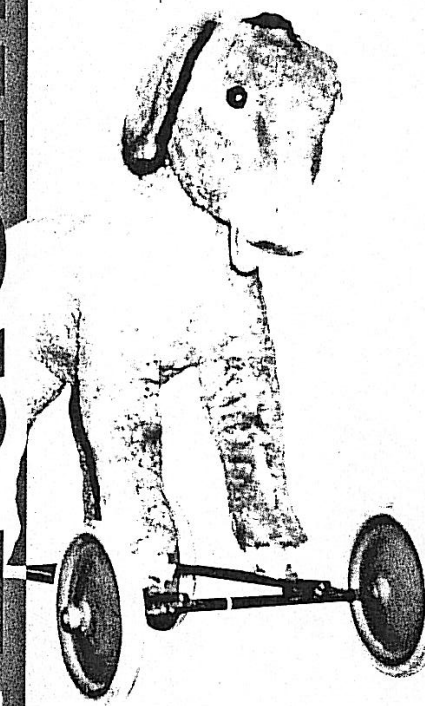


anno XII numero 14 settembre 2008 quaderni di ricerca sul teatro e altro

NUMERO SPECIALE

# L'asino di B.

trauben



L'asino di B.

anno XII, numero 14  
settembre 2008

*numero speciale*

L'attore fra teatro e cinema

*Atti del convegno*

*a cura di Mariapaola Pierini*

Trauben

*Direttore*  
Gigi Livio

*Redazione*  
Donatella Orecchia, Armando Petri e Mariapaola Pierini

*Direzione e redazione*  
Dipartimento di Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo  
Università di Torino  
via S. Ottavio 20, 10124 Torino  
tel. 011.6702713, fax 011.6702731  
<http://hal9000.cisi.unito.it/L'asinodiB>  
[asino.rivista@unito.it](mailto:asino.rivista@unito.it)  
E inoltre: [www.lasinovola.it](http://www.lasinovola.it)

Progetto grafico  
Piero Livio

Direttore responsabile  
Piero de Gennaro

La rivista esce ogni dieci mesi

Registrazione Tribunale di Torino 15.2.99 n° 5236

© 2009 Trauben s.a.s.  
via Plana 1, 10123 Torino  
fax 011.7391042

ISSN 1593-988X

## Indice

Nota introduttiva di Mariapaola Pierini.	7
Méliès, l'invenzione dell'attore. di Augusto Sainati.	11
«Un vetro che vede le anime». Eleonora Duse e il cinema di Cristina Jandelli.	17
Dal teatro al cinema: l'attore secondo Antoine di Luciano De Giusti.	27
Zacconi e il cinema. Strategie novecentesche del «grande attore» di Gerardo Guccini.	39
L'attore nel cinema: eredità teatrali (con una nota su Stroheim) di Armando Petri.	53
Quei due – Eduardo e Peppino – dalla rivista al cinematografo di Anna Barsotti.	63
Sergio Tòfano fra teatro e prime esperienze cinematografiche di Donatella Orecchia.	75
Poveri guitti e grandi attori sul palcoscenico della storia di Sandra Pietri.	89
L'attore bambino nel cinema di Rossellini di Elena Dagrada.	101
Anna Magnani: il cinema come vita e il teatro come finzione di Franco Prono.	113



Sul doppiaggio storico: due casi esemplari di Laura Mariani.	117
Dalle parti di Lenin verso quelle di Oblomov. Mastroianni fra Sartre-Petri e Pirandello-Bellocchio di Fernando Giovale.	129
Il teatro-cinema degli attori: prima parte, qualche generalità di Claudio Meldolesi.	141
Il <i>Tiranno Banderas</i> di Gian Maria Volonté. La costruzione del personaggio tra tecnica e magia di Fabrizio Deriu.	149
<i>Occhi di serpente</i> e il problema dell'attore nel cinema postmoderno di Vincenzo Buccheri.	163
L'attore senza arte né parte. L'attore tra teatro, cinema e tv, inseguendo il mito della trasparenza di Luigi Allegri.	173
Considerazioni intorno a <i>L'attore cinematografico</i> di Gigi Livio di Liborio Termine.	181

