

Tempo e teatralità nei film a soggetto teatrale

Sandra Pietrini

Nel corso degli ultimi decenni, l'interazione fra teatro e cinema è stata oggetto di vari studi. Sebbene questo nuovo approccio teorico abbia prodotto risultati di rilievo, c'è un ambito specifico in cui la relazione fra le due arti e i due linguaggi non è stata particolarmente indagata: i film sul teatro, un tema che meriterebbe molta più attenzione di quanta non ne abbia finora ricevuta.

I film che hanno per tema il mondo delle scene sono numerosi ed eterogenei.¹ Il primo esempio di questo genere è *A Drunkard's Reformation* (1909) di David W. Griffith, un cortometraggio in cui un uomo dedito al bere si reca a teatro con suo figlio e assiste a una pièce sui danni dell'alcolismo. In effetti, dal punto di vista tematico il cinema incontra il mondo delle scene fin dalla sua origine, poiché i primi cortometraggi girati da Edison negli Stati Uniti mostravano acrobati, clown e mimi, spesso gli stessi che si esibivano nelle sale del varietà e nei caffè-concerto. In questo articolo cercherò di affrontare alcune questioni che riguardano la visione negativa o positiva del teatro. Limiterò la mia analisi ad alcuni esempi tratti da un ambito molto eterogeneo, ma mi concentrerò in particolare sul concetto di teatralità in rapporto alla circolarità del tempo, contrapposta al flusso dell'esistenza.

Come premessa alle interpolazioni fra cinema e teatro, è necessario prendere in considerazione il concetto di teatralità, intesa come qualità da applicare ai film. In generale, all'idea della teatralità come un linguaggio innaturale e artificioso si affianca il mito della trasparenza del cinema, che si situa al di là di ogni considerazione del carattere inevitabilmente artificiale del linguaggio filmico. Ma da dove deriva questa idea comune? Forse con l'avvento del cinema il teatro ha perduto la sua relazione con i sogni e l'immaginario? Se analizziamo i film sul teatro, ci accorgiamo subito che la teatralità è stata spesso usata per suggerire un'immagine ben definita e persino pregiudiziale del teatro e degli attori, fondata sui concetti di duplicità, falsità ed enfasi retorica. La pervasività dell'immaginario legato al teatro è spesso utilizzata dal cinema per indurre a riflessioni metalinguistiche, ma la diffusione di un linguaggio non più legato al tempo e allo spazio della realtà ha rigettato il teatro in un ambito convenzionale. La teatralità può essere una grande risorsa (come in *To Be or Not To Be* di Ernst Lubitsch e nella *Carrosse d'or* di Jean Renoir), così come un percorso di tragica circolarità (come in *O' thiasos* di Anghelopoulos o in film che illustrano il declino di un artista, come *All About Eve* di Mankiewicz). Mentre il teatro sta alla base della struttura essenziale della *rappresentazione*, il cinema rielabora il concetto stesso di teatralità, facendolo implodere. In altri termini, l'arte del cinema ha profondamente trasformato il concetto

¹ Vd. i saggi contenuti nel volume *Le théâtre à l'écran*, «CinémAction», 93, 1999 e S. Pietrini, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni 2007.

di teatralità, mutuandolo dall'idea di spettacolo ma rigettando sul palcoscenico la natura fittizia della rappresentazione.

Mediante alcuni esempi tratti da una grande varietà di film sul teatro, questo articolo intende illustrare il concetto del tempo in due diverse accezioni: da un lato come tema che rinvia al trascorrere delle generazioni, dall'altro come manipolazione di una storia. Apparentemente, il tema dell'invecchiamento degli attori non ha molto a che vedere con la diacronia dell'intreccio. E tuttavia, come cercherò di dimostrare, queste due diverse prospettive possono intrecciarsi e sovrapporsi, suggerendo particolari concezioni del teatro e della teatralità. Partirò da alcune riflessioni sulle caratteristiche comuni su cui si fonda l'assimilazione fra le due forme artistiche. L'affinità fra teatro e cinema è innanzitutto basata sul concetto di *rappresentazione dinamica*, che a sua volta costituisce il fondamento su cui si sviluppa l'idea di teatralità. Rappresentare significa in primo luogo stare per qualcosa d'altro (interpretare un personaggio per l'attore, richiamare un ambiente per la messa in scena), ma anche rendere visibile e manifesto un dato sensibile, legato appunto alla funzione del vedere, allo sguardo. Di fatto, il concetto di rappresentazione deriva dal modello primigenio del teatro, le cui forme espressive vengono ereditate dal cinema. Com'è noto, l'arte del cinema abbandonò ben presto l'originaria vocazione a manipolare gli oggetti per creare un mondo magico e fantastico, passando così dall'approccio di Méliès a quello più realistico di Lumière. Nonostante la precoce invenzione del montaggio, l'arte del cinema sembra aver mantenuto l'idea di riproduzione di un pezzo (addirittura casuale) di realtà. Il mito della trasparenza ha dunque prevalso al di là della struttura narrativa dei film, contrapponendosi virtualmente al concetto di teatralità come una dimensione fittizia.

Ma quali sono i segni della teatralità nel cinema? La prima comparsa del termine in questo ambito si può far risalire al 1951, in un articolo di André Bazin sulle trasposizioni cinematografiche di opere teatrali ("teatro filmato").² Al di fuori di questo contesto specifico, la teatralità è sempre stata vista come una caratteristica negativa, che implica una distanza dalla vita quotidiana, una certa indulgenza a gesti e atteggiamenti retorici, una prevalenza dell'affettazione sulla naturalezza. Ci si potrebbe però domandare perché le cose stanno in questi termini. Se Erving Goffman interpreta la comunicazione sociale e interpersonale come una rappresentazione continua di sé,³ Nikolaj Evreinov individuava delle forme di teatralità persino nel regno animale, e tanto più nelle manifestazioni dell'uomo.⁴ La teatralità sul palcoscenico sarebbe dunque una semplice estensione e accentuazione di quella della realtà, sebbene riproposta secondo codici più o meno convenzionali. Considero

² A. Bazin, *Théâtre et cinéma* (1951), trad. it. di A. Apra, *Che cos'è il cinema*, Garzanti, Milano 1979, pp. 142-190. Cfr. J. Araszkievicz, *La genèse de la théâtralité*, in *Cinéma et théâtralité*, a c. di Ch. Hamon-Sirejols, J. Gerstenkorn, A. Gardies, Aléas, Lyon 1994, pp. 21-27.

