

“Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum conscensurus, in quo hactenus spectator extiti, larvatus prodeo”.

R. Descartes, *Cogitationes privatae*

L'incanto per un Oriente paziente e remissivo è al centro di un'intricata rete di opere (la novella di John Luther Long, il dramma di David Belasco, l'opera di Giacomo Puccini, il dramma musicale di David Henry Hwang), che pare sciogliersi compiutamente nell'ambiguo melodramma di David Cronenberg, quel *M. Butterfly* troppo frettolosamente espulso dal novero dei film più autenticamente cronenbergiani. Apparso appena due anni dopo il travolgente *The Naked Lunch* (1991), *M. Butterfly* per alcuni sembra aver perso la carica eversiva dei film precedenti, intrisi di un gusto rosso sangue a mezza via tra *fantasy* ed *horror*, lasciando così la lancinante bellezza interiore di organi e superfici mutanti per il *décor* di una Pechino d'altri tempi, misteriosamente sospesa fra tradizione e rivoluzione. Eppure la raffinata sobrietà di *M. Butterfly* non scaturisce semplicemente dalla rinuncia agli eccessi visivi dei film precedenti, si tratta piuttosto di un diverso modo di raccontare i turbamenti dell'identità e del genere. Cronenberg continua a pedinare anche in questo film corpi virali e desideri perturbanti, solo che preferisce lavorare per sottrazione, rinunciando all'iperbolica declinazione di effetti speciali, a favore di un più intimo disorientamento dello sguardo e della coscienza. Come già avvenuto per *The Naked Lunch*, il regista canadese porta sullo schermo una storia di seconda mano, ispirandosi a un fortunato

dramma musicale.<sup>17</sup> Cronenberg dichiara di essere rimasto ammaliato innanzitutto dal logo dell'opera, in cui una emme maiuscola campeggiava insieme alla sagoma di un insetto stilizzato. Dietro la magnifica ossessione per la *butterfly*, però, si cela il mistero di una seduzione impossibile, che non poteva non intrigare un maestro del cinema da sempre attento alle pulsioni della carne.

Nel dramma di Hwang viene infatti rivissuta l'assurda avventura del diplomatico francese Bernard Boursicot e dell'attrice cinese Shi Pei Pu. La notizia di questa singolare relazione comincia a circolare in America nel maggio del 1986, quando il "New York Times" pubblica due brevi trafiletti:

"[...] dopo un processo di due giorni che ha ricostruito la storia di un amore clandestino e di uno scambio di identità sessuale, un ex-diplomatico francese e un cantante d'opera cinese sono stati condannati a sei anni di carcere come spie al servizio della Cina. [...] M. Boursicot è stato accusato di aver passato informazioni al governo cinese dopo essersi innamorato di Mr. Shi, da lui creduto donna per vent'anni".<sup>18</sup>

Il giovane drammaturgo cino-americano viene a conoscenza per caso della *liaison* tra i due uomini e rimane profondamente colpito dai risvolti erotici e culturali della vicenda. Quel che più accende la sua immaginazione è la giustificazione addotta da Boursicot per il fatto di non

---

<sup>17</sup> Si veda D. H. Hwang, *M. Butterfly*, New York, New American Library, 1989. Lo spettacolo, prodotto da Stuart Ostrow e David Geffen e diretto da John Dexter, ha debuttato il 10 febbraio 1988 al National Theatre di Washington ed è stato poi ospitato a Broadway a partire dal 20 marzo dello stesso anno presso il Eugene O'Neill Theatre. Sempre nel 1988 ha vinto il Tony Award come 'Best Play'. Per un'interessante analisi critica dell'opera si veda M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, trad. it. di M. Nadotti, Milano, Raffaello Cortina, 1994, pp. 258-278.