## Nota introduttiva

“L’asino di B.” dedica il suo secondo numero speciale agli atti del Convegno *L’attore fra teatro e cinema*, tenutosi all’Università di Torino nel novembre del 2007. Anche in questo caso, come in quello del precedente Convegno *Teorie, storia e arte dell’attore cinematografico e televisivo*, la scelta di pubblicare gli atti sulle pagine di questa rivista è strettamente legata all’interesse per l’attore teatrale e cinematografico che qui è cresciuto e si è coltivato negli anni. Il Convegno, e i contributi che qui pubblichiamo, sono non solo la prosecuzione del precedente simposio ma anche una sua ulteriore articolazione. Nel 2006 infatti, tra le molte questioni in campo, quella dell’attore “diviso” fra teatro e cinema era emersa più che sotteraneamente. Riflettendo sulla recitazione cinematografica si era spesso incontrato il palcoscenico, vuoi come precedente di carriera, vuoi come termine di comparazione, vuoi come *luogo* che rimanda a questioni di carattere storico-teorico-metodologico che emergono ogni qualvolta ci si voglia interrogare sulla specificità lavoro dell’attore.

Il rapporto trasversale che chi recita instaura con i due ambiti porta inevitabilmente all’incontro tra gli studi teatrali e quelli cinematografici. Si è dunque deciso di approfondire il problema, e di accettare la sfida di ritornare a guardare all’attore a partire dalla questione della vera o presunta contiguità fra cinema e teatro.

Tema non certo nuovo quest’ultimo, poiché dagli albori del cinema la natura e la complessità dei rapporti che intercorrono tra la scena e lo schermo sono stati ampiamente discussi. Il problema è ritornato ciclicamente nei discorsi critici e teorici fino alla metà del secolo scorso: si è parlato di debiti, di contaminazioni, di fratellanze, di contiguità apparenti, e pure di netta separazione. Se ormai sono lontani i tempi in cui il cinema cercava di legittimarsi e di rivendicare la propria autonomia e il teatro rifletteva sul proprio specifico tentando di difendersi dal crescente successo della settima arte, il problema della vicinanza tra i due ambiti continua a rappresentare un terreno d’analisi intrigante, dal punto di vista sia teorico che storico. Poiché, se il cinema ha “messo ai margini” il teatro, sposedendolo in gran parte del suo ruolo sociale e culturale, della sua funzione mitopoietica, è indubbio che i rapporti di vicinato siano sempre esistiti ed esistano tuttora, così come le trasmigrazioni, le mutazioni, i reciproci

L'attore bambino nel cinema di Rossellini  
di Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano).

Preferisco gli interpreti non professionisti. [...]

Prendo un individuo che mi sembra avere l'aspetto fisico adatto al suo ruolo perché mi permetta di portare la mia storia fino in fondo. E dato che non è un attore, ma un dilettante, lo studio a fondo, me ne approprio, lo ricostruisco e utilizzo le sue capacità muscolari, i suoi tic, per farne un personaggio.

Roberto Rossellini

1. In occasione del suo esordio a Cannes con *Les Quatre cents coups* (*I quattrocento colpi*, 1959), François Truffaut ha dichiarato più volte di aver appreso da Rossellini a rappresentare «la gravité des enfants». Proprio Rossellini, secondo Truffaut, sarebbe stato il primo a portare sullo schermo i bambini come veramente sono, «graves et réfléchis», anziché come tanti “animaletti pittoreschi”. Per questo sarebbe riuscito prima e meglio di altri a rappresentarne appunto la *gravité*, ovvero quel misto di serietà e pesantezza – in senso metafisico – che al peso specifico della riflessività pensosa unisce quello evocato dalla *gravitas*. Una combinazione evidentemente presente, secondo Truffaut, in almeno tre film rosselliniani che cita in quest'ordine: l'episodio napoletano di *Paisà* (1946), dove è il piccolo scugnizzo a comportarsi da adulto, mentre il soldato americano agisce come un bambino; *Europa '51* (1952), dove «il bambino muore suicida mentre i genitori giocano con il trenino elettrico»; e *Germania anno zero* (1948) – il film di Rossellini preferito da Truffaut – dove gli adulti sono tutti «squilibrati rispetto al bambino»<sup>1</sup>, che alla fine