³ E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), Penguin, London 1990.

⁴ N. Evreinov, *Teatr dlja sebja* (1915-1917). Sul concetto di teatralità vd. anche E. Burns, *Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life*, Longman, London 1972 e *European Theatre Iconography*, a c. di Ch. Balme, R. Erenstein, C. Molinari, Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998, Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), Bulzoni, Roma 2002.

rata da questo punto di vista, l'attribuzione di un carattere artificiale alla teatralità sembra tuttavia una sorta di paradosso. E tuttavia, su questo presupposto si fondano la maggior parte delle nostre idee e percezioni sul linguaggio del cinema.

Un'eccezione a questo luogo comune si può ravvisare in un film molto originale di Ingmar Bergman, *Larmar och gör sig till (Vanità e affanni, 1997)*, il cui titolo trae ispirazione dal celebre monologo di *Macbeth* (V, 4).⁵ Bergman non intende illustrare la natura effimera del teatro, ma sottolineare il suo carattere di struttura fondante dell'immaginario. Lo stratagemma di Carl, che cerca di girare il primo film sonoro ricorrendo ad attori che pronunciano le battute nascosti dietro allo schermo, fallisce miseramente a causa di un blackout. Ma proprio questo intoppo consente all'istinto teatrale di emergere e trionfare. Mentre la scatola delle meraviglie del cinema rivela i propri rudimentali e inefficaci congegni, la magia del teatro viene riscoperta attraverso la partecipazione umana all'evento. La proposta di continuare la rappresentazione in un modo più tradizionale viene fatta mentre attori e spettatori stanno prendendo il tè e conversando, seduti per terra in circolo. Se il teatro è un'arte del passato, è tuttavia qualcosa di umanamente vitale, mentre il cinema richiama la freddezza e la perfezione dei meccanismi di una realtà che può essere modificata dalle macchine.⁶ Riaffermando l'omologia di segni fra teatro e cinema, Bergman capovolge il rapporto tradizionale che lega le due arti e mostra la performance teatrale come un'attività più naturale ed empatica, fondata sulla complicità e sull'inventiva. Il potere del teatro risiede nella partecipazione e nella presenza reale, nella condivisione di uno stesso livello di realtà. Attraverso una visione originale della questione, Bergman si discosta dal luogo comune che associa teatro e artificio per attribuire una funzione antropologica alla rappresentazione, in cui ogni gesto può far trasalire gli spettatori – proprio come accade con la scena in cui Frizzi viene frustata.

L'idea del teatro come una risorsa che rivela tutto il potere dell'immaginazione affiora in diversi film di Bergman. In *Ansiktet (Il volto, 1958)*, gli inganni della patetica troupe di commedianti girovaghi sono pateticamente messi a nudo durante un esperimento mesmerico, in cui i loro banali trucchi vengono appunto smascherati, ma infine i teatranti trionferanno sul pretenzioso scienziato e sul prefetto di polizia. Dopo essere stati umiliati, e costretti a mendicare invano al loro nemico, il dottore, il denaro per vivere, gli artisti vengono invitati a dare uno spettacolo presso la corte reale, con un repentino rivolgimento di fortuna che corrisponde perfettamente alla loro condizione di precarietà, instabilità e capacità di adattamento. Ed è con un magistrale *coup de théâtre* che Bergman allude al rapporto dialettico fra le due arti, facendo cessare improvvisamente la pioggia proprio quando arriva il messaggero per annunciare la bella notizia dell'invito reale alla troupe, già nella

⁵ «Life is a walking shadow / A poor player that struts and frets his hour upon the stage / and then is heard no more».

⁶ A. Martini, *Convergenze parallele in Ingmar Bergman: scrittura, regia, drammaturgia*, in *Lo schermo e la scena*, a c. di F. Deriu, Marsilio, Venezia 1999, pp. 103-114, a p. 112. Cfr. A. Martini, *Ingmar Bergman o della trasparenza*, in «La Valle dell'Eden», X, 20-21, 2008, pp. 61-78.

carrozza in procinto di partire. La manipolazione filmica getta dunque una luce ironica sulle incerte fortune della vita dei comici.

Se ci concentriamo in modo più specifico sul tema del tempo, ritroviamo una peculiare dialettica fra teatro e cinema nel film di Renoir *Le carrosse d'or* (*La carrozza d'oro*, 1952), dove una troupe di comici dell'arte arriva in una colonia spagnola sudamericana: l'ambientazione si colloca in una dimensione favolosa e quasi mitica, sebbene inserita in un ambito cronologico definito, il Settecento, poiché va al di là dei limiti geografici della storia (gli attori della commedia dell'arte non si sono mai avventurati in terre così lontane). I comici rivelano fin dall'inizio una concezione fattiva e mercantile del tempo, contrapposta alla vita indolente e disordinata degli indigeni. In poco tempo ricostruiscono il teatro fatiscente, dove cominciano a recitare per il pubblico locale, composto di rozzi contadini. Nel film i comici rappresentano un'immagine gioiosa del teatro, come regno dell'inventiva estemporanea, perfettamente speculare ai rigidi rituali e alla formalità della corte (non a caso il viceré, che desidera sbarazzarsi della detestata parrucca, si innamora della vitale Camilla, interpretata da un'esuberante Anna Magnani).