<sup>18</sup> Citiamo da ivi, p. 258. L'attrice riferisce le diverse reazioni della stampa britannica, francese e americana, sottolineandone l'atteggiamento sessista e stereotipato: l'attenzione si focalizza, infatti, sulla scelta sessuale del diplomatico (*gay* o eterosessuale) e sulla modalità del rapporto erotico (dominio-sottomissione), rimuovendo completamente la figura del travestito come polo di seduzione.

aver mai visto la sua amata nuda: “I thought she was very modest. I thought it was a Chinese custom”.<sup>19</sup> Hwang sa bene che non si tratta di un’usanza cinese, che le donne asiatiche non sono più timide con i loro amanti delle donne occidentali. Egli conclude quindi che Boursicot si sia in realtà innamorato perdutamente di uno stereotipo culturale, e costruisce il suo testo drammatico su una precisa ipotesi: “He probably thought he had found Madame Butterfly”.<sup>20</sup> Pur non conoscendo bene l’opera di Puccini, l’autore sovrappone il destino di Pinkerton e Cio-Cio-San a quello del diplomatico e Shi Pei Pu (che nel testo diventano René Gallimard e Song Liling): il risultato è un seducente intrigo di passione e desiderio, fantasticherie e travestimenti, eros e sacrificio.

Al di là della complessa struttura del dramma, canonicamente diviso in tre atti e sorretto da un fitto gioco di *flashbacks* e allusioni metateatrali,<sup>21</sup> quel che più sorprende è la sottile indagine socio-culturale che Hwang sviluppa sui rapporti fra Oriente e Occidente, attraverso una serie di riferimenti più o meno espliciti ai rispettivi stereotipi sessuali. La singolarità dell’analisi è anche dovuta al brillante trattamento simbolico dell’icona di Madame Butterfly, che assume un’insistente valenza erotica e insieme culturale. Il fantasma del personaggio pucciniano, così denso di *pathos* e leggenda, non è evocato solo nel titolo (sia pure con l’ambigua abbreviazione del nome), ma agisce come specchio metaforico di tutta la vicenda e sprigiona una potente carica di sensualità.

---

<sup>19</sup> Cfr. D. H. Hwang, *M. Butterfly*, cit., p. 94.

<sup>20</sup> Cfr. *ivi*, p. 94 e p. 95.

<sup>21</sup> La vicenda inizia con il diplomatico chiuso in cella, dopo il processo che lo ha condannato per spionaggio. In questa penosa condizione, l’uomo racconta la sua storia d’amore attraverso una complicata alternanza di *flashbacks* e azioni in presa diretta. L’opera è molto ambiziosa, non solo per i continui cambi di scena ma anche per l’altisonante declinazione dei movimenti coreutici e musicali.

Al di là delle forti implicazioni di genere, quel che emerge prepotentemente dalla lettura è la messa in scena di una relazione fantasmatica, di un rapporto perverso in cui il confine fra realtà e illusione è decisamente permeabile. Proprio questo aspetto colpisce la sensibilità di Cronenberg, da sempre ossessionato dai concetti di identità e mutazione: la sua scelta di portare sullo schermo il dramma di Hwang, dunque, non è affatto occasionale.<sup>22</sup> Egli alleggerisce innanzitutto la complessità strutturale del testo riducendo sensibilmente il peso dell'intrigo spionistico, a tutto vantaggio della relazione fra i due protagonisti e in piena sintonia con Hwang che firma la sceneggiatura. La narrazione in *flashback* viene quindi sostituita da uno sviluppo più lineare, in cui la progressione degli eventi non subisce alcun intoppo ma fila dritta fino alla catastrofe finale. La colonna sonora di Howard Shore, inoltre, recupera alcuni brani di *Madama Butterfly* ma tende a riassumere le atmosfere dell'opera pucciniana senza cadere in facili stereotipi. La storia di Gallimard e Song diventa così, nelle mani di Cronenberg, "il racconto del meccanismo stesso della composizione melodrammatica: non solo l'impossibilità amorosa, la 'fatalità' dell'incontro, ma soprattutto la 'creazione' amorosa, l'oggetto d'amore come ostinato parto della fantasia".<sup>23</sup> In questo senso la citazione dell'opera di Puccini serve innanzitutto a sublimare le atmosfere *mélo* del film, ma il "gioco nominalistico 'fly'-'butterfly' scatena una serie infinita di riferimenti interni al cinema di Croneneberg",<sup>24</sup> moltiplicando così le

