



IL GIOVANE FAVOLOSO (2014)

Il Giacomo Leopardi di Mario Martone con gli occhi guarda il mondo, con l'intelletto lo studia, con le parole lo rivela. Dalla finestra della sua stanza in Recanati, negli anni dell'infanzia felice e dello studio matto e disperatissimo, osserva la luna in cielo e le parla con i suoi versi: «Dolce e chiara è la notte e senza vento / e quieta sopra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna...». E dal colle su cui sorge il suo paese, con sguardo attento misura la distanza dalla siepe, si alza e si abbassa per scorgere l'orizzonte oltre l'orlo, e a partire da ciò che vede, mentre la voce fuori recita l'incipit più famoso – «Sempre caro mi fu quest'ermo colle» – immagina di entrare in spazi immensi e di viverne i sovrumani silenzi e la profondissima quiete.

Fin dai primi minuti de *Il giovane favoloso*, la genesi delle poesie di Leopardi impone un metodo semplice e diretto, quasi una semplificazione che è figlia della serenità in cui è immersa la vita del protagonista, circondato dalle eccessive attenzioni del padre, l'inflessibile e reazionario conte Monaldo, ma anche dall'amore del fratello Carlo e della sorella Paolina. La voce fuori campo di Elio Germano declama i versi con cadenza lirica, quando non è l'attore stesso a declamarli nella solitudine dei suoi pensieri o lo scambio epistolare con l'intellettuale ammiratissimo Pietro Giordani a dare il ritmo a sequenze di montaggio in cui si vedono immagini di vita quotidiana, di studio e di piccoli svaghi fra fratelli. La pratica creativa di Leopardi è

data come incessante, quieta o febbrile a seconda degli stati d'animo, un gesto immediato che nasce d'impulso ma è figlio di una lunga meditazione, quasi una condanna per chi vive in comunione con la propria opera. Nella prima parte del film la serenità del giovane Giacomo nasce dalla naturalezza di un processo che dall'osservazione porta al ragionamento e quindi alla scrittura, in una dimensione puramente ideale, svincolata dalle passioni, dalla morte e dalla Storia, che esiste solo come passato, in un testo da tradurre, in un monumento in onore di Dante da commemorare...

L'isolamento fisico e ideale svela però in questo Leopardi appassionato e trattato, come una forza ancora incapace di sprigionarsi, una tensione inappagata verso la natura; una famelicità di sguardo che nasconde un desiderio di conoscenza che vada oltre la siepe, che viva, più che i sovrumani silenzi dei passaggi scrutati, i rumori osceni e attraenti degli uomini. Il passaggio dall'infanzia a Recanati all'età adulta in Firenze, Roma e poi Napoli si configura perciò come una inevitabile, orgogliosa richiesta d'ingresso nel consesso del mondo, nelle stanze dove discorrere alla pari coi pensatori più noti del paese, e soprattutto nel regno dei sentimenti, dell'eroe, del dolore non solamente fisico, e dunque del piacere. La fuga dalla famiglia del «giovane favoloso» non è perciò un gesto di ribellione, come dice al padre Monaldo e allo zio Carlo Antici, ma un atto d'amore, un anelito di conoscenza.

Il senso del suo lavoro e della sua esperienza sta racchiuso nel tentativo di accostare la distanza infinita che lo separa dai fenomeni che osserva; un desiderio non solo di guardare e testimoniare, ma di vivere, di toccare con mano, di proiettarsi negli spazi che immagina e non può possedere.

Il momento decisivo della crescita di Leopardi e del film stesso è la visita del Giordani a Recanati, mentre è in viaggio da Milano a Roma. Nell'invito che l'intellettuale rivolge al suo pupillo avviene la rottura necessaria a definirne l'identità, a





segnarne la caduta e la perdita dell'innocenza: di fronte alle statue in marmo splendidamente scolpite di una chiesa di Loreto, Giordani non solo parla di pareti trasformate dall'arte in «storie parlanti», di sentimenti che nascono dalla loro contemplazione, di opere che spingono le persone ad agire con determinazione e a combattere, ma invita Giacomo e il fratello Carlo a toccare il marmo, a sentirne la materia fra le dita. «In chiese come questa non ci si viene solo per pregare», dice.

Sempre seguendo lo schema didattico scelto da Martone e dalla co-sceneggiatrice Ippolita di Majo, nella scena successiva Giacomo osserva dalla propria finestra la giovane Teresa Fattorini – la figlia del cochiere a cui anni dopo dedicherà *A Silvia* – tossire pesantemente, già malata e prossima alla morte: il suo idillio è spezzato, l'aver annullato la distanza fra l'occhio e l'oggetto di contemplazione ha instillato la scintilla del desiderio, il principio di realtà. Non è un caso, tornando alla scena nella chiesa, che il dialogo fra Giordani e i fratelli Leopardi sia spiato da lontano da Monaldo, che fino a quel momento non ha mai perso d'occhio i figli ed è invece costretto ad assistere alla loro simbolica liberazione. E non lo è altrettanto che all'eterna e incontaminata bellezza dei marmi scolpiti faccia seguito il deperimento del corpo umano, la bellezza naturale destinata a morire.

C'è dunque da parte di Leopardi un ostinato aggrapparsi all'infanzia e alle sue illusioni quando, di fronte al cadavere di Teresa steso nella bara e già livido, per un attimo vede la ragazza occhieggiarlo e sbattere le palpebre. Un'allucinazione, forse, o un atto di volontà di quell'immaginazione che ancora nelle *Operette morali* il filosofo (più che il poeta) considerava un attributo positivo avuto dall'uomo in dono dalla natura per consolarsi dall'eterna infelicità. Quello sguardo del cadavere dura un attimo, ma è un altro momento simbolico – la fine della giovinezza.

L'educazione e la crescita di Leopardi – nel film raccontate come un'involutione dal giovane favoloso che è stato all'uomo malato e compatito che diventerà – passa

attraverso la realizzazione di un desiderio (la fuga, la ricerca del sentimento, la richiesta di attenzione e d'amore) e la continua ammissione di una frustrazione (la malinconia, la delusione, lo scontro). A Firenze Giacomo è ammirato, elogiato, a volte sopportato, mai riconosciuto per quel che vale veramente. E a Roma e Napoli il suo avvillimento diventa allo stesso modo fisico e spirituale.

La scissione del personaggio riprende del resto il dubbio principale dello stesso Leopardi rispetto alla sua identità di intellettuale nell'Italia del primo Ottocento: quello fra poeta e filosofo, fra poesia e filosofia. Come scrive nello *Zibaldone*: «È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà più affini tra loro, tanto che il vero poeta è disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta...»¹. Lo scontro fra bello e vero, Martone lo declina dunque nel conflitto fra immaginazione ed esperienza, visione e delusione; tra il tocco con le mani di una realtà autentica e l'immateriale trasparenza del desiderio.

Un'altra esperienza di visione da lontano, con un oggetto del desiderio impossibile e inarrivabile, segna la dipartita di Leopardi da Firenze, quando, attratto dalla nobildonna Fanny Targioni Tozzetti, ma gentilmente respinto da lei, scorge da distante, incorniciati da una finestra (come a suo tempo la povera Teresa), la donna e il suo migliore amico Antonio Ranieri amoreggiare. Un'altra distanza incolmabile, un'altra frustrazione.

In questo senso, nelle sue due ore e un quarto di durata *Il giovane favoloso*, spiega in maniera letterale il rapporto tra Leopardi e la natura (anche quella umana). E se è vero che nella sua poesia si scorge lo sforzo di tenere assieme la lirica, la protesta e la funzione civile, altrettanto fa Martone cercando la sintesi di una vita di riflessione e di sofferenza, di spinta a cercare nello studio e nell'isolamento la fonte



del piacere e, all'opposto, di tensione a uscire dal proprio mondo – dalla prigione di Recanati – per vivere appieno il proprio tempo, entrare nelle dispute letterarie e politiche, godere del cibo, dei dolci, anche della carne.

Il Leopardi di Martone rivendica il diritto a diventare, da osservatore qual è sempre stato e sempre sarà, un viaggiatore e un uomo di mondo. Per quanto piccolo, goffo, imbarazzante per chi lo ama e lo ammira, questo freak geniale e malinconico vuole entrare nei palazzi del potere, vincere premi letterari, godere del bel mondo. E ovviamente, nel momento in cui sperimenta questa realtà desiderata, ne è disgustato, sopraffatto, e preferisce esserne respinto e non cambiare di una virgola, ostinato e libero come sempre, fiaccato nel morale e nel fisico, lontano da Firenze e Roma e immerso nei bassifondi di una Napoli dispersiva e attraente, dove i luoghi ombrosi e nascosti – non diversamente da *L'amore molesto* (Mario Martone, 1995) – celano l'incontro con l'indicibile e l'inconfessabile. La natura che si presenta al poeta nei sotterranei della città è confusa, beffarda, duplice anche nell'identità sessuale, e il poeta non può che finirne vittima, sempre mantenendo quel senso di vergogna, di paura o di perdita del controllo che segna la sua sconfitta esistenziale.

Inevitabilmente, forse scolasticamente, *Il giovane favoloso* si chiude con i versi de *La ginestra*, letti ancora una volta dalla voce fuoricampo del poeta. Alle pendici del Vesuvio in piena eruzione, Leopardi non è più solamente osservatore o pensatore, poeta o filosofo, ma è finalmente entrambe le cose insieme, affiancate e sovrapposte. A pochi chilometri dalla vetta infuocata, al fianco degli altri abitanti della zona che guardano in alto terrorizzati e in preghiera, Leopardi semplicemente si avvicina per guardare meglio, e non più per misurare una distanza impossibile da tracciare. Non immagina ma guarda; e pensando a ciò che vede si fonde finalmente con il creato, non più separato dalla natura matrigna, ma di fronte a lei, capace di

sfidarla e di giudicarla. Ne *La ginestra* il suo pensiero è assoluto, come lo sguardo della macchina da presa, che filma dall'alto, in riprese aeree documentarie e impasibili, le pendici del Vesuvio, il vapore che sale dalle rocce, il cielo stellato e la «furena lava». Il montaggio alternato tra la natura e il volto pensieroso di Leopardi stabilisce infine un confronto alla pari, un dialogo messo in scena con una modalità classica: da una parte la «nobil natura», dall'altra la più nobile e misera delle sue creature.