Il film presenta alcuni elementi che vale la pena analizzare. Uno è l'inclusione metaforica del cinema nell'immaginario relativo al teatro: il concetto è espresso mediante il movimento della macchina da presa nella prima e nell'ultima inquadratura, con una carrellata in avanti e poi indietro, facendo dapprima entrare e poi uscire lo spettatore dal contesto ideale della storia, il palcoscenico, incorniciato dal sipario e dall'arco di proscenio. Questo procedimento, in seguito usato anche da altri registi, fra i quali Ingmar Bergman, allude alla natura fittizia del cinema e alla sua relazione con il modello fondante del teatro. Non è soltanto uno stratagemma formale, ma un procedimento metalinguistico che allude all'arte del teatro, che il cinema può includere riproponendone simbolicamente l'essenza.⁷

Nell'ultima scena del film, dopo il *coup de théâtre* in cui Camilla dona la carrozza d'oro al vescovo, l'attrice si ritrova davanti al sipario chiuso, sul proscenio, con il direttore della compagnia, Don Antonio, che le domanda se rimpiange la scomparsa dei suoi corteggiatori. Ora essi appartengono – come egli spiega in un passo che è stato spesso citato – alla vita reale, da cui gli attori si allontanano per entrare in un'altra dimensione. Poiché questa è l'essenza delle loro vite, soltanto trasformandosi in altro da sé possono realmente esprimersi. Alla fine del discorso di Don Antonio, il sipario si chiude dietro Camilla, astraendola dalla realtà, come una creatura del mito che appartiene all'arte e deve vivere soltanto per quelle “due ore di traffico” sulla scena (come invece aveva confessato di non riuscire a fare al suo arrivo nella colonia). Questa scena, che è stata spesso citata come un'affermazione che enuncia l'essenza stessa della recitazione, ha implicazioni interessanti anche in rapporto alla rielaborazione dello spazio e del tempo. Se l'arte del cinema rivela i suoi meccanismi attraverso l'immagine del palcoscenico, il teatro finisce per trionfare come una realtà infinita in cui vivere, come in una scatola magica in cui la ripetizione si combina con una continua trasformazione. Per uno strano paradosso,

⁷ Cfr. G. De Vincenti, *Il teatro nel cinema di Jean Renoir: forma simbolica di una pratica di cineasta*, in *Senso e storia dell'estetica*, a c. di P. Montani, Pratiche, Parma 1995, pp. 799-830.

il flusso del tempo può essere virtualmente arrestato sul palcoscenico, al di là dell'ovvia impossibilità di sfuggire all'*hic et nunc* della performance, contrapposto alla riproducibilità del cinema.

La teatralità e la metaforizzazione dei film di Renoir sono state analizzate soprattutto in relazione allo spazio, ponendo per esempio in rilievo l'uso dell'inquadramento della scena e della cornice dentro la cornice. Se la strutturazione dello spazio nella *Carrozza d'oro* è stata analizzata per il suo rinvio al modello del teatro, e non solo per il procedimento iniziale e finale,⁸ la concezione del tempo non ha ancora ottenuto l'attenzione che merita. Mostrando la storia come una rappresentazione, Renoir attribuisce al teatro un meraviglioso potere di attrazione dallo spazio e dal tempo, usando la dimensione mitica per rafforzare questa sua concezione.⁹ Mentre «la pièce della vita viene giocata sul palcoscenico del Potere»,¹⁰ il teatro si afferma infine come il regno del possibile, contrapposto agli schematismi che caratterizzano le rappresentazioni della corte e della Chiesa. Anche l'inclusione del cinema all'interno della cornice teatrale rinvia chiaramente alla natura ricorsiva della finzione, che si colloca fuori dalla realtà e dal tempo come accade nelle favole.

Questa visione piuttosto idealistica del teatro e dell'artificio si ritrova anche in altri film più recenti, come *Being Julia* (*La diva Julia*, 2004) di István Szabó, tratto dal romanzo di Maugham *Theatre*. Sia nel romanzo che nel film, la naturale inclinazione della protagonista alla finzione e alla rappresentazione la induce a vivere in una dimensione di continua rappresentazione, persino di fronte a se stessa. Recitare è di fatto la sua unica salvezza contro l'azione devastante del tempo e l'inevitabile invecchiamento. Le sue recite sono rivolte a un pubblico più esteso, che include tutte le persone con le quali si relaziona nella vita quotidiana. Come afferma il vecchio regista suo maestro e confidente, che compare nel film come una presenza virtuale, il teatro è l'unica realtà. Con perfetta specularità, il senso di questa affermazione sarà riproposto nel finale, nella sala di un ristorante di lusso. La rappresentazione continua di sé può virtualmente sostituire il palcoscenico e fungere da antidoto al trascorrere del tempo e alle pene d'amore. Come viene enunciato chiaramente, occorre recitare sempre. La soluzione non è dunque una magica astrazione dalla scena del mondo – come nei film di Renoir – ma una teatralizzazione dell'esistenza e dei propri comportamenti. Mentre Renoir rinchiude Camilla nello spazio senza tempo della finzione (privilegio e prigionia allo stesso tempo, poiché implica la rinuncia al flusso dell'esistenza), Szabó trae dal palcoscenico l'essenza stessa del teatro e lo riversa nella vita quotidiana. La teatralità diventa così una

⁸ Vd. per esempio F. Curot, *La dualité de l'espace et la théâtralité dans "Le Carrosse d'or"* (Jean Renoir, 1953), in «Le Deux», *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1980, pp. 349-355 e F. Curot, *Théâtre, théâtralité e style d'espace filmique dans Le carrosse d'or de Jean Renoir*, in *Le théâtre à l'écran*, cit., pp. 42-50.

⁹ Fra l'altro, nel passaggio dall'adattamento alla sceneggiatura, dal film sono state eliminate alcune parti più propriamente realistiche ed esplicative: vd. D. Serceau, *Jean Renoir et la question du réalisme à l'époque du Carrosse d'or*, in *Le cinéma, l'après-guerre et le réalisme*, a c. di D. Serceau, Jean-Michel Place, Paris 1996, pp. 138-187 (in particolare pp. 160-167).

¹⁰ G. De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Marsilio, Venezia 1996, p. 258.

sorta di filtro attraverso il quale si può felicemente interagire con il mondo, uno strumento vincente di manipolazione della realtà attraverso una lucida rappresentazione di sé.