---

<sup>22</sup> Il produttore mandò a Cronenberg la sceneggiatura, proposta in precedenza a Peter Weir e a Stephen Frears, e il regista si impegnò a raccogliere preliminarmente un'ampia documentazione sulla storia e la cultura orientale. Le riprese a Pechino offrirono poi l'occasione di entrare in contatto con una realtà in continua evoluzione, innescando un finissimo gioco a livello profilmico e di montaggio (gli interni ricostruiti in studio si alternano continuamente agli esterni cinesi).

<sup>23</sup> Cfr. E. Martini, *Each man kills the thing he loves*, in *David Cronenberg*, in "Cineforum", 477, 2007, p. 34.

<sup>24</sup> Cfr. G. Canova, *David Cronenberg*, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 92-93.

risonanze tematiche del testo. L'immagine della Butterfly viene, infatti, sempre simbolicamente evocata come miraggio di seduzione, come "tenace archetipo di femminilità orientale".<sup>25</sup>

È evidente che al centro della fantasia erotica di Gallimard non c'è Song Liling ma il suo fantasma scenico, ossia il riverbero dell'icona della Butterfly. Il diplomatico si innamora solo di un "palcoscenico, percorso da occhi estatici; di una primadonna, che ne occupa il centro; e soprattutto di uno sguardo (il proprio, quello della platea) che di questa immagine garantisce il senso".<sup>26</sup> Il diplomatico, del resto, contempla per la prima volta l'attrice cinese durante un *party*, mentre canta alcuni brani dell'opera di Puccini. È il teatro ad accogliere la meraviglia dell'amore, a rendere possibile il corto circuito tra due esseri altrimenti destinati a rimanere estranei all'intrigo della passione. La forza centripeta del dramma musicale di Puccini torna a scuotere la coscienza del protagonista in un altro frangente del film, poco prima del tragico finale, quando Gallimard (ormai trasferitosi a Parigi) si reca a teatro per assistere a una messa in scena dell'opera. Anche in questo caso la reazione del personaggio è toccante e istintiva: l'obiettivo di Cronenberg indugia su un primissimo piano che mostra il volto di Irons solcato da lacrime di profonda commozione, mentre è il miraggio della Butterfly a far palpitare ancora la carne e l'anima. La presenza dentro le maglie del racconto di frammenti dell'opera lirica

---

<sup>25</sup> Cfr. P. Cristalli, *Dei miraggi ingannatori*, in *David Cronenberg. La bellezza interiore*, a cura di M. Canosa, Recco, Le Mani, 2005, p. 133. La figura della Butterfly agisce anche "come equivoco fantasma ideologico, capace di smuovere inconsapevoli echi: la geisha già naturalmente predisposta all'inganno del viaggiatore Pierre Loti (*Madame Chrysanthème*), la Butterfly devota prima di ogni altra cosa all'amore materno nel racconto dell'americano John Luther Long, la teatralizzazione vittoriana nell'atto unico di David Belasco" (cfr. *ivi*, pp. 133-134). A questa fervida mitologia occidentale si aggiunge poi la parabola balzachiana di *Sarrasine*, come suggerisce M. Garber, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale*, cit., pp. 257-295.

<sup>26</sup> P. Cristalli, *Dei miraggi ingannatori*, cit., p. 137.

rafforza l'impostura di Song Liling, accresce il suo fascino e introduce una nota di struggente malinconia, che culminerà nella 'rappresentazione' del sacrificio di Gallimard.

Il film assume allora la forma di un memorabile indugio sullo statuto di verità della visione, di ogni visione. Fin dai titoli di testa, animati da schermi di carta, arabeschi orientali e paraventi mobili, Cronenberg propone una dimensione percettiva instabile: l'orizzonte teatrale della dissimulazione agisce prima ancora che il racconto abbia inizio. Tutto il film è segnato dalla presenza di maschere e specchi, di scene e inganni: si pensi alle sequenze ambientate nell'Opera di Pechino, dove Gallimard si reca per prolungare la visione del suo oggetto d'amore.