¹ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 69.





LA POTENZA DELLA MEDIAZIONE

Martone è l'artista italiano che più di altri è in sintonia con il presente. Una sintonia che non è presa e resa immediata sulla realtà circostante, ma passa attraverso la mediazione delle forme della tradizione. Nella consapevolezza che solo attraverso tale mediazione è possibile leggere meglio la contemporaneità e operarvi efficacemente. Non è un caso che Martone nel 2021¹, in piena crisi pandemica, abbia realizzato, tra le altre non poche cose, delle regie d'opera non solo di grande qualità ma contrassegnate da una modalità plastica di adattamento al presente attraverso la reinvenzione dei linguaggi. Davanti al comprensibile stallo, in una situazione che sembrava non lasciar spazio alle arti (e a quelle dal vivo in particolare), Martone ha reinventato un genere tenendo conto dei limiti in cui ci trovavamo.

Il punto importante è che questa riconfigurazione efficace del presente è possibile solo attraverso ciò che dal passato delle arti e dalla eterogeneità dei linguaggi (opera, teatro, cinema) giunge a noi. Detto altrimenti, è solo attraverso una *mediazione* che si può accedere alla rappresentazione viva dell'oggi. Ora, questa idea di mediazione, che attraversa anche buona parte del pensiero contemporaneo, può assumere diverse forme. O declinandosi come mero dispositivo, nell'imporci di una sfera della medialità indifferenziata, o può riguardare linguaggi e forme espressive determinate.

Se guardiamo alla ricchezza del cinema italiano contemporaneo, vediamo per esempio che nel cosiddetto cinema del reale, che dovrebbe aprire lo sguardo in forma diretta sul mondo, la mediazione passa molto spesso attraverso il montaggio di immagini di archivio che con funzione analogica o straniante contribuiscono a *rendere reale il reale*, attraverso la costruzione di una dimensione temporale ampia – *Martin Eden* (Pietro Marcello, 2019), *Miss Marx* (Susanna Nicchiarelli, 2020) che associa gesti, atti, comportamenti.

L'operazione che compie Martone è più complessa. Da un lato è esplicita mediazione tra linguaggi (l'opera che *si fa* cinema, il cinema che *si fa* teatro), dall'altro è internamente archeologica e riguarda le forme determinate. L'archeologia diventa formante tematico ed espressivo, che non necessita dei raccordi di montaggio.

Senza uno sguardo retrospettivo almeno all'Ottocento (per il cinema, per l'opera e il teatro si va più in là), e senza trovare nel *limite* (dato dalla storia di una vita – *Il giovane favoloso* –, dalla *Storia tout court* – *Noi credevamo* –, dalla storia di un luogo in una data epoca – *Capri-Revolution* e *Qui rido io*) il punto su cui fare leva, non troveremo i mediatori giusti per leggere il presente. Quest'ultimo è un precipitato dei discorsi e delle pratiche che nel tempo lo hanno formato e che ne spiegano la logica e le dinamiche.

E queste pratiche riguardano e sostanziano uno dei temi per eccellenza del cinema di Martone, cioè il rapporto tra individuo e comunità. Nel suo cinema troviamo l'individuo alla ricerca sofferente di un riconoscimento (Leopardi), la coppia molto più che inquieta de *L'odore del sangue*, l'amizia di tre ragazzi segnata dalla *Storia* (*Noi credevamo*), un vincolo familiare subordinato alla presenza esorbitante del capo (*Qui rido io*), e le dinamiche di gruppi più ampi come in *Teatro di guerra* o *Capri-Revolution*.





Le relazioni tra individuo e comunità sono sostanzialmente segnate (come era chiaro fin da Aristotele, riletto dal Frye di *Anatomia della critica*) da un duplice movimento contrapposto, di *inclusione* o *espulsione* dell'individuo dalla società di appartenenza. Nel caso dell'inclusione ci troviamo davanti alla forma commedia nella sua struttura più pura: la crisi che ogni commedia racconta diventa passaggio necessario per l'*happy end* finale. Nel caso dell'esclusione ci troviamo di fronte a un movimento di tipo tragico-melodrammatico, in cui il soggetto si isola (o si sente isolato), senza riuscire a uscire dal suo perimetro stretto di vita e d'azione, che si restringe sempre di più togliendo al soggetto molte opportunità: da *Morte di un matematico napoletano* a *Qui ridò io*.

Il senso di sconfitta che segna i personaggi martoniani contraddistingue un movimento di tipo tragico-melodrammatico accompagnato da un sentimento di fine inesorabile, a cui è difficile sottrarsi.

E che può essere solo o redento come ne *Il giovane favoloso* tramite una condizione con il resto dell'umanità; o superato da un atteggiamento che sappia prendere le distanze dalla propria esperienza, da ciò che il soggetto sta vivendo, o meglio da ciò in cui la vita lo sta trascinando senza che il soggetto in fondo riesca a essere consapevole, aderendovi come a qualcosa in cui da sempre si trova e da cui staccandosi si smarrirebbe. Riuscire a prendere le distanze dalla propria esperienza significa riderne. È quello che obietta Croce a Scarpetta, quando gli dice che "lui sa ridere di tutto tranne che di se stesso". E ciò di cui bisogna in primo luogo saper ridere è del passare del tempo. Perché tutto ciò che la vita ci dice è che la realtà *diviene* e questo divenire la commedia ce lo riconsegna con la sua leggerezza (che include la relatività) e la tragedia invece no (chiusa nell'assolutezza). La tragedia in fondo è la condizione di una maschera non sfilabile. La commedia prevede invece la sfilabilità della maschera o, meglio ancora, una maschera disponibile a rinascere

dalle proprie ceneri, garantendosi la perennità di chi non fa veramente parte di nessun intreccio e dunque di nessuna fine.

In un certo senso nel cinema di Martone in gioco è sempre la questione del tempo. L'inaccettabilità del suo inesorabile passare, le ferite che lascia e che, nel melodrammatico come sentimento di fondo del mondo martoniano, non riescono a suturarsi.

E al fondo le rivoluzioni sono *sempre* il tentativo di superamento di questa condizione, un tentativo di accelerazione del tempo destinato inesorabilmente a fallire: sia per il troppo sangue che il processo costituente che le anima (e l'afflato empatico che le accompagna) richiede, sia per l'inevitabile, deludente assetto del costituito che ne segue. E allora, se questo è vero, ciò significa che quello che chiamiamo "rivoluzione", il tentativo di modifica rapida e anche violenta delle cose, risponde in fondo alla necessità di far emergere un tempo *assolutamente nuovo* che nasconde il *sempre uguale* del ciclo della vita. Ma questa necessità assoluta mascherà l'attrazione per la fine che l'accompagna, e la volontà di eludere il relativo che la vita richiede per essere affermata in quanto tale, e che la commedia riconosce meglio di altri generi.

Per questo il senso della fine che attraversa un film come *Noi credevamo* non è ancillare o effetto di una piega che prendono le cose, ma è strutturale, tale fin dall'inizio, e deriva da questo sentimento². Gli ambienti chiusi, il rapporto vincolante tra i tre amici, il senso del tradimento che segna il tragico, annichilendo ogni potenzialità del senso epico di lotta di una comunità per l'indipendenza, sono il contrassegno che fin dall'inizio grava sul film e sui personaggi. Naturalmente, non è un caso che tra i grandi cineasti che hanno raccontato la nostra storia moderna e i suoi momenti potenzialmente epici, il Risorgimento viscontiano di *Senso* (1954) o il secolo in *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1976), abbiano tutti sposato il melodrammatico. Se





questo è accaduto è perché il melodramma – radicato profondamente nella tradizione italiana – è il genere che traduce in *pathos* il tratto elusivo, diffidente e scettico dell’umano. Nel melodramma il soggetto si ritira dal mondo – anche se apparentemente continua ad abitarlo –, e rinchiuso nella sua nicchia rivendica la sua “assolutezza” facendo precipitare se stesso e il mondo in un processo dissolutivo; anche se questa dissoluzione si maschera nelle pieghe della Storia, prendendo molto spesso la forma di un *ideale*.

Il melodrammatico assolutizzando il tempo, di fatto lo decronologizza, collocandolo sotto l’unità di un sentire reattivo. In un certo senso questa reattività è abitata al suo interno da una dimensione totalizzante empatica che costruisce una zona simbiotica tra sé e l’altro, che non prevede scarti o eccezioni.

Se nel teatro comico popolare, con la maschera di Felice Sciosciammocca, si ride di fame, povertà, figli adottivi, con ciò evidenziando come il comico eviti un’adesione eccessivamente empatica a esperienza e relazioni (i poveri non sono “miserabili” da compiere né da riscattare), nel *teatro della vita* di Eduardo Scarpetta tutto cambia. Il corpo unico familiare si appella a una unità immaginaria che l’imponenza del Capo deve rivendicare, pena il crollo di tutto. E quel “ridere” finale non attesta, come nella purezza della forma commedia, il sentimento di una non-coincidenza con quello che si sta facendo, bensì la disperazione di chi nonostante tutto pensa di restare al centro della scena.

Ma il mediatore più potente del lavoro artistico di Mario Martone è Giacomo Leopardi. Nel testo recente, in cui viene pubblicata la riduzione teatrale delle *Operette morali*³, Martone parla esplicitamente del fatto che ha lavorato non su Leopardi ma con Leopardi.