La circolarità del tempo acquisisce una connotazione originale e gioiosa in uno dei più brillanti film sul teatro, *To Be or Not To Be (Vogliamo vivere, 1941)* di Ernst Lubitsch. Il film è particolarmente ricco di suggestioni e tematiche, che sarebbe impossibile analizzare in questo articolo.¹¹ L'uso del procedimento della ripetizione si ritrova in quasi tutti i film di Lubitsch, che presentano una complessa rete di allusioni e specularità.¹² In *To Be or Not To Be*, fondato proprio sull'ambiguità di segni fra apparenza e realtà, gli attori riescono a ingannare grazie alla loro inventiva gli ufficiali nazisti, rigidamente inchiodati al loro ruolo e alla rappresentazione formale del potere. Attraverso un'esilarante serie di travestimenti e stratagemmi, i comici riescono a sventare il piano di una spia nazista e a fuggire dalla Polonia su un aereo travestendosi da Hitler e da ufficiali. Il film presenta una frequente interpolazione fra azioni reali e rappresentazioni, la cui ricorsività è rafforzata dalla struttura circolare. L'inquadratura finale, in cui l'ampollosa declamazione di Tura del monologo di Amleto è disturbata dal suo atteggiamento sconcertato nel vedere che uno spettatore se ne va, è perfettamente speculare alla scena con la quale il film ci ha introdotto nello stravagante mondo dei comici. 'To be or not to be' è il momento fissato per l'appuntamento amoroso che la moglie di Tura dà al giovane ufficiale, che si alza per raggiungerla in camerino. Proprio come gli attori ripropongono le loro tirate, in uno stile declamatorio obsoleto e ridicolo, così le attrici continueranno a tradire i loro mariti, nell'eterna giostra dell'amore. L'arte del teatro è presentata dall'incomparabile genio di Lubitsch nella sua suggestiva ambivalenza: da un lato rivela tutte le sue miserie e l'artificio, dall'altro è una preziosa e inattesa risorsa, capace di rimescolare i segni della realtà e della finzione grazie all'estemporaneo genio creativo degli attori. La ripetizione e la circolarità sono i cardini su cui ruota questa considerazione positiva del teatro, fondata sull'essenziale isomorfismo fra le azioni umane e la loro rappresentazione, fra vita reale e scene teatrali. L'arte senza tempo del teatro, basata sulla ripetizione, diventa così un filtro ironico attraverso il quale possono essere smascherate le insensate rappresentazioni del potere e della storia.

Oltre a rappresentare il regno di un'inevitabile circolarità, la teatralità può essere anche un meccanismo infernale che afferra e stritola, poiché condanna l'attore a una fissità che si scontra con la realtà. Nei film americani degli anni Cinquanta, questa impasse è mostrata soprattutto attraverso la rappresentazione dell'ascesa e del declino di una star, che ovviamente assume la valenza di una parabola sulla decadenza legata all'età. Il declino esistenziale e professionale degli artisti di teatro è un tema ricorrente nei film sul teatro. *La fin du jour (I prigionieri del sogno,*

¹¹ Vd. S. Pietrini, *Poveri guitti e grandi attori sul palcoscenico della storia*, in «L'asino di B.», 14, 2009, pp. 89-99.

¹² Ricorrenze e reiterazioni sono una peculiarità della produzione cinematografica di Lubitsch: vd. E. Del Monaco e A. Pamini, *Ernst Lubitsch: L'arte della variazione nel cinema. L'opera di Lubitsch come sistema reticolare di variazioni narrative ed espressive*, Ente dello Spettacolo, Roma 1995.

1939) di Julien Duvivier è propriamente ambientato in una casa di riposo per attori, mostrata con una satira disincantata, carezzante e graffiante allo stesso tempo.¹³ Accomunati da una diversità radicata nelle loro personalità e accentuata dalla pratica della scena, gli attori continuano a vivere in un sogno di passione, in cui il ricordo del successo e della gloria del passato si confonde con la memoria delle emozioni provate davvero o soltanto simulate. La dura condizione della vecchiaia e del ritiro dalle scene non è accettata dal protagonista, Saint-Clair, che non si rassegna a una vita misera e decorosa ma finge di essere ancora il *viveur* e il *tombeur de femmes* che era stato nei suoi giorni migliori. Nella sua follia, fatta di vanità e aspirazione al tragico, teatro e vita si confondono, con continue finzioni e un culmine di esaltazione finale che sfocia quasi in una tragedia (la giovane cameriera indotta da lui a un suicidio romantico viene salvata all'ultimo momento). Nella concezione di Duvivier i vecchi attori non hanno scampo e devono accettare il declino con una saggia rassegnazione, per evitare la deriva di una folle mania di protagonismo.

Il lavoro dell'attore è visto da una prospettiva molto diversa in *Limelight* (*Luci della ribalta*, 1952) di Charlie Chaplin. Non è un caso se il tema del declino dell'attore emerge proprio nei film degli anni Cinquanta, quando il cinema intraprende una riflessione disincantata sulla fragilità dei propri miti. Strettamente legato all'idea della vita come rappresentazione, il palcoscenico è molto più adatto del cinema per illustrare la parabola di ascesa e declino degli artisti. Alla decadenza di Calvero, un *tramp comedian* caduto nell'alcolismo e condannato alla miseria a causa di una mancanza di ispirazione dovuta all'età, si contrappone l'ascesa di una nuova giovane stella, aiutata e incoraggiata dal vecchio attore stesso. La morte di Calvero avverrà durante la sua trionfale *rentrée*, che culmina con la riuscita performance con Buster Keaton e segna una vittoria paradossale sull'inevitabile decadenza. E tuttavia, la traiettoria del tempo non può essere fermata né invertita e, nel momento stesso della morte di Calvero dietro le quinte, la nuova stella della danza fa il suo debutto alle luci della ribalta, ponendo in rilievo l'avvicendamento generazionale.