5. La festosa ritualità dell'Oriente di Cronenberg.

La ritualità dello spettacolo cinese, attraverso la messa in scena di costumi scintillanti, di trucchi pesanti, di gesti geometrici e perturbanti, esalta l'estatica contemplazione del diplomatico. Alla coreografia del palco si aggiunge anche il fascino indiscreto dei camerini, dove Gallimard segue la sua attrice, sperando forse di smascherare il segreto della sua bellezza. Il viaggio sentimentale dentro questo universo spettacolare è un omaggio alla

natura più profonda della cultura cinese, e al tempo stesso un'occasione per sublimare il punto di vista del personaggio sull'Oriente e sul suo desiderio.

È il mondo del teatro, dunque, a segnare simbolicamente il percorso della soggettività di Gallimard, fino all'ultima interpretazione. La migliore della sua carriera. Trasformando con grande intelligenza registica il finale del dramma di Hwang, Cronenberg fa sì che il gesto estremo di darsi la morte venga inscenato da Gallimard sotto gli occhi dei carcerati, spettatori in delirio di un devastante atto unico, e sulle note sublimi dell'opera di Puccini, che ritorna come traccia e forma del *pathos*.



6. L'anfiteatro del desiderio.

La macchina da presa misura e ritaglia lo spazio della platea (le gradinate del carcere) e quello del palco (una piccola pedana in cui siede Gallimard), si muove con partecipazione dall'alto in basso, alternando concitati primi piani di René e inquadrature in campo lungo degli astanti. La prigionia diventa allora l'anfiteatro in cui si compie la *performance* sacrificale del protagonista, scandita da gesti quasi ascetici di immobile bellezza. La compostezza del corpo mima il rigore degli attori orientali, mentre il volto – reso irriconoscibile dal trucco – accoglie il mistero di una nuova identità. Le parole che scandiscono la partitura mimica di Gallimard

fondono e confondono le intenzioni della recita in una calcolata *climax* di passione e delirio:

“There is a vision of the Orient that I have... of slender women in cheongsams and kimonos, who die for the love of unworthy foreign devils. Who are born and raised to be perfect woman... Who take whatever punishment we give them and spring back... strengthened by love unconditionally. It's a vision that has become my life... My mistake was simple and absolute... the man I love was not worthy. He didn't deserve even a second glance. But instead, I gave him my love, all my love. Love warped my judgement, blinded my eyes... So that now where I look into the mirror... I see nothing but... I have a vision of the Orient that deep within her almond eyes there are still women, women willing to sacrifice themselves for the love of a man. Even a man whose love is completely without worth. Death with honor is better... than life with dishonor”.

Gallimard giunge finalmente ad ‘abitare’ il fantasma dell’amata Butterfly, a ricrearne il destino, separandosi dal mondo per accedere alle vette assolute del desiderio e dell’arte.



7. La metamorfosi di Gallimard in M. Butterfly.

Per farlo si serve di una parrucca, di un kimono e di uno specchio, col quale si taglia la gola fra gli applausi appassionati del pubblico. Il rosso

della maschera si è sciolto nel sangue: “svanita è l’immagine / qual foglia in chiuse pagine”.<sup>27</sup>

### 3. Martone: il Risorgimento come ‘teatro di guerra’

“La nascita di un film è segnata all’inizio da un punto di attrazione in qualche modo inspiegabile. È un punto che si può trovare in un libro, in una storia raccontata, per strada o parlando con un amico, non fa nessuna differenza. È una sensazione. Questo punto si accende, si illumina, e ti attrae perché tu lo raggiunga. Inizia così un vero e proprio viaggio che si compone di tre parti: due si svolgono in una zona di meditazione e di solitudine e l’altra nell’espansione e nell’apertura verso gli altri”.<sup>28</sup>