Ciò lo ha usato come interessato per decostruire le radici storico-antropologiche, culturali e politiche della vita italiana in cui lo scetticismo leopardiano costitui-

sce una eccezione perché non si declina nel senso del melodrammatico. Se lo scetticismo viene da un lato riconosciuto come il sentimento fondamentale una volta che le illusioni sono traccolate (e diciamo che l’illusione per Leopardi diventa l’unica condizione che garantisce una sorta di felicità infantile), dall’altro diviene un prerequisito per aprire una nuova credenza nel mondo, come si manifesta nell’ultima fase napoletana e ne *La ginestra* (su cui chiude *Il giovane favoloso*). Le illusioni bloccano, la crisi che consegue alla loro dissoluzione è dolorosa e rivela che quelle illusioni nascondevano la verità. Che anche se causa di dolore è la precondizione per riaprire un rapporto di fiducia con il mondo e la nostra stessa umanità, riconoscendo per esempio l’appartenenza di tutti a un comune destino.

Ma c’è almeno un altro aspetto decisivo che riguarda le *Operette morali* e l’operazione di riscrittura commedica di temi tragici di cui era ben consapevole lo stesso Leopardi. Idea che viene ripresa da Ippolita di Majo in uno dei testi introduttivi al volume⁴, citando lo stesso poeta e la sua volontà di scrivere

«Scene di Commedie [...] le quali potrebbero servirmi per provare a dare all’Italia un saggio del suo vero linguaggio comico che tuttavia bisogna assolutamente creare». E poi ancora, dallo *Zibaldone*:

Ne’ miei dialoghi, io cercherò di portare la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia cioè i vizi dei grandi, i principi fondamentali della calamità e della miseria umana, gli assurdi della politica, le sconvenienze appartenenti alla morale universale e alla filosofia, l’andamento e lo spirito generale del secolo, la somma delle cose, della società, della civiltà presente [...], e credo che le armi del ridicolo, massime in questo ridicolissimo e freddissimo tempo, e anche per la loro natural forza, potranno giovare più di quelle della passione, dell’affetto, dell’immaginazione, dell’eloquenza; e anche più di quelle del ragionamento.



più informazioni





LA SCENA E LO SCHERMO: LA POROSITÀ DEI LUOGHI E L'ECCEDENZIA DEL REALE

Napoli, città porosa. L'eco di questa affermazione, tratta dal famoso saggio su Napoli scritto nel 1925 da Walter Benjamin insieme ad Asja Lacin, continua a risuonare. Il testo, folgorante, fotografa un movimento che caratterizza la città secondo i due autori, un movimento che rende costantemente comunicanti il dentro e il fuori, l'interno e l'esterno, la casa e la strada: «La vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso. Infatti non è tra le mura domestiche, tra moglie e bambini, che essa si sviluppa, bensì nella devozione o nella disperazione. [...] La vita privata è frammentaria, porosa e discontinua. [...] Le azioni e i comportamenti privati sono inondati da flussi di vita comunitaria. L'esistere, che per l'europeo del nord rappresenta la più privata delle faccende, è qui [...], una questione collettiva. Così la casa non è tanto il rifugio in cui gli uomini si ritirano, quanto l'inesauribile serbatoio da cui escono a fiotti»¹.

Uscire, muoversi, a fiotti, in massa, come flusso. È il movimento verso l'esterno che colpisce lo sguardo di Benjamin e Lacin, movimento come dinamica di vita («l'esistere è una questione collettiva»). In una sorta di montaggio fulmineo, che connette appunto movimenti, lega dinamiche a immagini, a sequenze e quindi a sguardi, emergono gesti analoghi, eppure diversi, provenienti dal cinema di Mario Martone. L'interno e l'esterno, il movimento, la fuga, la fuoriuscita: in *Teatro di*

guerra, il film che il regista napoletano riprende a partire dai racconti di Miljenko Jergović², questi gesti diventano anche i segni concreti di un'idea, di una forma di cinema.

Il film lavora infatti costantemente sullo scambio tra il dentro e il fuori: tra il gruppo teatrale che cerca di mettere a punto una versione dei *Sette contro Tebe* di Eschilo da mettere in scena a Sarajevo, nel pieno del conflitto nei Balcani; tra lo spazio delle prove, che si trova all'interno di una zona popolata della città e le strade, i vicoli in cui gli attori si sparpagliano; tra il palcoscenico dove le prove si svolgono tra scrittura e improvvisazione (Martone riprende l'esperienza della vera messa in scena dello spettacolo nel 1996 al Teatro Nuovo di Napoli), e il luogo non visibile della guerra lontana. Ogni spazio chiuso diventa barriera da oltrepassare, spazio generatore di una dinamica costante, aperta. È un set particolare, molteplice, quello che prende corpo nel film. Un set che anzitutto mette in gioco un modo peculiare di intendere la regia. Costruire non solo la narrazione, ma anche la struttura stessa del film, i suoi movimenti interni sul concetto e sulla pratica dell'improvvisazione porta cioè Martone a sperimentare, cinematograficamente, uno sguardo al tempo stesso controllato e libero, aperto a diversi movimenti e diverse direzioni, pur all'interno di una struttura narrativa riconoscibile. C'è un lavoro dietro tutto questo, un lavoro del film dopo il teatro: «Ho cominciato a lavorare alla sceneggiatura a gennaio partendo dalla selezione del materiale filmato durante le prove, e ho alternato le scene di prova con le scene di vita degli attori. Volevo rendere stilisticamente dolce il passaggio fra la parte documentaria e quella di finzione: anche la parte per così dire narrativa del film è stata girata in 16mm»³. Il gruppo prova in uno spazio che si trova all'interno di una Napoli popolare, apparentemente lontana dalla guerra, ma in realtà in essa immersa (anche se si tratta di un altro conflitto). Nelle immagini del film, quando gli attori sono fuori, in strada, dopo le prove, o



del lockdown. Le corde che tessono una trama-ragnatela lungo la platea, il muoversi degli attori all'interno degli spazi del teatro alludono costantemente a un dentro che ha perso il suo esterno, che non può più attivare quello scambio vitale, quel «flusso di vita comunitaria» di cui parlavano Benjamin e Lacis. Eppure l'esterno entra letteralmente all'interno, quando Andrzej Filończyk (Figaro) sfreccia in scooter per le vie della città accompagnato da Daniele Gatti, per poi arrivare trafelato in teatro, infilarsi il costume di scena e letteralmente "entrare" nella parte. La vita entra in scena? Il cinema che mette in scena il teatro ha spesso lavorato su questo: si pensi all'inizio di *Vanya sulla 42esima strada* di Louis Malle, in cui gli attori entrano uno dopo l'altro in un teatro Off Broadway e quasi impercettibilmente scivolano nei loro personaggi, diventano i personaggi di Čechov. O ancora si pensi a *Looking for Richard* di Al Pacino, dove tutto è ricerca appunto, della traccia teatrale shakespeariana che imprime il disegno della città (sia essa Londra o New York). L'elenco potrebbe continuare e di fatto costruire un percorso che lega insieme cinema e teatro in opere spesso diverse ma accumulate dal confronto reciproco tra set e scena teatrale.

Ma nelle operazioni cinematografico-teatrali di Martone, lo scambio è più radiale ancora, capace cioè di annullare i confini tra le forme senza però fonderle. Ancora di più il movimento si consolida infatti nell'opera verdiana, in cui letteralmente tutto è spazio del set e insieme spazio teatrale: dai corridoi alle scalinate, dalla soffitta ai palchi, dalla platea svuotata alle quinte che prolungano la scena. Il flusso vitale preme, lascia le sue tracce, ridisegna ogni spazio del teatro che diventa dunque al tempo stesso cinema. Ne *La traviata* di Martone, infatti, tutto è teatro e tutto è cinema al tempo stesso, e dunque, in un certo senso, nulla lo è in modo assoluto: quello che è in gioco è la possibilità di uno scambio continuo, di un flusso che avviene anche in un momento estremo, di interruzione o rallentamento della vita

quotidiana (la pandemia): mostrando ancora una volta come la porosità dei luoghi e delle forme, del cinema e del teatro, del palcoscenico e del set sia la forma possibile di uno sguardo che assume su di sé entrambe le forme (cinematografica e teatrale) proprio perché possano vivere del loro continuo movimento reciproco.

Il problema del reale

Tornando allora all'inizio del nostro percorso, è possibile compiere un'ulteriore torsione, evidenziando il filo rosso che lega un film come *Teatro di guerra* e le operazioni cinematografico-teatrali dell'epoca pandemica: lo spostamento dei confini, l'impossibilità per la forma cinema e per quella teatrale di essere confinate in spazi definiti ha come origine il problema stesso del reale, lo spazio vuoto, l'irrapresentabile che le forme sono chiamate a mettere in gioco. Ogni operazione teatrale e ogni film di Martone in un certo senso mettono in questione il problema. L'origine, lo spunto di partenza del film *Teatro di guerra* lo testimonia:

Ero stato pochi mesi prima a Belgrado, e lì avevo provato una grande sensazione di vuoto. I miei stessi amici serbi, tutti contrari alla guerra e alla politica di Milošević, non mi avevano trasmesso quel senso di indignazione e di ribellione che avrebbe dovuto comunque accomunarci contro un orrore come l'assedio di Sarajevo, al di là di ideologie e appartenenze etniche. Mi riproposi, tornando in Italia, di lavorare a uno spettacolo teatrale che riguardasse la guerra. Speravo che il teatro, nel quale lavoro da quando ero ragazzo, fosse un possibile strumento, se non altro, di avvicinamento: il teatro è da sempre lo scandaglio che la cultura occidentale adopera per penetrare le tragedie in profondità. Ma nel mettermi al lavoro provavo anche in questo caso un senso di vuoto⁸.



Il teatro come forma di comprensione e di reazione e, al tempo stesso, come strumento insufficiente per reagire e comprendere. Un senso di vuoto, ecco un altro punto di partenza. Come già aveva fatto, per la prima volta, con *Rasoi*, Martone utilizza in *Teatro di guerra* il cinema come forma attraverso cui *rivedere* il teatro. Ma rispetto al film del 1993, questa volta il meccanismo cambia, il movimento si fa più complesso. Al centro di tutto sta un vuoto, qualcosa che non può essere visto.