Mentre Duvivier considera il palcoscenico una dimensione artificiale, che cerca di sostituire una proiezione falsa al naturale corso dell'esistenza, Chaplin vede nel teatro una metafora della vita e delle sue stagioni, chiaramente enunciata dalla didascalia iniziale: «Magia delle luci della ribalta, sotto le quali la vecchiaia deve cedere il passo alla giovinezza». Nonostante l'epilogo tragico, la visione del teatro di Chaplin non è affatto negativa. Il riscatto finale di Calvero avviene in una sorta di dimensione fuori dal tempo e dallo spazio, ovvero sul palcoscenico. La performance con Keaton è una visione assoluta, di fronte alla quale il pubblico è ridotto a una muta presenza (Chaplin ha preferito non far udire le risate degli spettatori,

¹³ Secondo Y. Desrichard, *Julien Duvivier. Cinquante ans de noirs destins*, Durante, Paris 2001, p. 51, Duvivier si mantiene su una sorta di equilibrio fra empatia e "gioco al massacro". Completamente diversa è l'opinione di Eric Bonnefille, secondo il quale si tratta di uno dei pochi film di Duvivier «in cui sia espressa una speranza nell'umanità, in cui la quasi totalità dei personaggi siano osservati con una certa tenerezza»: E. Bonnefille, *Julien Duvivier. Le mal aimant du cinéma français. Volume I: 1896-1940*, L'Harmattan, Paris 2002, p. 283.

creando così uno strano effetto, poiché fino a quel momento le *gags* erano state accompagnate dalle reazioni entusiastiche del pubblico). Neppure la cornice del palcoscenico è visibile, poiché la cinepresa segue da vicino i due attori. Lo spazio circoscritto della scena dilaga nell'intera inquadratura, immergendo lo spettatore del film in una magica sospensione della diegesi, scandita dal ritmo veloce dell'azione.¹⁴ L'astrazione della performance dallo spazio e dal tempo allude alla natura peculiare del teatro, capace di offrire una cornice metaforica alla vita e di salvare gli artisti dall'inesorabile legge del tempo. Non per sempre, ma solo per il tempo dello spettacolo, dopo di che il flusso della vita riprenderà il suo corso, portando al necessario cambio di guardia fra le generazioni. Il tempo è in *Luci della ribalta* una sorta di ossessione. E infatti Chaplin ha scritto una pagina di note sull'inesorabile logica del tempo,¹⁵ che si traduce nel film in una serie di dicotomie, presenti sia sul piano della sceneggiatura che su quello del linguaggio visivo.

L'ultima performance di Calvero è una meravigliosa utopia, che si svolge in un luogo che è un non-luogo, il palcoscenico, in cui il tempo sembra per un attimo sospendere il suo corso. Come il motociclista di Milan Kundera, che mediante l'ebbrezza della velocità «si aggrappa a un frammento di tempo scisso dal passato come dal futuro»,¹⁶ astraendosi dal flusso dell'esistenza, così il ritmo del gioco scenico regala una magica levità, in magico equilibrio fra il tempo e lo spazio. Chaplin celebra così l'acme della teatralità comica, fondata sul ritmo e sulla ripetizione (in senso bergsoniano). Alla concezione del tempo che divora i suoi figli si contrappone insomma una percezione dell'*hic et nunc* del teatro, come un'allegria giostra che cattura con il suo movimento. L'intrinseca temporalità dell'essere, che in senso heideggeriano è un essere-per-la morte, non può essere elusa, ma la magica astrazione dal tempo colloca il teatro fra le più efficaci illusioni dell'esistenza.

Il carattere effimero del successo teatrale è la principale chiave interpretativa di uno dei primi film incentrati sul mondo delle scene, *Morning Glory* (*Gloria del mattino*, 1933) di Lowell Sherman. Qui la protagonista è un'aspirante attrice che riesce infine a ottenere il successo e la popolarità agognati. Nel rifacimento di Sidney Lumet, *Stage Struck* (*Fascino del palcoscenico*, 1958), il tema è enunciato in modo ancora più esplicito: a un'osservazione intesa a riportarla alla realtà, Eve ribatte con un inaspettato inno al *carpe diem*, proclamando la sua intenzione di vivere in un eterno presente. Ovvero sul palcoscenico, sublime tentazione mefistofelica che preannuncia l'inevitabile caduta. «Vorrei poter restare qui per sempre», sussurra Eve a Lewis (Henry Fonda) sul palcoscenico deserto e in penombra. Ma la sua colpa non è soltanto l'ambizione faustiana di voler catturare il momento. Accantonando le lusinghe romantiche dell'idillio amoroso con Lewis, Eve si decide ad andare alla festa soltanto quando viene a sapere che la sua entrata sarà

¹⁴ Non a caso, dagli appunti delle riprese emerge la preoccupazione di Chaplin per ogni minimo rallentamento («too slow»): *Limelight. Luci della ribalta (documenti e studi dagli Archivi Chaplin – documents and essays from Chaplin Archives)*, a c. di A. Fiaccarini, P. von Bagh, C. Cenciarelli, Le Mani, Bologna 2002, pp. 192-193.

¹⁵ Ivi, p. 77.

¹⁶ M. Kundera, *La lenteur*, trad. it. di E. Marchi, *La lentezza*, Adelphi, Milano 1995, p. 10.

accompagnata da un applauso. Consegnando la propria immagine al pubblico, lasciandosi tentare dalla rincorsa della popolarità e del successo, l'attrice si immerge di nuovo nel circuito malefico del tempo, annullando il magico potere del teatro. Mentre nella *Carrozza d'oro* Camilla trionfa attraverso il superamento del desiderio di beni materiali e della propria vanità di donna, in *Fascino del palcoscenico* il potere di sublime astrazione del palcoscenico è vanificato dalla ricaduta nella brama di celebrità. E il tempo gioca un ruolo fondamentale in questo percorso causato dall'ambizione.

L'artista è condannato a una tragica impasse: aspira all'immortalità della fama ma non può vivere in un eterno presente. Nei film precedenti agli anni Cinquanta la dimensione esistenziale dell'attore è esplorata con il lucido disincanto di un riflettore puntato sul concetto dell'effimero, mentre in seguito la riflessione sull'industria dello spettacolo diventerà più caustica e amara. Determinante è l'influenza dei film sul cinema, dove fin dalle origini il tema tende a essere ricondotto alle conseguenze del divismo, che comporta un'invasione della privacy da parte delle cronache mondane.¹⁷ In altri termini, i meccanismi del divismo sono applicati anche alle stelle del teatro. Nell'immaginario hollywoodiano il successo è strettamente connesso alla fama, ovvero alla pubblicità e alla teatralizzazione della privacy, alla costruzione di un'immagine che permetta al pubblico adorante di vivere in modo vicario un'esistenza ideale. Di fatto, per ottenere il successo è necessario innanzitutto diventare una celebrità, un volto riconoscibile. Si tratta di un processo perfettamente compreso dalla protagonista del film di George Cukor *It Should Happen to You* (*La ragazza del secolo*, 1954), una semplice ragazza che diventa famosa ricorrendo a un brillante stratagemma: compra un enorme spazio pubblicitario e vi scrive sopra il suo nome. Dalla forma deriva la sostanza, e dalla pubblicità la fama.