<sup>1</sup> In proposito Truffaut ha affermato che «ciò che colpisce, quando li si conosce a fondo, è la loro serietà in rapporto alla frivolezza degli adulti», aggiungendo subito dopo: «E tutto ciò Rossellini l'ha espresso magnificamente, sia nello *sketch* di *Paisà* in cui il bambino si comporta da adulto e il soldato negro da bambino, sia in *Europa '51*, dove il bambino muore suicida mentre i genitori giocano con il trenino elettrico, o in *Germania anno zero*, dove tutti i personaggi sono squilibrati rispetto al bambino, che alla fine dovrà pagare per loro», cfr. *Le Cinéma selon François Truffaut*, a cura di A. Gillain, Paris, Flammarion, 1988; tr. it. *Tutte le interviste di François Truffaut*, a cura di A. Gillain, Roma, Gremese, 1990, pp. 59-60, dove sono riunite in ordine cronologico varie dichiarazioni del regista sul proprio cinema (queste risalgono al 1959). Si veda anche l'intervista filmata riprodotta nei contenuti speciali del DVD *Les Quatre cents coups*, edito da Multimedia San Paolo nel 2002, in cui Truffaut afferma: «Rossellini, je trouve, a été le premier à traiter... à bien montrer les enfants au cinéma, c'est à dire à les montrer graves et réfléchis et non pas pittoresques ou comme des petits animaux. L'enfant d'Allemagne année zéro est particulièrement extraordinaire, je trouve, dans sa sécheresse et sa simplicité». Oltre a Rossellini, in altre sedi

pagherà i loro errori con la propria vita.

Certo non per caso, nei *Quatre cents coups* – che pur trabocca di citazioni, non solo rosselliniane – tutti e tre questi titoli di Rossellini sono evocati esplicitamente: l'episodio napoletano di *Paisà* è ricordato attraverso le bellissime immagini che registrano l'emozione dei bambini davanti al teatrino dei burattini; *Europa '51* è citato nella lunga sequenza in cui Antoine Doinel rientra a casa da scuola e si attarda, non visto, davanti al tavolo da toeletta della madre; *Germania anno zero* è evocato più volte, soprattutto nel frequente vagabondare indistinto del piccolo protagonista per le strade di Parigi, ma anche quando Antoine e l'amico René cercano di vendere, senza successo, la macchina da scrivere rubata.

Il segreto della *gravité*, invece, è saldamente rinchiuso nella richiesta di non sorridere<sup>2</sup> rivolta da Truffaut al suo giovanissimo protagonista, Jean-Pierre Léaud, che interpreta qui Antoine Doinel per la prima volta.

Forse non è superfluo ricordare che neppure il piccolo Michel sorride in *Europa '51*; ostenta, al contrario, una serietà insistita che notano persino gli ospiti dei suoi genitori, sebbene si dimostrino incapaci di interpretarla. Né sorride il piccolo Edmund in *Germania anno zero*<sup>3</sup>. E se sorride a tratti lo scugnizzo di *Paisà*, certo lo fa meno del soldato adulto che gli sta a fianco, quasi suo malgrado. Vale inoltre la pena di rilevare che tutti e tre – lo scugnizzo Pascà, Michel, Edmund – traboccano letteralmente di *gravitas*, ossia di un peso che investe i loro piccoli corpi e li sospinge verso terra. Pascà, del resto, ci vive nelle viscere della terra, in quelle grotte di Mergellina che sembrano scavate sotto la crosta terrestre, dove trascina il soldato americano che vuol conoscere i suoi genitori e scopre invece

Truffaut ha indicato come fonte d'ispirazione per *Les quatre cents coups* anche *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) e come modello da evitare *Chiens perdus sans collier* (Jean Delannoy, 1955), scritto da Jean Aurenche et Pierre Bost, che ha per protagonista un giudice minorile interpretato da Jean Gabin, anziché i "minori" di cui tale giudice si occupa.