La ricetta cinematografica di Mario Martone è rimasta invariata nel tempo. Per capire le ragioni e la forza di *Noi credevamo* valgono ancora le parole pronunciate nel 1996 al Festival di Taormina, e questo subito conferma la coerenza dell’autore. La dedizione all’idea, la concentrazione della scrittura, la libertà delle riprese sono sempre gli ingredienti di un modo di fare e pensare il cinema che continua a sorprendere, perché riesce a fare a meno dei condizionamenti del mercato per dare la precedenza al compito specifico dei cineasti: quello di vedere, con umiltà e coraggio.<sup>29</sup> L’ultimo film del regista napoletano ribadisce questa tensione dello sguardo e ricostruisce uno dei periodi più controversi della storia italiana del Risorgimento, a partire da una serie di considerazioni ‘contemporanee’ sul terrorismo dopo l’11 settembre. I nodi insanguinati del presente stimolano insomma la riflessione sul tormentato processo di unità nazionale, perfettamente incarnato dal titolo del romanzo di Anna Banti che

---

<sup>27</sup> G. Giacosa e L. Illica, *Madama Butterfly*, atto III (la battuta, nel libretto della prima rappresentazione scaligera del 17 febbraio 1904, cadrà nel libretto modificato della seconda rappresentazione bresciana del 28 maggio 1904). Si veda G. Puccini, *Carteggi pucciniani*, a cura di E. Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 251.

<sup>28</sup> M. Martone, *Come nasce un film*, in Id., *Chiaroscuri. Scritti tra cinema e teatro*, a cura di A. D’Adamo, Milano, Bompiani, 2004, p. 108.

<sup>29</sup> Si veda Id., *Le tracce di Rossellini*, ivi, pp. 121-126.

suggerisce l'illusione e insieme la delusione di una rivoluzione imperfetta.<sup>30</sup>

Più dei precedenti film di Martone, *Noi credevamo* è il risultato di spinte e tensioni molteplici, amalgamate in una robusta narrazione. L'andamento episodico asseconda una prospettiva didattica, debitrice della lezione brechtiana, e permette di coprire un ampio arco temporale che lascia peraltro fuori campo le vicende risorgimentali più note. Il ritmo serrato degli eventi è sostenuto da un intenso commento musicale, che impiega il repertorio ottocentesco quasi esclusivamente strumentale (di carattere introspettivo), ad eccezione del *Lied* verdiano *Pietà, Signor, del nostro error profondo* del 1894. Come suggerisce Tullio Masoni, sottolineando la centralità della colonna sonora, il film è un vero e proprio

“‘storiodramma’ che attinge in larga parte al repertorio del Verdi ante Quarantotto (il più cospirativo, forse, più mazziniano) e intreccia l'azione coi suoni del segreto: una violenza viscerale, convulsa accecata, che attinge dall'*Ernani*, da *Attila*, dall'onirismo torvo del *Macbeth* e dei *Masnadiere*”.<sup>31</sup>

La rilevanza dell'aspetto musicale conferisce al film una netta impronta melodrammatica, accentuata dagli evidenti richiami a Luchino Visconti e dalla spiccata impostazione teatrale, sul filo di una serrata dialettica fra finzione e realtà. Su tali analogie è lo stesso regista a pronunciarsi:

“Mi sembra che ci sia una stretta corrispondenza tra le musiche e i dialoghi nel film, perché il taglio della recitazione non è naturalistico. Siamo sempre, costantemente, su un palcoscenico”.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Si veda A. Banti, *Noi credevamo*, Milano, Mondadori, 1967.

<sup>31</sup> T. Masoni, *Storiodramma*, in “Cineforum”, 500, dicembre 2010, p. 66.

<sup>32</sup> M. Martone, *Mario Martone parla di “Noi credevamo”*, a cura di L. Codelli, in Id., *Noi credevamo*, Milano, Bompiani, 2010, p. LIII.

L'ibridazione fra teatro e cinema è un tratto distintivo delle regie di Martone, in omaggio al suo 'doppio talento' professionale, ma in *Noi credevamo* è particolarmente efficace nel comunicare un cupo senso di tragedia, un aspro sentimento della solitudine, un doloroso slancio eroico: si pensi all'impiego dei monologhi 'in macchina'<sup>33</sup> e alla scansione del dialogo, che evidenzia con forza la tensione dei corpi e delle voci degli interpreti.

