



Cesare deve morire: l'incontro fecondo tra un classico (Shakespeare), il teatro di Un'esperienza di formazione per tutti

di Umberto Mosca

C'è oggi una nuova frontiera nella produzione di contenuti audiovisivi che ha a che vedere con una profonda trasformazione del cinema, e delle arti visive più in generale, in un'esperienza di formazione non soltanto per chi guarda (lo spettatore), ma anche per chi partecipa direttamente alla costruzione del racconto, che attraverso l'esperienza del film si ritrova "guardato" e di conseguenza cambiato (attore e utente, insieme). Questa frontiera si è spostata non solo genericamente perché i nuovi agilissimi strumenti tecnologici (sia di produzione che di distribuzione) sono oggi un po' alla portata di tutti, ma soprattutto per il fatto che tale diffusione ha accorciato quella classica distanza tra la sfera della creatività artistica e il livello della fruizione. Sul piano della più recente produzione cinematografica, *Cesare deve morire* di Paolo e Vittorio Taviani costituisce un autentico paradigma di tale tendenza. Per realizzare il loro ultimo film i due fratelli di San Miniato hanno lavorato con i detenuti del carcere di Rebibbia coordinati dal regista teatrale Fabio Cavalli, individuando nei carcerati con la passione per il teatro proprio una nuova e interessantissima categoria di individui creativi che occupano una posizione di sintesi tra chi l'artista lo fa di mestiere e coloro che vedono nell'espressione artistica uno strumento irrinunciabile di protagonismo identitario e di cittadinanza attiva. A realizzare questo effetto magico non qualche giovane ed esordiente promessa del cinema italiano, ma una coppia di cineasti ottantenni che da mezzo secolo del cinema italiano stanno scrivendo la storia. Il fatto che *Cesare deve morire* si sia aggiudicato un premio come l'Orso d'oro di Berlino, che spesso e volentieri fotografa espressioni e tendenze fuori dal coro, anche di cinematografie considerate minori, sottolinea come il cinema dei fratelli Taviani continui a proporsi come un oggetto in cui la ricerca e la sperimentazione costituiscono il valore dominante.

Non è un caso che la critica cinematografica si sia spesso ritrovata di fronte alle loro opere con un senso di inadeguatezza, lo stesso senso di spiazzamento provato trovandosi di fronte a una filmografia ampia e complessa che rivela l'impossibilità di un inquadramento omogeneo, che puntualmente si sottrae agli schemi e alle semplificazioni di comodo. Siamo convinti che la ragione di tale imbarazzo sia storicamente legata al fatto che ci sono dei casi in cui gli artisti di cinema sono più avanti degli intellettuali che cercano di ingabbiarli. Si tratta di un

caso piuttosto diffuso proprio nella generazione artistica con cui i Taviani esordiscono, a prescindere dai dati anagrafici, quella di Pasolini, di Olmi e Ferreri, di Bellocchio e Bertolucci. Peraltro capita anche con i più visionari tra gli autori più giovani, come Sorrentino e Garrone. Il fatto vuole, però, che tali artisti riescano, in virtù di una libertà espressiva che li rende difficilmente codificabili, a creare una forte comunicazione con il pubblico, cui finiscono per trasferire il loro approccio emozionale al racconto, una dimensione colta che per magia si tra-

sforma in un'esperienza della visione per tutti, in grado di esibire una forte impressione di necessità.

Sin dall'esordio, nel 1962 e con Valentino Orsini, di *Un uomo da bruciare*, i Taviani hanno fatto i conti con un deciso superamento del neorealismo, facendo del cinema un'arte totale, del film un luogo di estensione del teatro, della pittura e della musica (in particolare, e ancora oggi, i due autori considerano il cinema l'erede principale del grande patrimonio musicale del nostro paese). Hanno proseguito in questa direzione percorrendo nuove vie di espressione, senza negare al neorealismo il fatto di essere una delle matrici ispirative del loro lavoro (pur amando visceralmente il cinema dei grandi maestri russi, da Ejzenstein a Dovzenko, i Taviani non possono negare di aver iniziato ad amare il cinema vedendo *Paisà*). In tal senso hanno spesso trasformato i loro film lavorando a strettissimo contatto con l'attore, che in certi casi è diventato una sorta di co-autore, come accaduto per Giulio Brogi in *San Michele aveva un gallo* (1972). Quest'ultima opera forma con *Allonsanfan*, del 1974, un dittico dedicato alla figura della rivoluzione, ponendosi idealmente come una cornice insolita della grande stagione risorgimentale. Infatti, se *Allonsanfan* mette in scena il ripiegio degli ideali rivoluzionari in quella transizione della Restaurazione dalle cui ceneri prenderà spunto il Risorgimento, *San*