Nel cinema degli anni Cinquanta, il tema del tempo è spesso connesso al declino di un artista, talvolta dedito all'alcool come Calvero in *Luci della ribalta*, Frank in *The Country Girl* (*La ragazza di campagna*, 1954) di George Seaton – tratto dall'omonima pièce di Clifford Odets – e Dodo in *The Clown* (1953) di Robert Z. Leonard. Vale la pena osservare che, proprio come Calvero, Dodo morirà dietro le quinte dopo una trionfale *rentrée* (sebbene nel mondo dell'intrattenimento televisivo e non a teatro), riscattando la sua immagine dall'oblio e consegnandola ai posteri nel momento culminante del successo.

Una diversa visione dell'invecchiamento dell'artista emerge quando il declino riguarda un'attrice. Poiché la fama delle attrici è più strettamente legata alla bellezza, la decadenza conseguente all'età si rivela un processo ancor più infernale. Il declino sorprende le attrici proprio nel passaggio dalla giovinezza alla mezza età, e non molto più tardi come accade ai loro colleghi di sesso maschile. Eccetto che in brevi apparizioni di vecchie commedianti mostrate come personaggi eccentrici (come *Dinner at eight* di George Cukor), il declino delle attrici tende a confermare

¹⁷ «Tu appartieni al pubblico», dice il regista alla protagonista di *What Price Hollywood?* (*A che prezzo Hollywood?*, 1932) di George Cukor, coniugando il tema delle tragiche conseguenze del successo con un concetto mutuato dal metateatro e dalla narrativa sul mondo delle scene.

i ben radicati luoghi comuni dei pregiudizi maschili. Non separando le abilità artistiche dall'aspetto estetico, ovvero dal potere attrattivo e di seduzione, questo atteggiamento implica – come in *All About Eve* (*Eva contro Eva*, 1950) – un'anticipazione del punto di rottura, preannunciando la rovina senza mostrarla.

Nel film di Mankiewicz l'inesorabilità del processo di invecchiamento assume le forme di una nuova aspirante attrice, Eva Harrington, che riesce a entrare in modo subdolo nella vita privata della star, Margo, diventando la sua segretaria, finché non la sostituirà sul palcoscenico, ottenendo il premio Siddons come miglior attrice (premio che, fra l'altro, verrà in seguito davvero istituito). Dopo aver raggiunto l'apice del successo, Eva stessa è destinata tuttavia a essere detronizzata da una nuova usurpatrice, la giovane aspirante attrice che trova nella sua stanza al ritorno dalla cerimonia di premiazione. L'inquadratura finale con cui Phoebe osserva la sua immagine nello specchio a tre facce, indossando la mantella di Eva e tenendo in mano la statuetta, riecheggia la scena in cui la protagonista era stata scoperta da Margo mentre si rimirava dietro il sipario con un suo costume. La ricorsività e la ripetizione rivelano la natura transitoria del successo. Il concetto viene enunciato da Mankiewicz anche mediante analogie fra le varie scene e ricorrendo a oggetti che assumono un significato simbolico, come lo specchio.

Nonostante il suo approccio accattivante, *Eva contro Eva* mostra una visione molto negativa del teatro, visto come un luogo in cui tutto è destinato a finire mentre pretende di durare per sempre. In *Eva contro Eva*, durante la discussione con Margo, Lloyd dice che le attrici si credono immortali: «le star non muoiono e non cambiano mai». Applicata al teatro, l'assurdità di questa pretesa è più evidente che mai, poiché il palcoscenico rappresenta anche emblematicamente l'effimero. Essere una star senza tempo: la folle ambizione di Norma Desmond in *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) di Billy Wilder potrebbe essere soddisfatta in linea di principio dalla permanenza del film, come mezzo che può riproporre all'infinito una realtà virtuale sottratta al tempo (anche se il problema di Norma è che vorrebbe estendere questo privilegio alla vita reale), mentre la natura stessa della performance teatrale impedisce questa possibilità.

La visione tragicamente circolare della carriera delle attrici si ritrova anche in film che non appartengono al contesto hollywoodiano. In alcuni di questi l'ambientazione non è il teatro drammatico, ma il varietà, che può essere considerato uno dei sottoprodotti dell'industria dell'intrattenimento. Nell'ultima scena di *French Cancan* (1954) di Renoir, il manager Danglard (Jean Gabin) aborda una potenziale nuova star della danza grazie alla facile esca del successo,¹⁸ creando una sorta di analogia fra il gioioso e persino frenetico movimento del cancan e il girare perenne della ruota del successo. Di fatto, le star sono create dal nulla dai manager, com'è affermato esplicitamente in *Vita da cani* di Steno e Monicelli dal direttore di una scalcagnata compagnia, il quale vuole rimpiazzare la soubrette con una giovane debuttante: «Ma le soubrette non esistono! – Ma come non esistono? – Esistono quattro piume, due gambe, quattro mosse e due strilli. Esiste chi le fabbrica».

¹⁸ Il film è ispirato alla vita di Charles Zidler, il celebre fondatore del Moulin Rouge.