Il carattere intimamente teatrale del racconto per immagini nell'ultimo episodio del film, *L'alba della nazione*, cambia segno e ritmo, raggiungendo toni di grande immediatezza espressiva grazie al goliardico allestimento di una farsa popolare ad opera di un gruppo di soldati-attori. Si tratta di un notturno 'garibaldino' di straordinaria intensità, di un grande momento corale in cui si respira davvero l'eroismo cameratesco dell'impresa dei Mille, mentre si alleggerisce la malinconica atmosfera degli episodi precedenti.

---

<sup>33</sup> Il monologo 'in macchina' prolunga e consolida l'effetto dello sguardo in macchina, solitamente considerato un tabù perché prevede la sottolineatura della finzione cinematografica. Quando l'attore dirige il proprio sguardo verso l'obiettivo della macchina da presa, infatti, ammette di sapere che al di là di essa c'è il pubblico; nello stesso tempo lo spettatore si trova ad essere 'interpellato' e a dover gestire in modo attivo il proprio ruolo. Nel caso di *Noi credevamo*, la presenza di prolungati monologhi in macchina contribuisce ad accentuare lo stile teatrale del film, sottolineandone la natura finzionale. Su questi aspetti si veda F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani, 1987, *passim*.



8. I soldati-attori recitano *I mafiosi de la Vicarìa*.

Già in fase di sceneggiatura Martone e Giancarlo De Cataldo indulgiano sui dettagli della scena, sottolineando un netto cambio di tono rispetto al clima generale della storia:

“SPIAGGIA DI MELITO – ESTERNO NOTTE

*I soldati sono accampati intorno ai fuochi che punteggiano la spiaggia per centinaia di metri. Chi suona, chi ride, chi discute, l'esercito di volontari esprime una vitalità intensa e partecipe. Domenico e Saverio sono in un gruppo composto di napoletani, siciliani, veneti, lombardi, piemontesi... Tra i siciliani c'è Vincenzo, che avevamo visto guidare il gruppo della prima barca, accanto a lui i suoi amici GIOVANNI e SALVATORE. GINO, un giovane napoletano, lo chiama.*

GINO Oh, tu, eh! Come ti chiami?

VINCENZO Io? Vincenzo. [...]

GINO Che fai nella vita?

VINCENZO Ah, io nella vita faccio due cose (*portandosi la mano con le dita aperte nella faccia*): entro ed esco dalla Vicaria... e poi faccio il teatro!

*Si scatena l'entusiasmo alla notizia che ci sono degli attori.*

UN VENETO Dai, fateci ridere!

VINCENZO Giovanni, Salvatore, alziamoci!

GIOVANNI (*annuncia*) Libera compagnia della Vicaria!”<sup>34</sup>

Bastano le prime battute di presentazione di Vincenzo per cogliere una sottile e compiaciuta ironia, che caratterizzerà poi tutta la sequenza. La

---

<sup>34</sup> M. Martone e G. De Cataldo, *Noi credevamo*, in M. Martone, *Noi credevamo*, cit., pp. 241-242.

Vicaria, infatti, era il carcere di Palermo e dunque il profilo artistico del soldato è segnato da attività non del tutto lecite. La feconda insinuazione circa la propria condotta morale, però, non scoraggia il coro degli spettatori che, per bocca di un soldato veneto, invita gli attori a recitare. Quel che conta davvero in questo frangente di ritrovata armonia è la forza del teatro, la capacità della parola recitata di trascinare e infiammare i cuori, perfino alla vigilia di una battaglia decisiva. La robusta fisicità di Vincenzo Pirrotta, Giovanni Calcagno e Salvatore Ragusa (interpreti prestati al ruolo di attori-soldati) è al servizio di una comunità disparata, in grado però di riconoscersi sotto le insegne di una comicità ammiccante e ‘maliziosa’:

*“I siciliani inscenano una farsa, I mafiosi de la Vicaria, in cui si rappresentano dei mafiosi in carcere: i compagni ridono a crepelle alle battute piene di doppi sensi. Giovanni fa Iachino, Salvatore fa Turi e Vincenzo interpreta l’Incognito, un uomo che deve essere molto potente per come viene rappresentato... [...]*

IACHINO Ccà dintra c’è un usu, un costumi, usu e costumi formanu una liggi. Cu è chi avi la fortuna di trasiri ccà rientra...