È da questo vuoto, da questo spazio vuoto che ha origine il complesso lavoro sullo spazio e sulle forme della regia di Martone. Né il teatro, né il cinema possono da soli affrontare la questione del vuoto di senso che il reale, ogni reale porta con sé e neanche il pericolo di uno spazio che si chiude in se stesso, che appunto soffoca la possibilità di un flusso vitale. Il vuoto di senso e di comprensione della guerra (nel film del 1998) si riflette nel vuoto di senso di una esperienza come quella pandemica nelle operazioni rossiniane e verdiane, in cui l'esterno, il movimento verso l'esterno sembra essere bloccato, invisibile, impossibile.

Nel cinema di Martone c'è sempre un pericolo, un rischio che è insito nello spazio chiuso in cui sono costretti i personaggi, così come nell'erranza senza fine e senza punti di riferimento di coloro il cui movimento si configura come un girovagare. La potenza espressiva di Eduardo Scarpetta in *Qui rido io* è sempre contrastata, limitata, orientata dagli spazi interni – il caffè, l'aula di tribunale, le case dell'attore, a partire dall'immensa Villa Santarella. La potenza immaginativa, di pensiero e di sguardo di Giacomo Leopardi ne *Il giovane favoloso* è sempre condizionata dalle sale studio, dalle biblioteche, dalle camere dove il poeta passa gran parte delle sue giornate. Eppure per entrambi c'è sempre la possibilità di uno scarto, di un momento in cui il luogo diventa altro, si apre, letteralmente.

Ne *Il giovane favoloso*, Giacomo Leopardi passeggiando lungo la tenuta di famiglia letteralmente travolge la giovane figlia di contadini che guarda dalla finestra, la

ragazza destinata a morire di lì a poco che diventerà Silvia nelle sue poesie. È un breve momento, ma proprio qui il registro della rappresentazione cambia. Da una composizione studiata in ogni inquadratura, la regia passa a una macchina in spalla che sembra anch'essa partecipare all'urto dei corpi, alla caduta, all'immagine che improvvisamente perde il suo centro visivo. In *Qui rido io*, nell'arringa finale di Scarpetta nel processo per plagio intentatogli da Gabriele D'Annunzio, lo spazio del tribunale si trasforma, o meglio si rivela come spazio teatrale, dove il grande attore e autore ritrova la sua potenza, la sua capacità di ridere e far ridere del mondo.

Dalla prospettiva opposta, ecco allora emergere i momenti di chiusura, di cancellazione dello spazio esterno che costantemente attraversano il cinema del regista napoletano. In *Noi credevamo*, ad esempio, gli spazi chiusi sono gli spazi del fallimento dell'utopia, della fine della spinta rivoluzionaria: è l'aula vuota dove Crispi pronuncia il suo discorso autoritario, è il campo di battaglia immerso nella nebbia dove non è più possibile vedere il nemico, è la stanza oscura dove si rifugia un anziano Giuseppe Mazzini a Londra, ormai impossibilitato a muoversi verso una nuova impresa rivoluzionaria.

A mo' di conclusione, parziale e aperta: qual è l'esito di questa riflessione? Che cosa porta una lettura (che abbiamo cercato di sviluppare in questo testo) dell'opera di Martone come dinamica che mette in gioco e in movimento costantemente le forme del cinema e del teatro? Porta o può portare – e si tratta di un percorso che ovviamente deve essere affrontato oltre questo scritto – alla questione sempre aperta del rapporto tra l'immagine e il reale. È il reale dunque. Il reale come problema, come spazio aperto da interrogare; il reale, per riprendere il Lacan riletto da Alain Badiou, inteso come *impasse della formalizzazione*. Cosa significa questa formula? Che da una parte non può esserci approccio al reale senza una formalizzazione, dall'altra parte che «l'affermazione del reale come impasse della formalizzazio-



ne sarà in parte la distruzione di questa formalizzazione»⁹. Ripensando allora al percorso che abbiamo sviluppato sin qui, emerge, nel caso del lavoro particolare tra set e scena, tra forma-cinema e forma-teatro in Martone una ulteriore chiave di lettura: il flusso continuo di interseambio tra interno ed esterno, tra forma chiusa e aperta, tra teatro e cinema, tra erranza e isolamento, tra montaggio e parola che costituisce una delle dinamiche più profonde e peculiari del cinema di Martone, come abbiamo cercato di mettere in evidenza: ecco, questa dinamica costituisce in fondo una potente “distruzione” di ogni formalizzazione, di ogni “linguaggio” predefinito, del cinema come del teatro. Di ogni forma che nella sua precisione e presunzione di “cattura” del reale, inevitabilmente fallisce, proprio perché il reale “eccede” ogni formalizzazione. È lungo questa linea allora che una riflessione sull’opera registica di Martone (tra cinema, teatro e opera) diventa un ulteriore tassello su una delle questioni più urgenti dell’immagine contemporanea, quella appunto del reale e delle forme chiamate a impegnarsi in esso.

¹ W. Benjamin, A. Lacs, *Neapel*, in «Frankfurter Zeitung», 19 agosto 1925; trad. it. in W. Benjamin, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 7-13.

² M. Jergović, *Sarajevski Marlboro*, Zagabria, Durieux, 1994; trad. it. *Le Marlboro di Sarajevo*, Milano, Schwiller, 2005.

³ M. Martone, *Teatri di guerra. Un diario*, Milano, Bompiani, 1998, p. 20.

⁴ B. Roberti, *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*, Cosenza, Pellegrini, 2018, pp. 8-10.

⁵ Fin dagli inizi del suo lavoro registico con Falso Movimento, Martone ha insistito sulla contaminazione tra forme visivo-sonore e sceniche, in una costante ricerca

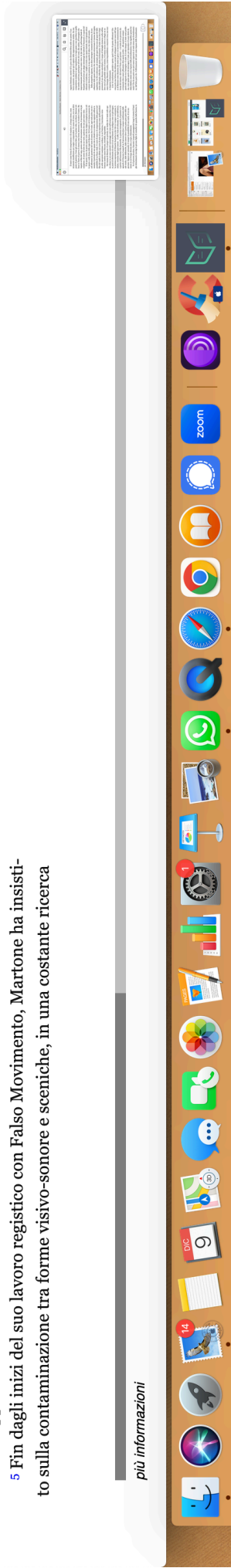
di ibridazione e di fusione di linguaggi; cfr. M. Fusillo, *Spostamenti progressivi dei linguaggi. Martone e l'opera d'arte totale*, in *Mario Martone. La scena e lo schermo*, a cura di R. De Gaetano, B. Roberti, Roma, Donzelli, 2013, pp. 23-37.

⁶ Cfr. Roberti, *A distanza ravvicinata*, cit., in part. pp. 149-153.

⁷ «In un certo senso l’eredità di Rossellini è la questione centrale del cinema italiano: parlare di lui oggi deve significare anche parlare di noi», M. Martone, *Le tracce di Rossellini*, in «Filmcritica», 471-472, 1997, p. 125. Come ribadisce Bruno Roberti, il contributo di Martone a un ripensamento dell’eredità del cinema italiano: «rifonda, sposta e prosegue, focalizza e riconduce (dentro una cifra insieme inquieta e limpida, lucidamente, moralmente) una linea italiana dove si intersecano il tragico e il melodrammatico (Visconti), la trasfigurazione poetico-politica del reale (Pasolini), il lavoro nomadico sullo spazio (Antonioni), ma soprattutto la presa diretta tra storia e messinscena, tra urgenza del tempo e centralità dell’umano, dialetticamente tenuta in tensione tra comunità e individuo (Rossellini)». Roberti, *A distanza ravvicinata*, cit., p. 14.

⁸ Martone, *Teatri di Guerra. Un diario*, cit., p. 17.

⁹ A. Badiou, *À la recherche du réel perdu*, Paris, Fayard, 2015; trad. it. *Alla ricerca del reale perduto*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 30-31.





E SCARPETTA DIEDE RAGIONE A CACCIOPPOLI

A cena con Renato (Carlo Cecchi) e altri amici, si parla di una rassegna cinematografica, probabilmente organizzata da una sezione del partito. La domanda di Pietro (Toni Servillo) è subito provocatoria: «Come mai avete cominciato con un film di Buster Keaton?».

«Perché?», ribatte uno. «Non ti piace Buster Keaton?».

«No, che c'entra!», risponde lui piccato. «Era meglio cominciare con un film serio, che avesse potuto stimolare una discussione sui contenuti....».

Renato borbotta, poi spara: «Pietro, il comico è superiore al tragico».

«Come no!», reagisce l'altro. «Tanto, se avessi detto che abbiamo fatto bene a distrarci con uno dei soliti film con le torte in faccia, comunque avresti sostenuto il contrario».

Dentro *Morte di un matematico napoletano*, questo scambio di battute è preludio "leggero" a una scena capitale, il momento in cui Renato Caccioppoli anticipa la sua morte descrivendo il modo preferito di suicidarsi: la pistola alla nuca e un cucino per raccogliere il sangue, e stare più comodo. Però anche il piccolo battibecco sul film di Buster Keaton è emblematico, perché sembra autodenunciare una delle caratteristiche dei film di Martone: il rifiuto dell'umorismo. Non dell'ironia, non dell'intelligenza, sia chiaro, ma di inclinazione al comico. D'altra parte, la scena so-pra accennata si conclude riaffermando lo *statement* di Caccioppoli. Alla fine della

macabra anticipazione del suicidio, Pietro interrompe Renato sfottendolo: «Ma il comico non era superiore al tragico?». E Caccioppoli, che ha ancora la mano chiusa a pistola, l'allontana dalla nuca ammettendo: «Mi hai disarmato». Così ribadisce, almeno a parole, la superiorità della risata sulla morte.