In *Luci del varietà* (1951) di Alberto Lattuada e Federico Fellini, l'ascesa dell'aspirante vedette Liliana (Carla Del Poggio) è incoraggiata e supportata dal direttore della compagnia Checco Dalmonte (Peppino De Filippo), che sarà infine abbandonato dalla nuova diva. Il finale aperto allude al crudele meccanismo del successo facile: durante uno degli spostamenti in treno della compagnia, Checco incontra un'altra ragazza che aspira a entrare nel mondo del varietà e che sogna di diventare una star.¹⁹ Il finale è stato interpretato come «una sorta di cedimento della cornice»²⁰ narrativa, ma in verità riassume perfettamente il senso della storia e la visione disincantata del mondo teatrale. Fra l'altro, la scena non faceva parte della sceneggiatura ed è stata probabilmente introdotta durante la fase di lavorazione con gli attori.²¹

Il modello di *Eva contro Eva* ha probabilmente influenzato questi film sul teatro. L'originalità del film di Mankiewicz non è da ricercare solo nella sua ricorsività: consiste in una perfetta combinazione del modello narrativo con la manipolazione della struttura, che investe la peculiare sintassi del cinema. Nell'ultima parte del film, il flusso narrativo lascia intravedere una visione più introspettiva. Eva ha rinunciato ad andare alla festa in suo onore per godersi da sola il trionfo, lasciando finalmente cadere la maschera.²² Ed è allora che diventa vulnerabile, vittima delle rappresentazioni altrui, proprio com'era accaduto a Margo. Si tratta di uno schema ricorrente nei film di Mankiewicz: l'apice del successo corrisponde al momento più pericoloso di debolezza.²³ *Eva contro Eva* mostra la ricorsività di un meccanismo che fagocita l'individuo proprio nel momento in cui sembra trasformarlo in un idolo o in un monumento duraturo. E il tempo è un elemento chiave di questo processo. L'allusione che Eva fa, nella sala della cerimonia di premiazione, al senso di vacuità conseguente al raggiungimento dei propri obiettivi richiama l'affermazione di un'altra Eva, la protagonista di *Gloria del mattino*, che aveva mormorato con lapidaria malinconia: «il successo è così vuoto». Il tema principale in *Eva contro Eva* è la duplicità e l'inganno, con un capovolgimento della facile associazione che si trova in *Luci della ribalta* fra bellezza-giovinezza-generosità. La storia si basa sul divario fra realtà e apparenza, termini tradizionalmente asso-

¹⁹ Il soggetto originale è di Fellini, mentre la regia è stata rivendicata da Lattuada. Quanto alla sceneggiatura, si tratta di una scrittura a più mani, ma il ruolo di Fellini nella trasposizione dal testo al film è stato predominante: vd. L. Boledi, *Block-notes di un autore. Alberto Lattuada e la sceneggiatura di Luci del varietà*, in *Luci del varietà. Pagine scelte*, a c. di L. Boledi e R. De Berti, Il Castoro, Milano 1999, pp. 62-92.

²⁰ F. Villa, *Luci del varietà e il suo tempo: questioni di scrittura*, in *Luci del varietà. Pagine scelte*, cit., pp. 26-34, a p. 32.

²¹ Nella versione cineromanzata del film si preferì comunque tornare a un finale più classico e consono alla letteratura popolare: R. De Berti, *Dal film al fotoromanzo*, in *Luci del varietà...*, cit., pp. 53-61, p. 58. La sceneggiatura è stata pubblicata da A. Cattini, Mantova 1994.

²² Mankiewicz spiega la sua indifferenza come una sorta di depressione *post premium*: G. Carey, *More About All About Eve* (1972), Bantam Books, New York 1974, p. 28. Fra l'altro, proprio nel periodo in cui scriveva la sceneggiatura del film, Mankiewicz aveva sperimentato la natura effimera della gratificazione di un premio: K.L. Geist, *Pictures Will Talk. The Life and Films of Joseph L. Mankiewicz*, Charles Scribner's Sons, New York 1978, p. 167.

²³ La caduta di un potente a opera di un usurpatore o ribelle, a sua volta detronizzato per una sorta di nemesi, è un intreccio ricorrente nelle sceneggiature di Mankiewicz.

ciati al teatro. Il tema più evidente del film, l'invecchiamento e il ricambio generazionale, è giocato in un contesto in cui i ruoli sono virtualmente legati alla realizzazione personale (Margo cerca per esempio nel matrimonio con Bill una sorta di compensazione alla sua perdita della parte di protagonista nel dramma di Lloyd, rinunciando al suo potere di incantare un'intera folla e accontentandosi del più comune ruolo di moglie). Ciò implica una continua interpolazione di segni fra la sfera personale e professionale.

In un film chiaramente ispirato al capolavoro di Mankiewicz, *Forever Female* (*Eternamente femmina*, 1953) di Irving Rapper, l'attrice protagonista induce il drammaturgo a cambiare l'età del personaggio principale della pièce per poterlo interpretare. Ma infine anche la sua strenua e segreta lotta contro il tempo (biologico) viene meno e accetta di assumere la parte della madre, lasciando il posto di protagonista alla giovane attrice esordiente. Il sistema dei ruoli, che deriva dall'organizzazione teatrale tipica dell'Ottocento, è insomma impiegato come uno specchio impietoso, che rinvia alla metafora della vita come teatro. Irving Rapper enfatizza e semplifica il tema dell'invecchiamento, che è certamente presente nel film di Mankiewicz (anche la pièce che Margo recita all'inizio, *Aged in Wood*, allude ironicamente a questo tema).

In *Eva contro Eva*, tuttavia, il tema ha implicazioni che investono la struttura dell'intreccio e la manipolazione del tempo operata mediante il montaggio. Analizziamo più nel dettaglio le interconnessioni fra questi due livelli. Nel film di Mankiewicz, i crudeli meccanismi che governano il mondo teatrale non dipendono solo dalle leggi di natura come nel film di Chaplin. In *Eva contro Eva* la linearità del tempo si combina infatti con il concetto di circolarità come una condanna alla ripetizione. Non soltanto per il finale aperto, che getta una luce esemplare sulla storia, ma anche per la struttura del film, che conduce lo spettatore attraverso un percorso della memoria, con un'immersione nel passato dalla quale infine riemergerà solo per scoprire la natura ciclica del successo.