per coglierne le contraddizioni politiche, loro che figli di un repubblicano coraggiosamente antifascista sono presto diventati marxisti, vicinissimi al Partito comunista italiano, ma sempre schierati ben oltre un posizionamento di comodo, con l'obiettivo molto chiaro ancorché forse inconsapevole di far avvertire allo spettatore il senso del tempo che passa, che trasforma le cose e non le rende mai uguali a se stesse.

Cantori della verde stagione del cambiamento rivoluzionario, con *I fuorilegge del matrimonio* (1963), *I sovversivi* (1967) e *Sotto il segno dello Scorpione* (1969), i Taviani di quella stagione, come anche Bertolucci e Bellocchio, coglievano le contraddizioni e le frustrazioni, le prime crisi identitarie e un insopprimibile desiderio di anticonformismo. E se il dittico sulla rivoluzione incompiuta segnava il passaggio da una rappresentazione del mondo incentrata sulla ricerca di un equilibrio collettivo alla sua percezione, sempre più distorta, da parte dell'individuo in crisi, vincendo la Palma d'oro a Cannes con *Padre padrone* i Taviani esprimono, in pieno '77, l'attrazione nei confronti della famiglia e della memoria come elementi essenziali per recuperare la visione di un'identità ormai minacciata da una visione del presente pervasiva e ciecamente violenta. Come prima e più di prima la fantasia, il sogno e la metafora si propongono come strumenti decisivi per rappresentare

il mondo e per restituire alla realtà un interesse autentico, oltre le semplificazioni ideologiche. Il cinema dei Taviani è proiettato nella ricerca di inediti punti di vista, in cui lo sguardo poetico dei più giovani investe le cose di un'atmosfera inedita incarnando la salvezza del mondo (come in *Il prato*, del 1979, e in *La notte di San Lorenzo*, del 1982) o dove la dimensione letteraria è spesso un utile punto di partenza per focalizzare il racconto, come nei pirandelliani *Kaos* (1984) e *Turidi* (1998) e negli adattamenti di Tolstoj (*Il sole anche di notte*, 1990), di Goethe (*Le affinità elettive*, 1996), di Antonia Arslan (*La masseria delle allodole*, 2007) e più recentemente di Shakespeare. Ispirandoci a uno dei loro film meno compresi, *Good Morning Babilonia* (1987), si potrebbe dire che la filmografia di Paolo e Vittorio Taviani costituisce un lungo viaggio per mezzo del quale liberarsi dalle istanze di un cinema troppo appiattito sul naturalismo, in cui invece far sentire di continuo il carattere teatrale della rappresentazione, in cui la macchina da presa è lo strumento decisivo attra-

Shakespeare a Rebibbia

Intervista a Fabio Cavalli di Santina Mobiglia

Cesare deve morire dei fratelli Taviani, mostrando un risultato di straordinaria forza e qualità, ha portato all'attenzione di un vasto pubblico le esperienze di teatro nelle carceri, cui lei come regista dedica da tempo un intenso impegno professionale. Come è nata la sua idea di mettere in scena il Giulio Cesare shakespeariano con i reclusi di Rebibbia?