INCOGNITO Bella fortuna!

IACHINO ... avi a paghari una piccula summa chi servi pi li francisi.

INCOGNITO Chi sono cotesti francesi? [...]

TUTTI (*nei vari dialetti*) I mafiosi!

IACHINO Nautri li chiamami accussì, sunnu chiddi chi hannu di bisogno. Dànnuci na cusuzza, stanno cueti iddi, cueti vui e cueti tutti!

INCOGNITO Ma sentite, io sono...

*L’incognito prende un ramoscello e se lo infila tra il naso e il labbro superiore a mo’ di baffoni spioventi: Iachino a quel gesto lo riconosce e gli bacia platealmente la mano, il pubblico esplode in grida e lazzi.*

TUTTI È Crispi! Crispi s’ ’a fa cu’ ’e mafiusi!”<sup>35</sup>

Come indicato dalla didascalia, lo spettacolo improvvisato con entusiasmo dai tre soldati-attori cita una pagina de *I mafiusi de la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaetano Mosca, una commedia popolare in cui con grande sapienza gli autori rappresentano l’intreccio complesso e

<sup>35</sup> Ivi, pp. 243-244.

ambivalente di un preciso ambiente sociale.<sup>36</sup> L'opera, che nella sua forma originaria prevedeva solo il montaggio di scene disparate, ebbe largo successo a Palermo, dove solo nel 1875 si registrarono oltre trecento repliche. Nelle note di regia Martone chiarisce che l'inserzione della scena si deve a De Cataldo, attento a suggerire e delineare inedite implicazioni di ordine politico e culturale. La forza dell'intera sequenza si deve senza dubbio al talento dei tre interpreti, ma il significato va colto a partire dai perversi legami fra stato, politica e mafia, con un'allusione a Crispi che crea dissensi perfino fra i soldati. Il clima euforico della recita viene infatti interrotto da due ufficiali, che non gradiscono la plateale derisione della figura di Crispi.

Questo intenso momento di teatro-nel-film è in realtà un virtuoso anacronismo, dal momento che il testo di Rizzotto e Mosca risale al 1863 mentre i fatti narrati nell'episodio sono datati 1862. Questa efficace soluzione accentua il generale effetto di straniamento del film, creando ambigue corrispondenze tra finzione, farsa e realtà. L'esplicito recupero del teatro in funzione didattica permettere poi una presa di coscienza collettiva, per cui il gruppo di soldati riconosce se stesso come parte di un popolo, a prescindere dalla diversità di accenti e destino. La coralità della scena raggiunge il suo acme quando, in contrasto con la brusca interruzione della recita, i garibaldini intonano all'unisono il canto *Camicia rossa*: un sussulto patriottico prima della resa dei conti in battaglia.

La parentesi cameratesca dei soldati-attori è appena una pausa, un intervallo che precede la tragedia della storia; non a caso Vincé, il soldato capocomico impersonato da Vincenzo Pirrotta, è destinato a morire sul campo abbattuto dal fuoco amico, in un lungo piano ravvicinato. Al senso

---

<sup>36</sup> Si veda a proposito A. Bisicchia, *Teatro e mafia 1861-2011*, Milano, Editrice San Raffaele, 2011, pp. 21-38.

di sconfitta evocato sin dal titolo va sommato però il valore catartico che le tante scene teatrali restituiscono al racconto: il punto allora – come afferma lo stesso Martone – “non è che tutto è finito, il problema è che tutto è da cominciare”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Cfr. M. Martone, *Mario Martone parla di “Noi credevamo”*, cit., p. LV.

Copyright © 2012

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /  
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*