Eppure, appunto, il cinema di Martone è alieno dalla comicità, rinuncia all'umorismo pure nell'accezione pirandelliana di "avvertimento del contrario". Il che può sembrare paradossale considerando che Martone è un cineasta profondamente e orgogliosamente napoletano, e che nel burlesco la tradizione partenopea ha dato tantissimo. Ma il Martone teatrale viene da Falso Movimento e dai Teatri Uniti, ovvero dall'avanguardia e dalla sperimentazione, dalla ricerca di una nuova modernità, agli antipodi rispetto a Pulcinella e Totò.

Prima dell'incontro (dovremmo dire "ritrovamento") di Scarpetta, è possibile rintracciare nei suoi film qualcosa della tradizione comica napoletana? In *Morte di un matematico napoletano*, chiaramente ben poco. A parte lo *statement* che si diceva, enunciato, ribadito e comunque smentito dai fatti e dal tono, ci si può al massimo attaccare a indizi prettamente professionali, come l'antico apprendistato del protagonista Carlo Cecchi nella compagnia di Eduardo De Filippo, oppure la presenza in un piccolo ruolo di Vincenzo Salemme, futura star del cinema partenopeo in chiave schiettamente pop, anche lui peraltro allevato in una delle ultime nidiate eduardiane.

Nel cinema di Martone l'exploit "comico" più dirompente è il monologo di Ser-villo dentro il successivo *Rasoi* (1993), il macchiettone del guappo brechtianamente sguaiato («A' pucchiacca e' mammat'!»), uno strabiliante tour de force attoriale in cui tradizione "bassa" e avanguardia, umori popolari e ripensamenti moderni si mescolano meravigliosamente. Ma si tratta in realtà della regia di uno spettacolo di



Enzo Moscato, di cui lo stesso Servillo (e certamente in particolare per quel brano) era coautore.

Con il terzo film, la questione si fa più complessa e interessante, perché *L'amore molesto* (1995) è l'opera che più di tutte mantiene qualche legame con l'universo del teatro di tradizione. Non per la forma e il tono ma per la presenza nel cast artistico, stavolta in ruoli chiave, di ben quattro attori provenienti dal teatro "leggero". Delia, la donna che suicidandosi all'inizio del film mette in moto il percorso di analisi della figlia Amalia, è interpretata da Angela Luce, cantante e attrice, trionfatrice di Sanremo e Dischi per l'estate, pure lei allevata a suo tempo nella compagnia di Eduardo De Filippo (e poi dal fratello Peppino, e da Nino Taranto), al cinema interprete per Pasolini e perfino per Visconti ma nota soprattutto per i film con Totò, Franchi & Ingrassia, Lando Buzzanca. Per il film, Angela Luce ha accettato di mostrarsi sfiorida e di farsi perfino imbruttire ma il suo nome e la sua popolarità, soprattutto in ambito napoletano, la lasciano comunque riconoscibile.

Essendo meno noto di lei, Gianni Cajafa ha conosciuto con questo film una vera (ri)scoperta. Ne *L'amore molesto* interpreta lo zio Filippo, umiliato dagli antichi traumi familiari e da un braccio offeso: con il suo napoletano scattoso e antico, è la presenza più singolare del film. Cajafa è uno di quegli attori, eminentemente comici, che hanno saputo dimostrare una poliedricità impressionante, lavorando con uguale passione nel teatro, nel cinema, alla radio, in televisione, nel cabaret, perfino al circo. In curriculum ha almeno due esperienze "mitologiche": la rivista «Quando meno te l'aspetti» (1940) con Totò e la Magnani e il «Carosello Napoletano» (1950) di Ettore Giannini (la commedia teatrale, non il film). *L'amore molesto* è stato il suo ultimo film, quello che gli ha dato premi e soddisfazioni dopo una vita di talento forse più dissipato che amministrato (l'ho conosciuto poco prima della sua scomparsa, a Milano, dove viveva in un piccolo appartamento con la moglie,

una ex Bluebell che doveva essere stata uno schianto. L'esperienza professionale nel film di Martone lo aveva toccato profondamente, e continuava a cercare conferme. Ogni tot tornava a chiedermi: «Dimmi la verità, dimmi la verità, ma davvero ti è piaciuto?»).

Il film, come si ricorderà, era inframezzato da flashback, e nel passato il ruolo dello zio Filippo era interpretato da un altro comico, Francesco Paolantoni, un carattere comico spumeggiante che non è riuscito a consolidare la fama che all'epoca gli stava crescendo intorno (perché il nostro paese è così avaro nel riconoscere i veri talenti?): scelta felice, sia per una certa somiglianza fisiognomica con Cajafa, sia perché entrambi, in una corrispondenza perfetta, sono attori comici utilizzati in modo spiazzante per un ruolo drammatico (Paolantoni, poi, ha un'agghiacciante scena in cui tiene per le gambe un bambino minacciando di gettarlo a testa in giù dalla tromba delle scale). Infine, sempre nelle scene in flashback, il ruolo del giovane Caserta, presunto dongiovanni sfasciafamiglie, è assegnato a Enzo Decaro, ex sodale di Massimo Troisi e Lello Arena nel trio *La smorfia*.

Certo, né la Luce né Cajafa né Paolantoni né Decaro hanno nel film un pur minimo momento di comicità, il loro talento è tutto utilizzato per scavare nelle piaghe sanguinolente della vita. Ma quest'uso così massiccio di attori provenienti dal "leggero" e dal "comico" è comunque una mano tesa verso esperienze teatrali differenti da quelle predilette da Martone, e ricorda l'utilizzo che Pasolini fece di star lontane dal suo mondo come la Callas, Totò, la Magnani, Welles o la Mangano: un'appropriazione "d'autore" ma anche una sorta di apertura di credito verso un pianeta diverso.

Non è forse un caso che subito dopo *L'amore molesto* la filmografia di Martone elenchi un lavoro di esplicita derivazione pasoliniana, che nella carriera del regista è il film non diciamo più "umoristico" ma almeno più "sardonico": il *contromartone*



gio *La salita* che conclude il collettivo *I vesuviani* (1997). Il protagonista è Toni Servillo, nei panni di uno pseudo-Bassolino, il plot è l'ascesa sempre più difficoltosa (un piccolo Gulgota) del sindaco progressista sul vulcano partenopeo, l'ispirazione viene da *Uccellacci e uccellini*, di cui riprende lo spunto on the road, la presenza del corvo (sempre doppiato da Francesco Leonetti), lo sviluppo narrativo basato su incontri paradossali, e soprattutto il tono a metà tra favola e realismo, il suo razionale candore.

Fra i totoisti, *Uccellacci e uccellini* è il più avversato dei film di Totò, un'opera considerata quasi un affronto al principe de Curtis, perché la libertà anarchica del mimo sarebbe stata ingabbiata dentro una soffocante sovrastruttura ideologica (Paolo Isotta, napoletano verace come Martone ma per molti versi opposto, è arrivato a scrivere: «Non è Totò, ma non è nemmeno un'altra cosa. È il puro nulla»). In realtà *Uccellacci e uccellini* è un film che cresce col tempo, in cui Totò dimostrò di sapersi piegare a esigenze lontanissime dalla sua maschera rimanendo comunque se stesso; e la forza del film pasoliniano si vede anche dall'omaggio di Martone, che lo riprende e lo prosegue senza pedanteria, riuscendo a ripescare il tono astratto e insieme concreto di un apologo originalissimo, non ripetibile ma almeno citabile.

Dopodiché il cinema di Martone cambia strada. Se in *La salita* siamo ancora nel territorio della consonanza, del recupero intellettuale, in *Teatro di guerra* (1998) il riferimento è alla tradizione classica, alta per non dire altissima, la tragedia *I sette contro Tebe* di Eschilo, per giunta dentro l'universo del teatro sperimentale, le sue speranze e le sue contraddizioni: meraviglioso, ma stavolta niente tradizione popolare, niente umorismo, niente Totò. Serissimo è il successivo *L'odore del sangue* (2004), film coerentemente martoniano, dentro i roveli eroicoesistenziali dei personaggi ma per una volta lontano dalla sua Napoli, figuriamoci dalla sua tradizione comica.

Poi parte la trilogia storica, con progetti ancora più ambiziosi che riguardano il Risorgimento, Leopardi e la "comune" caprese di Diefenbach. Qui Napoli torna, con molti suoi umori, ma senza includere nulla di spiritoso o di farsesco. *Noi credevamo* (2010) canta esclusivamente il coraggio e la disillusione della rivoluzione tradita; *Il giovane favoloso* (2014) si conclude sotto il Vesuvio ma non prevede occasioni d'intrattenimento o anche solo d'incidente umoristico. In quanto a *Capri-Revolution* (2018), l'unico possibile richiamo buffonesco è sintetizzabile nella battuta di un collega che, poco prima della presentazione del film alla Mostra di Venezia, me lo anticipò scherzando come «una versione d'autore de *L'imperatore di Capri*» (il film, s'intende, è tutt'altro).

Fra *La salita* e *Capri-Revolution* sono trascorsi oltre vent'anni, e nel frattempo Martone è cambiato. La scelta di soggetti ambientati fra l'Ottocento e il primo Novecento testimonia il desiderio di riscoprire la tradizione, di riaccoglierla fra le proprie possibilità di allestimento. Ne sono spia anche gli allestimenti di opere liriche nei nostri migliori teatri d'opera, Scala inclusa, che sul fronte filmico lo porteranno a una trilogia televisiva battezzata dal *Barbiere di Siviglia* e proseguita con *Traviata* e *Bohème*: anche questo pare un ritorno - consapevole perché maturo - a un'eredità culturale che inizialmente Martone sembrava avere allontanato come ingombrante e usurata rispetto alla freschezza della sperimentazione e della modernità.

La svolta arriva nel 2019, con *Il sindaco del rione Sanità*. Anche in questo film non c'è nulla da ridere ma l'opera si basa sul confronto e sullo studio di una commedia tradizionale, in molti sensi "popolare", e con essa di un autore tradizionale e "popolare" come Eduardo De Filippo, parte di un bagaglio culturale che Martone ha accettato di esplorare e approfondire.