La caratteristica più rilevante è tuttavia la manipolazione del livello diegetico. Raccontando la storia attraverso un lungo flashback introdotto da tre voci diverse, Mankiewicz impiega la soggettività per giocare col tempo. Nella *Contessa scalza* (*The Barefoot Contess*, 1954) porta questo procedimento all'estremo, facendo iniziare il secondo flashback in un momento della storia che precede la fine del primo.²⁴ La relatività dei punti di vista è così accompagnata da una ridefinizione del naturale flusso del tempo. A mio parere, una scelta ancora più originale e degna di nota è tuttavia la convergenza di questa rielaborazione della struttura con il contenuto che troviamo in *Eva contro Eva*, dove il punto di svolta nell'immersione nel passato è collocato in un momento particolare del film per mezzo di un effetto speciale, il *frame freeze* (che consiste in un congelamento per alcuni secondi dell'inquadratura). Questo procedimento è impiegato in due momenti speculari, che delimitano la transizione dal presente al passato attraverso i flashback. Il congelamento dell'inquadratura è dunque usato per introdurre il pubblico nel lungo

²⁴ Cfr. M. Turim, *Flashbacks in Film. Memory & History*, Routledge, Chapman and Hall, New York-London 1989, p. 138.

flashback e per riportarlo poi al momento presente. Il fotogramma mostra l'attore più anziano della compagnia che porge il premio a Eva, indicando anche visivamente la transizione dall'artista più vecchio alla più giovane. Il contenuto del discorso retorico dell'attore, che allude all'avvicendamento generazionale, converge con la manipolazione del tempo nella struttura diegetica del film. Ciò viene posto in rilievo mediante la sospensione artificiale del *freeze*, un'eccezione al principio dell'illusione tanto più rilevante in quanto Mankiewicz riteneva che i film richiedessero un montaggio invisibile.²⁵ Il linguaggio visivo incontra il tema ricorrente del divario fra le generazioni, in una rielaborazione complessiva che comprende la concezione stessa del teatro.

Inevitabile dal punto di vista esistenziale, il tempo può essere manipolato dall'arte – come risulta evidente anche in *The Honey Pot (Masquerade, 1967)* di Mankiewicz, dove la vita è concepita come un palcoscenico in cui ognuno cerca di rappresentare la propria sceneggiatura, ma dove il tempo stravolge infine tutti i piani.²⁶ All'interno di questo contesto, la teatralità non è soltanto uno specchio che rivela l'inutile lotta contro il tempo, ma anche un modello statico, destinato a scontrarsi con la realtà. Un esempio estremo di questa interpretazione del teatro e della teatralità si può ravvisare in un film piuttosto criptico e di non facile visione, *O' thiasos (La recita, 1975)* di Theo Anghelopoulos, che racconta la saga familiare di una povera compagnia greca di attori negli anni che vanno dal 1939 al 1952. La storia si dipana al di fuori di una consequenzialità lineare del tempo: gli eventi politici si intrecciano con la dimensione mitica della tragedia familiare ispirata al mito di Oreste, ma non in un ordine diacronico, per cui lo spettatore si ritrova sbalzato continuamente da un periodo storico all'altro. All'interno di questa sorta di narrazione fortemente connotata dal punto di vista ideologico, il teatro è visto come un'arte del passato, basata sulla stolidità ripetitiva di un dramma patetico e stucchevole, lontano dalla realtà e continuamente interrotto da eventi violenti – ovvero dalla Storia. La sanguinosa faida familiare e il teatro possono essere ricondotti a una dimensione mitica e circolare, in cui il tempo gira inutilmente su se stesso. Apparentemente lontani dalla Storia, gli attori ne sono tuttavia riassorbiti e reagiscono con la loro unica risorsa, che è anche il loro limite: la ripetizione. Dopo la morte di Oreste, un giovane nuovo attore è investito del suo ruolo da Elettra (che lo chiama Oreste) e nel finale la compagnia arriva alla stazione del paese, in una scena perfettamente speculare a quella della prima inquadratura.

La recita è stato interpretato come un film ottimista, in cui l'analogia fra il palcoscenico e la storia implica la vittoria finale della rivoluzione sulla tirannia, nonostante la perdita di vite umane (durante il funerale di Oreste, ucciso mentre lotta per affermare i suoi ideali, gli attori applaudono come per congratularsi con

²⁵ J.L. Mankiewicz, cit. in E. Martini, *Il cinema a più dimensioni*, in *L'insospettabile Joseph Leo Mankiewicz*, a c. di F. La Polla, XLIV Mostra internazionale del cinema, Venezia 29 agosto-9 settembre 1987, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1987, pp. 49-59, p. 54.

²⁶ Ispirato a *Volpone* di Ben Jonson, il film racconta la storia di un nobile economicamente rovinato che si finge moribondo, con la complicità di un servo, e convoca le donne della sua vita per cercare di ottenere da loro del denaro con l'inganno.

un attore che ha ben recitato la sua parte).²⁷ Ma la visione marxista di Anghelopoulos non spiega l'immagine cupa del teatro come un'arte capace soltanto di una passiva resistenza al cambiamento. Al di là dell'impegno politico di alcuni attori, la maggior parte di essi restano indifferenti o incapaci di comprendere cosa accade intorno a loro. Sono ottusi e ciechi come pietre che rotolano lungo il dirupo della storia (che è di fatto una tragedia). Sopravvivono per caso, spesso inconsapevoli delle situazioni in cui si trovano invischiati. Mentre camminano cantando e risalendo una collina per raggiungere altri paesi in cui offrire i loro spettacoli, si imbattono nel corpo di un impiccato: la sempre risorgente vitalità del piccolo gruppo sanguinario non può eludere la violenza della storia, che interrompe la mitica circolarità del loro girovagare, una sorta di vano percorso circolare evocato anche dalla struttura del film. Diversamente da quanto accade in *To Be or Not To Be*, il teatro rivela la sua ottusità e inadeguatezza come strumento di azione concreta, poiché è un'arte immobile, caratterizzata da un'energia infinita ma insensata, proprio come il ciclo perenne di vita e di morte che governa le nostre esistenze. Che è di fatto lo stesso ciclo che in altri film gli attori cercano disperatamente di arrestare, inseguendo l'illusione di vivere per sempre come nel mito.

²⁷ M. Ciment e H. Tierchant, *Théo Angelopoulos*, Edilig, Paris 1989, p. 43. Altri studiosi hanno sottolineato il fatto che la concezione cristiana e marxista dell'esistenza tendono a escludere l'idea stessa di tragedia: la prima per l'attesa di una ricompensa oltremondana, la seconda perché la morte individuale può essere un mezzo di riscatto collettivo: G. Steiner, *The Death of Tragedy*, Knopf, New York 1961. Sul film, vd. anche Th. Anghelopoulos, *A Journey through Greek Landscape and History: The Travelling Players* (1974), in *Interviews*, a c. di D. Fainaru, University Press of Mississippi, Jackson 2001.