I Taviani vennero ad assistere a miei lavori con i detenuti di Rebibbia. Rimasero colpiti dalla visione dell'*Inferno* dantesco e della *Tempesta* shakespeariana. Sulle labbra di quegli attori così disperati e fieri, le altissime parole dei poeti risuonano autentiche, quasi originarie. E ciò sebbene, da sempre, la mia compagnia traduca tutte le battute nei dialetti d'origine degli interpreti. Il celebre monologo di Amleto o il canto del conte Ugolino detti in calabrese da un recluso a vita sono quanto di più emozionante si possa sperimentare. Per affrontare questa estrema avventura cinematografica, ai Taviani occorreva un allestimento di portata universale come il *Giulio Cesare*. Mi sono messo all'opera: traduzione dall'originale, adattamento, confronto con gli attori sulle opportunità linguistiche offerte dai loro dialetti. Poi sono passato alla messa in scena del testo. Questo lavoro preparatorio mi ha consentito di offrire ai Taviani una buona collaborazione nella sceneggiatura del film.

Come viene accolta la proposta di attività teatrali nelle carceri? Quale relazione si instaura tra i partecipanti esterni e interni, e nelle dinamiche tra "attore", "testo" e "personaggio"?

Quando cominciai, dieci anni fa, l'accoglienza della mia proposta fu fredda da parte dell'istituzione penitenziaria. La visione illuminata dell'allora direttore Carmelo Cantone mi aiutò a far passare l'idea che un carcere potesse diventare un luogo d'arte e di cultura. Oggi la pratica teatrale si va diffondendo a macchia d'olio in Italia, coinvolgendo mi-

gliaia di reclusi. A Rebibbia abbiamo un grande teatro, tre compagnie e i nostri spettacoli hanno avuto trentamila spettatori esterni. I detenuti si lasciano attrarre dall'esperienza, inizialmente, per sfuggire alla noia e alla sofferenza. Ma la potenza espressiva del teatro ha il sopravvento e l'impegno si carica dell'insopprimibile ansia espressiva che resiste nell'anima di ciascuno. Allora comincia il dialogo con il "personaggio", con la tridimensionalità che esso assume nell'incarnarsi nel corpo e nella voce dell'attore.

Quali effetti producono queste pratiche nella condizione e nei percorsi riabilitativi della vita carceraria, in base ai suoi riscontri e nelle valutazioni dei detenuti stessi?

Gli effetti sono straordinari. Il tasso di "recidiva" si abbassa quasi a zero per coloro che arrivano a fine pena dopo l'esperienza teatrale. Le istituzioni stanno cercando di studiare il fenomeno. Forse il teatro - il grande teatro - cambia l'orizzonte visuale di chi lo pratica. Prefigura un senso del vivere, inatteso per quanti non avevano mai incontrato prima la bellezza dell'arte.

Quale impatto ha esercitato, sulla sua sensibilità e pratica registica, il lavoro nelle carceri? Quali suggestioni feconde di nuovi approcci e sguardi sulle potenzialità più in generale del fare teatro?

Se non avessi incontrato la "Città dolente" e la vaga speranza di coloro che hanno conosciuto il male e per questo scontano là anni disperati, credo avrei interrotto i miei rapporti con un'arte ormai asservita al gusto più banale e dimentica della sua originaria funzione: la catarsi. La sospensione del dolore del vivere quando esso si libera nella parola poetica e - nell'effimera bellezza dell'attimo - trova la sua stupefacente redenzione.

Michele aveva un gallo, che si svolge nel 1870 mentre si consumano le ultime azioni militari dell'unità italiana, di quegli ideali rivoluzionari segna il definitivo tramonto. Non è certo un caso che i Taviani descrivano l'idealismo utopico del protagonista come qualcosa di prossimo all'insanità mentale, visto che stanno cogliendo in anticipo, in maniera quasi profetica, la particolare e inquietante direzione cui si stanno orientando alcune istanze politiche e culturali nate nel decennio precedente. Paolo e Vittorio Taviani mettono in scena il passato per parlare del presente,

verso il quale sottolineare la finzione, e il montaggio è l'artificio necessario per impedire allo spettatore di assuefarsi. Un'idea di cinema che è sempre "politica", nel senso di animata dal coraggio di chi si muove sempre là dove più soddisfazione ricevono la curiosità e la sorpresa, come nella "scoperta" che i detenuti di Rebibbia sono qualcosa di ben diverso da una simpatica compagnia di filodrammatici. ■

umberto.mosca@yahoo.it

U. Mosca è critico cinematografico