I due si erano incontrati fisicamente nel 1982, durante una premiazione (Eduardo per la sua attività nel carcere minorile di Nisida, Martone per *Tango alenciale*)



ma dal punto di vista artistico le loro strade erano sempre rimaste distanti. A Emilia Costantini del «Corriere della Sera» che gli chiedeva come mai avesse così poco frequentato un autore come Eduardo De Filippo, il regista ha risposto manifestando la sua difficoltà a fronteggiare un commediografo al quale faceva da ostacolo la stessa notorietà: «Eduardo non è stato solo autore, ma grande attore, e affrontare il suo teatro è complicato, in quanto occorre confrontarsi con un macrotesto: c'è il testo e la sua interpretazione che tutti conosciamo e di cui ci ricordiamo bene, essendo stato portato anche al vasto pubblico televisivo. L'unica sua opera che ho rappresentato, sia in palcoscenico sia sul grande schermo, è *Il sindaco del rione Sanità*». Il film è infatti la trasposizione in cinema di un'esperienza teatrale allestita per il Teatro Stabile di Torino con il NEST di San Giovanni a Teduccio, digerita e assimilata come se l'intero ciclo di recite fossero state prove in vista del set. L'avvicinamento a Eduardo è in realtà guardingo: la commedia originale, pur ripresa spesso letteralmente, è adattata alla contemporaneità, un'operazione che alcuni critici hanno visto come una "gomorizzazione" ma che dimostra soprattutto le sorprendenti possibilità che il teatro di Eduardo ha di essere riportato alla ribalta.

La riscoperta di Eduardo porta inevitabilmente a recuperare le origini, seguendo a ritroso le radici di una grande tradizione comica. Lo stesso Martone ha spiegato che l'idea di raccontare Scarpetta gli è venuta in seguito al lavoro sul *Sindaco*, passando attraverso il progetto di una serie tv sui fratelli De Filippo poi non realizzata. Stavolta il legame è diretto, senza la mediazione di un adattamento moderno: il film parla proprio di Eduardo Scarpetta, il superdivo del teatro napoletano, e dei suoi figli legittimi e illegittimi, figure storiche ricostruite con scrupolosa attenzione.

Pur raccontando di un re della risata, *Qui rido io* rimane un film drammatico, dove le figure dei figli e delle donne di Scarpetta colorano l'opera di tonalità tragiche. E però contiene la cosa più divertente che Martone abbia girato per il cinema:

l'allestimento teatrale della scena degli spaghetti da *Miseria e nobiltà*, popolarissima anche per via della versione cinematografica di Mario Mattoli con Totò ed Enzo Turco (lo stesso Sciosciammoca di Servillo la cita esplicitamente, con quel gesto degli spaghetti messi in tasca, assente nel testo di Scarpetta, che fu una felicissima invenzione del principe de Curtis nata direttamente sul set).

Qui rido io può quindi essere visto come una sorta di riconciliazione con le radici più tradizionali (più popolari, più divertenti, più "basse") del teatro napoletano, proprio quelle da cui il giovane Martone aveva preso le distanze (al massimo mettendole, come in *Rasoi*, sul tavolo del laboratorio sperimentale). E questa riconciliazione si vede fin dalla prima inquadratura: mentre in colonna sonora Sergio Bruni intona *Indifferente*, Servillo/Scarpetta addenta con soddisfazione un trancio di pizza, il simbolo più famoso e vietato di Napoli, il luogo comune per eccellenza. È come se Martone dichiarasse di voler prendere la tradizione per le corna, assumendosi in pieno il rischio del déjà vu.

Non si tratta però solo di esporre cose o persone, *Qui rido io* espone anche concetti. La battaglia legale che impegna Scarpetta contro D'Annunzio, quella che storicamente ammise la liceità di prendere un testo drammatico e farne parodia, è in fondo la drammatizzazione dello schema "comico vs. tragico". L'inventore di Sciosciammoca dimostra ciò che Caccioppoli aveva posto all'amico Pietro come un fragile assioma: il comico può essere superiore al tragico. Sfidato sul campo processuale, Scarpetta rischia di perdere sul campo legale ma vince infine con le armi del teatro, confermando con la recitazione ciò che persino Benedetto Croce stentava a far passare davanti al giudice: se D'Annunzio può scrivere *La figlia di Iorio*, Scarpetta può sbertucciarlo con *Il figlio di Iorio*.

Sulla sua vittoria in tribunale, nell'ultima inquadratura del film, risuonano gli sghignazzi d'epoca di Berardo Cantalamessa, estratti dal suo primo successo discografico.



più informazioni

grafico, *La risata* (conosciuto anche come *A' risa*, incisa nel 1902!) e sovrapposti in colonna sonora agli sghignazzi di Servillo. È il trionfo del "basso" sull'"elevato", la torta in faccia al serio, la celebrazione del burlesco, il culto dell'esilarante. Vengono in mente le parole con cui Scarpetta in persona, nella sua autobiografia *Cinquant'anni di palcoscenico*, rievocava la sera in cui vide al San Carlino una recita con Antonio Petito, il Pulcinella più famoso: «Non ho mai più riso tanto in vita mia! Quel piccolo teatro sembrava trasformato in una gabbia di matti dove l'ilarità assumeva forme strane e contagiose, ed il riso diventava spasimo, convulsione, sussulto. Si rideva fino alle lacrime. E si rideva e si piangeva in platea e nel loggione, nei palchi e nelle poltrone, invocando invano un istante di tregua, tenendosi i fianchi indolenziti, asciugandosi gli occhi lacrimosi, sussultando e gesticolando come ubriacati e storditi dal torrente di comicità, che straripava dal piccolo palcoscenico di legno facendo tremare dalle fondamenta il teatro decrepito e minuscolo».

Il successivo film di Martone, appena presentato al Festival di Cannes, non è affatto umoristico. *Nostalgia* parla di un uomo che ritrova Napoli e se stesso tornando nel rione Sanità, natio borgo selvaggio. Il quartiere è quello del *Sindaco*, storicamente anche quello in cui nacque Totò, ma si tratta di un elemento geografico che era già nel romanzo di partenza, scritto da Ermanno Rea. Drammatico, comunque, drammaticissimo.

Martone crede in Napoli ma, evidentemente, non nella sua allegria. Come ha detto a Venezia presentando alla stampa *Qui rido io*, Napoli è «una città con un fondo dolente ma che fa, della recitazione e del canto, maschera per gettarsi nella vita, una città che sa che cos'è la condizione umana ma che da sempre adotta queste maschere». Pure la comicità, anzi soprattutto quella, è una maschera che interviene, corregge e riconverte, che resiste e lotta; e in questo è senz'altro superiore al tragico, che tende invece a vedere il peggio, a prenderne atto; con coraggio, certo,

ma senza l'eroismo del comico, la sua sublime reazione alla desolazione e alle miserie dell'esistenza. Un tema che in *Qui rido io* fa solo capolino, per concentrarsi sui drammi familiari del prolifico commediografo. Eppure, l'autore de *Il giovane favoloso* sarebbe in grado di realizzare un'opera esilarante e insieme straziante, in cui mettere compiutamente in scena la lotta paradossale, il teatro di guerra costituito dal ridicolo che assedia la vita, e viceversa. Chissà che un giorno non ce la regali.



INTERVISTA A IPPOLITA DI MAJO

Nella filmografia di Mario Martone esiste un punto di svolta preciso, che si identifica con *Noi credevamo* e con l'inizio di un percorso di riscrittura della storia italiana – e di alcune sue figure, o pagine, emblematiche – fertile e stratificato: è un titolo chiave della seconda parte della sua carriera, che segna anche, non incidentalmente, l'inizio della cruciale collaborazione con Ippolita di Majo, sua sodale e consorte. Come lui napoletana, storica dell'arte del Rinascimento e dell'Età moderna, docente universitaria e ricercatrice, autrice di testi su Raffaello e Francesco Cu-ria, Ippolita di Majo è la sorella maggiore della regista Nina (assistente di Martone per *L'amore molesto*, *La salita e Teatro di guerra*). Il contributo di Ippolita di Majo a *Noi credevamo* mette in gioco le sue competenze per dare al film un'autenticità maggiore proprio dal punto di vista della ricostruzione storica, che la vede coinvolta come consulente per il comparto iconografico e per quello musicale. Due aspetti fondamentali nel rimettere in scena un capitolo di storia che è, per Martone, il primo di tanti lacerti del passato in cui far specchiare l'Italia del presente, per ragionare sulle radici – dell'arte, della lingua, della società italiana – e farne spunto di riflessione sulla contemporaneità. Dopo quell'esperienza, in questa seconda parte della carriera di Martone Ippolita di Majo diventa la maggiore collaboratrice del regista, rivestendo a partire da *Il giovane favoloso* il ruolo di co-sceneggiatrice di ogni suo film: il corto *Pastorale cilentana*, poi *Capri-Revolution*, *Il sindaco del riu-*

ne Sanità, *Qui rido io* e *Nostalgie* (ma il sodalizio si estende anche ai lavori sul palcoscenico), tutti scritti a quattro mani, tutti frammenti di un prismatico ritratto d'Italia che ruota intorno a personaggi, a loro modo, rivoluzionari.

Come è iniziata la sua collaborazione con Martone, a cominciare da Noi credevamo?

In quel periodo avevo appena terminato una borsa di ricerca presso il Centro di studi del Rinascimento della Harvard University a Firenze, e mi sono occupata dell'iconografia e della musica del film, in direzione della verosimiglianza storica: quando si mette in scena il passato con una volontà di ricostruzione precisa, bisogna prestare attenzione non solo ai costumi e alla foggia degli accessori, ma, per esempio, a questioni come: che luce fanno le lampade a olio? Come esplode la polvere da sparo? Il mio contributo è stato anche nel dare forma a questi aspetti, anche se il film rifletteva sul passato per capire il presente: la storia a noi parla sempre del presente.

Per i film successivi avete lavorato insieme alla scrittura: da chi nasce, tra voi due, l'idea per un nuovo film?

Solitamente i progetti di Mario partono da Mario: è come una fiamma che si accende dentro di lui, o, talvolta, dentro di noi. È il caso, per esempio, del nostro lavoro su Leopardi.

Il giovane favoloso, dunque, che segna il suo esordio nella scrittura per il cinema, come co-sceneggiatrice. Una biografia di Leopardi vitale e anomala, non agiografica, ma profondamente legata ai testi del poeta.

Io e Mario avevamo già lavorato insieme alla riduzione teatrale delle *Operette morali*, che mettemmo in scena nel 2011: lo spettacolo ha avuto successo, è rimasto





in giro per due anni e ha anche vinto un premio Ubu. Siamo rimasti impigliati in quella meraviglia che è la lingua e il pensiero di Leopardi, e abbiamo deciso di provare a portarlo al cinema. Io venivo dall'esperienza accademica e avevo una grande familiarità con la lingua classica, inoltre partivo avvantaggiata per tutto ciò che concerne il lavoro di ricerca e di scandaglio, perché sapevo già dove mettere le mani, mentre per tutta la parte d'invenzione c'era Mario. Ci siamo detti, proviamoci, se non ci piace torniamo indietro. Lavorare insieme può essere bellissimo quando c'è un rapporto d'amore, può essere come benzina, ma può anche essere difficile. Carlo degli Esposti, produttore con Palomar del film, ci ha dato la possibilità di provare a fare la prima stesura, eventualmente affiancando un terzo sceneggiatore, ma non è stato necessario, la prima stesura era già quella buona! Quello del cinema per me era un mondo nuovo e sono molto grata a Mario per avermi dato questa fiducia. Scrivere insieme è una parte importante della nostra vita, il nostro gioco felice e preferito.

Come approcciate la sceneggiatura, concretamente, a quattro mani?

Di solito lavoriamo contemporaneamente, ma ciascuno su scene diverse del film, che in un secondo momento sottoponiamo l'uno all'altra; oppure, io faccio la prima stesura di una scena e lui la seconda, che poi rivediamo insieme. Ma la nostra scrittura di per sé è un'attività molto solitaria. Siamo molto in armonia e abbiamo una sensibilità molto vicina, poi certamente lo sguardo finale dei film è quello di Mario. Ci capita anche di discutere, ovviamente, le litigate però sono anche divertenti, e spesso capita che, a discussione finita, ognuno dei due si ritrovi a essere passato sulla posizione dell'altro.

Proseguendo nel vostro percorso insieme si arriva a Capri-Revolution: un film che anticipa, per certi versi, lo sguardo sull'arte teatrale che ne Il sindaco del rione Sanità e in Qui rido io diventerà centrale.

Il film dialoga strettamente con tutto il lavoro di sperimentazione teatrale degli anni sessanta e settanta che Mario ha vissuto da ragazzino, lo slancio utopico di Seybu e della sua comune rassomiglia a qualcosa che lui ha visto in prima persona in ambito teatrale. Per le coreografie di *Capri-Revolution* ha chiamato Raffaella Giordano, e nel film, nonostante si svolga all'inizio del Novecento, c'è una grande presa sull'oggi e un forte legame con la sperimentazione artistica. E non è l'unico legame col presente: pensiamo a tutto l'aspetto del pacifismo praticato dalla comunità, in relazione a quello che stiamo vivendo in questo momento in Europa; oppure al tentativo di Seybu di produrre energia in maniera sostenibile, o al vegetarianesimo e allo stile di alimentazione, sono tutte tematiche estremamente attuali che mi ha fatto impressione ritrovare in un'epoca così lontana da noi. Quella, d'altronde, era una generazione che reagiva alla rivoluzione industriale e ai suoi effetti in Europa, alle conseguenze dell'inquinamento e del lavoro proletario.

Seybu (che è ispirato al pittore e utopista Karl Wilhelm Diefenbach) è solo uno dei tanti personaggi "fuori dal tempo" che lei e Martone avete sceneggiato: figure più avanti della propria epoca, rivoluzionarie, spesso incomprese, proprio come gli eroi di Noi credevamo, o Leopardi, come il creatore di maschere Eduardo Scarpetta o, a suo modo, anche l'Antonio Barracano "oltre la legge" de Il sindaco del rione Sanità.

Sì, che siano artisti o altro, sono personaggi che vedono oltre, che vivono con disaggio il loro tempo e guardano a un orizzonte diverso.





Appartiene a questa categoria anche Goliarda Sapienza, da lei portata a teatro, sempre con la regia di Martone, ne Il filo di mezzogiorno, con Donatella Finocchiaro.

Questa, per esempio, è un'idea che è nata da me direttamente, pensavo di farla per conto mio, poi Mario si è offerto di dirigerlo lui. D'altra parte, a pensarci bene, già il personaggio di Lucia in *Capri-Revolution* si era molto nutrito della mia lettura de *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza: in lei c'è la stessa volontà che ha Mostarda di prendersi la vita a tutti i costi, lo stesso rapporto con la madre, un sentimento di amore che tuttavia non la frena, perché lei deve andare per forza, cercare un'espressione personale a ogni costo, vivere la sua libertà, una libertà mostruosa per quell'epoca.

Restando sul teatro: dal palcoscenico arrivano, per strade diverse, sia Il sindaco del rione Sanità (che Martone aveva portato in scena prima di farne un film) sia Qui rido io. Come avete lavorato sulla messa in scena dei testi di Eduardo De Filippo e di Scarpetta?

Il lavoro di Mario è come un magma che prende diverse forme, siano esse cinematografiche o teatrali, ma c'è sempre continuità tra le sue opere. Nel caso del *Sindaco* la sfida era riuscire a far funzionare il testo di Eduardo in una messa in scena cinematografica, quindi inserendo gli esterni che, nell'opera originale, sono solo citati nei dialoghi. L'idea era quella di provare a reinventare, a trasfigurare, un mondo che altrimenti rimane inchiodato alle immagini – comunque bellissime – di *Gomorra* e di quel tipo di universo narrativo, che ha imposto con forza la sua iconografia. In *Qui rido io*, invece, abbiamo scritto uomo e teatrante come un tutt'uno, la vita e la scena sono in continuità, le persone diventano personaggi e mettono in scena la propria esistenza.

Finita la fase di scrittura, la sua partecipazione si estende anche all'aspetto visivo dei film?

Spesso facciamo i sopralluoghi insieme, avendo una sensibilità molto vicina mi capita di contribuire anche all'aspetto visuale, magari di mostrare a Mario qualche mia suggestione. Poi, però, la scelta e lo sguardo sono i suoi, perché se il teatro è il corpo degli attori, il film è l'occhio del regista, la macchina da presa è il corpo del regista in azione.

Nostalgia, tratto dal romanzo postumo di Ermanno Rea, è un ritorno alla contemporaneità dopo testi e personaggi del passato. Come lo avete scelto?

Questo è stato un caso particolare. Io avevo letto il romanzo alla sua uscita, ma lo avevo messo da parte; invece, poi è stato il produttore Luciano Stella di Mad Entertainment a proporcelo. In quel momento, era il 2020, stavamo ancora lavorando a *Qui rido io*, ma Mario era interessato a *Nostalgia* proprio per la continuità che presentava con *Il sindaco del rione Sanità*, era un altro affondo nei quartieri più poveri e più difficili, ma pieni di bellezza e di antica nobiltà. Quando mancavano pochi giorni per finire le riprese invernali di *Qui rido io* (poi ci sarebbero state quelle estive), è arrivato il lockdown: siamo rimasti chiusi in casa e, anche per fronteggiare l'angoscia, ci siamo immersi a capofitto in *Nostalgia*. È stato un lavoro bellissimo, perché fatto con una concentrazione straordinaria dovuta a quel momento particolare di «sospensione» del tempo.

Per entrambi si tratta anche di un'occasione per ritrarre la vostra città, Napoli.

Sì, la proposta di *Nostalgia* risuonava per noi proprio perché ambientato tutto in un quartiere, alla Sanità. La storia è quella del legame tra un uomo e l'anziana



più informazioni



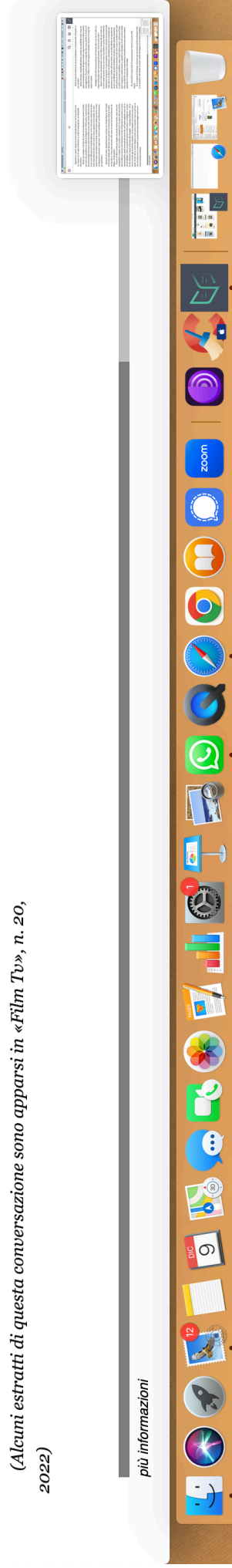


madre, ma anche con un'altra madre che è, appunto, la sua città. È la storia di un giovane che fugge, a seguito di un evento molto traumatico, e non fa più ritorno. Il rione Sanità è una sorta di *enclave*, è un quartiere tagliato fuori dal resto di Napoli per ragioni storiche e architettoniche, un mondo a parte nel centro della città, e per me e Mario è stato molto profondo trovarci a lavorare con questo gruppo di ragazzi della Sanità, far recitare ragazzini di strada. Quando Felice torna, dopo quarant'anni, ha quasi dimenticato la lingua ed è come uno straniero. Per lui si tratta di un'incursione nel magma di quel quartiere, che lo costringe anche a guardare i lati oscuri della sua personalità: la nostalgia è da intendersi come *nostos*, come ritorno, un percorso in cui sciogliere il nodo della propria identità. Ma è anche un sentimento universale, che può appartenere a tutti, perché ciascuno ha la sua radice, la sua terra dimenticata.

Contando che Il sindaco del rione Sanità era, sì, ambientato nel presente, ma a partire da un testo di oltre mezzo secolo fa, questa è la prima volta per lei e Martone al lavoro su un testo realmente contemporaneo. C'è un approccio diverso, per lei, alla scrittura?

Sinceramente mi rendo conto di non averci pensato, forse perché nella contemporaneità siamo immersi; quindi, è una scrittura che arriva spontaneamente. È stato bello però poter affondare nel presente, nutrirsi dello sguardo di Rea sul nostro oggi. Venivamo da *Qui rido io* che era un film in costume, ma non ci ha richiesto di modificare il nostro lavoro sulla lingua da quella del passato a quella corrente, credo che ormai possiamo dire di essere bilingue!

(Alcuni estratti di questa conversazione sono apparsi in «Film Tv», n. 20, 2022)





Noi credevamo

regia: Mario Martone

soggetto: dal romanzo omonimo di Anna Banti

sceneggiatura: Mario Martone e Giancarlo De Cataldo

fotografia: Renato Berta

montaggio: Jacopo Quadri

scenografia: Emita Frigato

costumi: Ursula Patzak

musiche: Hubert Westkemper (musiche originali), musiche di Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini e Gioacchino Rossini eseguite dall'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai diretta da Roberto Abbado

coordinatore effetti speciali: Gino De Rossi

trucco: Vittorio Sodano

acconciature: Aldo Signoretti

musiche: "Amore che vieni, amore che vai" di Fabrizio De André, "Concerto per pianoforte op. 54" di Robert Schumann, "Notturmo n° 3 in sol min. op. 15 di Frédéric Chopin", "Pra dizer adeus" di Edu Lobo/Torquato Neto, "Roméo et Juliette" di Hector Berlioz

interpreti: Luigi Lo Cascio (Domenico), Valerio Binasco (Angelo), Francesca Inaudi (Cristina di Belgiojoso giovane), Andrea Bosca (Angelo giovane), Edoardo Natoli (Domenico giovane), Luigi Pisani (Salvatore), Guido Caprino (Felice Orsini), Renato Carpentieri (Carlo Poerio), Michele Riondino (Saverio), Peppino Mazzotta (Carmine), Franco Ravera (Antonio Gomez), Stefano Cassetti (Carlo Rudio), Andrea Renzi (Sigismondo di Castromediano), Ivan Franek (Simon Bernard), Roberto De Francesco (Don Ludovico), Toni Servillo (Giuseppe Mazzini), Luca Barbareschi (Antonio Gallenga), Fiona Shaw (Emilie Ashurst Venturi), Luca Zingaretti (France-

sco Crispi), Anna Bonauro (Cristina di Belgiojoso), Pino Calabrese (Il maresciallo del Carretto), Enzo Salomone (Il barone Pica), Alfonso Santagata (Saverio o' trappettaro), Giovanni Calcagno (Attore della Vicaria)

produzione: Palomar, Rai Cinema, Les Films d'Ici, ARTE France

produttore: Carlo Degli Esposti, Conchita Airoidi, Giorgio Magliulo, Serge Lalou (co-produttore), Carlo Cresto-Dina (produttore associato)

produttore esecutivo: Patrizia Massa

distribuzione: 01 Distribution

durata: 170'

formato: 35 mm

anno di produzione: 2010

David di Donatello miglior film, migliore sceneggiatura, miglior direttore della fotografia, miglior scenografo, miglior costumista, miglior truccatore, miglior acconciatore

Il giovane favoloso

regia: Mario Martone

sceneggiatura: Mario Martone, Ippolita di Majo

fotografia: Renato Berta

montaggio: Jacopo Quadri

scenografia: Giancarlo Muselli

costumi: Ursula Patzak

suono: Alessandro Zanon

musiche: Sascha Ring, Gioacchino Rossini

interpreti: Elio Germano (Giacomo Leopardi), Michele Riondino (Antonio Ranieri), Massimo Popolizio (Monaldo Leopardi), Valerio Binasco (Pietro Giorda-

[più informazioni](#)





ni), Anna Monglialis (Fanny Targioni Tozzetti), Edoardo Natoli (Carlo Leopardi), Isabella Ragonese (Paolina Leopardi), Raffaella Giordano (Adelaide Antici Leopardi), Paolo Graziosi (Carlo Antici), Sandro Lombardi (Don Vincenzo), Iaia Forte (signora Rosa), Federica De Cola (Paolina Ranieri), e con Roberto de Francesco, Renato Carpentieri, Veronica Lazar, Nello Mascia, Arturo Cirillo, Giovanni Ludeno, Angela Di Matteo, Enzo Moscato, Ginestra Paladino

produzione: Palomar, Rai Cinema, con l'impegno produttivo di un gruppo di imprenditori della Regione Marche; con il contributo della Regione Marche e della Fondazione Marche Multimedia Marche Film Commission; con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali Direzione Generale Cinema

produttore: Carlo Degli Esposti

produttore esecutivo: Patrizia Massa

distribuzione: 01 Distribution

durata: 145'

formato: 35

anno di produzione: 2014

Nastro dell'anno 2015, Nastri d'Argento migliore regia, attore e produzione, David di Donatello 2015 miglior attore, costumi, scenografia, trucco, acconciature. Globo d'oro miglior film 2015

Pastorale cilentana

regia: Mario Martone

sceneggiatura: Ippolita di Majo

fotografia: Renato Berta

montaggio: Jacopo Quadri

scenografia: Carlo Rescigno

location manager: Giuseppe Cucco

costumi: Ursula Patzak

suono: Gaetano Carito, Hubert Westkemper

visual effects: Rodolfo Migliari

interpreti: Mattia Oricchio, Aurora Maria Marrocco

produzione: Palomar

produttore: Carlo Degli Esposti

produttore esecutivo: Patrizia Massa

durata: 18'

formato: Dep

anno di produzione: 2015

progetto realizzato per il Padiglione Zero di EXPO Milano 2015 a cura di Davide Rampello

Capri-Revolution

regia: Mario Martone

sceneggiatura: Mario Martone e Ippolita di Majo

fotografia: Michele D'Attanasio

montaggio: Jacopo Quadri e Natalie Cristiani

musiche: Sascha Ring e Philipp Timm

coreografie: Raffaella Giordano

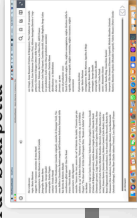
scenografia: Giancarlo Muselli

costumi: Ursula Patzak

suono: Alessandro Zanon

interpreti: Marianna Fontana (Lucia), Reinout Scholten van Aschat (Seybu), Antonio Folletto (Carlo, il dottore), Gianluca Di Gennaro (Antonio), Eduardo Scarpetta

[più informazioni](#)





Qui rido io

regia: Mario Martone

sceneggiatura: Mario Martone e Ippolita di Majo

fotografia: Renato Berta

montaggio: Jacopo Quadri

scenografia: Giancarlo Muselli, Carlo Rescigno

costumi: Ursula Patzak

suono: Alessandro Zanon

interpreti: Toni Servillo (Eduardo Scarpetta), Maria Nazionale (Rosa De Filippo Scarpetta), Cristiana Dell'Anna (Luisa De Filippo), Antonia Truppo (Adelina De Renzis), Eduardo Scarpetta (Vincenzo Scarpetta), Roberto De Francesco (Salvatore Di Giacomo), Lino Musella (Benedetto Croce), Paolo Pierobon (Gabriele D'Annunzio), Giovanni Mauriello (Mirone), Chiara Baffi (Anna De Filippo detta Nennella), Lucrezia Guidone (Irma Gramatica), Elena Ghiaurov (Lyda Borelli), Gigio Morra (presidente del Tribunale), con Gianfelice Imparato (Gennaro Pantalena) e con Iaia Forte (Rosa Gagliardi), per la prima volta sullo schermo Greta Esposito (Maria Scarpetta), Alessandro Manna (Eduardo De Filippo), Marzia Onorato (Titina De Filippo), Salvatore Battista (Peppino De Filippo), Aldo Minei (Eduardo De Filippo), con l'amichevole partecipazione di Tommaso Bianco (Zio Pasqualino), Benedetto Casillo (Luca), Francesco Di Leva (Il fotografo), Giovanni Ludeno (Ferdinando Russo), Nello Mascia (Giudice Istruttore)
produttore: Nicola Giuliano, Francesca Cima, Carlotta Calori
coproduttore: Mariela Besuievsky

produzione: Indigo Film, Rai Cinema

coproduzione: italo-spagnola con Tornasol

con il sostegno: Regione Lazio Fondo regionale per il cinema e l'audiovisivo

con il contributo: Regione Campania e della Film Commission Regione Campania

con il sostegno: Icaa

distribuzione: 01 Distribution

vendite estere: True Colours

durata: 132'

formato: Dcp

anno di produzione: 2021

David di Donatello miglior attore non protagonista, miglior costumista

Nostalgia

regia: Mario Martone

soggetto: dal romanzo omonimo di Ermanno Rea

sceneggiatura: Mario Martone e Ippolita di Majo

fotografia: Paolo Carnera

montaggio: Jacopo Quadri

scenografia: Carmine Guarino

costumi: Ursula Patzak

suono: Emanuele Cecere, Francesco Sabez

montaggio del suono: Silvia Moraes

interpreti: Pierfrancesco Favino (Felice Lasco), Francesco Di Leva (Don Luigi

Rega), Tommaso Ragno (Oreste Spasiano), Aurora Quattrocchi (Teresa Lasco), Sofia Essaidi (Arlette), Nello Mascia (Raffaele), Emanuele Palumbo (Felice da giovane), Artem (Oreste da giovane), Salvatore Striano (Gegè), Virginia Apicella (Adele), Daniela Ioia (Teresa da giovane), Luciana Zazzera (La commarella), Giuseppe D'Ambrosio (Giuseppe)

più informazioni