<sup>2</sup> Cfr. J.-L. Comolli e J. Narboni, *Entretien avec François Truffaut*, in "Cahiers du cinéma", n. 190, 1967, dove a p. 27 Truffaut sostiene che il "partito preso" del suo lungometraggio d'esordio era impedire al protagonista di sorridere, poiché: «On ne sourit pas quand on est seul». In realtà, il piccolo Doinel ride o sorride più volte (a tavola o in cucina, quando il padre scherza o s'imbratta rompendo le uova; nel rotor, al luna park; dopo l'incendio dell'altare per Balzac, sorride alla madre che lo difende; dopo il cinema con i genitori, sorride sia in automobile sia giunto a casa; dopo l'espulsione da scuola, quando con René parla del mare; di nuovo con René, quando giocano con la ciarbotana o durante lo spettacolo dei burattini). Ma l'impressione è che si tratti di un sorriso rubato e che ritorni presto in sé, nuovamente serio.

<sup>3</sup> In realtà, Michel abbozza un sorriso di circostanza quando è chiamato a salutare gli ospiti per ringraziarli del dono ricevuto; e persino Edmund accenna un sorriso quando gioca, subito prima di lanciarsi nel vuoto. Ma sono istanti che non scalfiscono la dominante assenza di sorriso, anzi la rinforzano.

che sono morti. Michel e Edmund, dal canto loro, si uccidono entrambi gettandosi nel vuoto, attratti verso terra come da una calamita.

*Paisà*, *Europa '51* e *Germania anno zero* sono senz'altro i film di Rossellini<sup>4</sup> in cui il peso dell'attore bambino non potrebbe essere più distante dalla leggerezza, fatua e fasulla, dell'infanzia ritratta in quel cinema a cui pensa Truffaut quando parla di bambini rappresentati in modo "pittoresco", come cuccioli d'uomo portati sullo schermo per la gioia degli adulti. Un cinema che, semplificando un poco, può coincidere soprattutto con quello fatto a Hollywood, dove domina fin da subito il modello della *child star*<sup>5</sup>, ovvero dell'attore bambino usato alla stregua di qualunque attore adulto professionista, dotato di uno o più talenti specifici – la *child star* solitamente sa cantare, ballare, persino recitare – e all'occorrenza sfruttato in tutto ciò che può farne appunto un divo, una *star*, meglio se protagonista di pellicole realizzate in serie. Finché l'inevitabile sopraggiungere dell'età adulta impone la parola fine tanto al suo successo, quanto al suo vantaggioso sfruttamento commerciale.

Rossellini non è certo il primo a discostarsi da questo modello – per intenderci, quello che va da Baby Peggy a Macaulay C. Culkin, il protagonista molto biondo di *Home Alone (Mamma ho perso l'aereo)*, Chris Columbus, 1990<sup>6</sup>, passando naturalmente per Jackie Coogan e Shirley Temple. Un modello peraltro fortunato, che attraversa ogni genere narrativo così come ogni registro recitativo, sia esso comico o patetico. Un modello, soprattutto, che si distingue per l'intento di proiettare sull'attore bambino una visione dell'infanzia che appartiene all'adulto, quindi che trasferisce sul corpo del piccolo divo i gesti e le movenze del divo adulto, facendone spesso un divo adulto in miniatura.

Senza nulla togliere all'ammirazione di Truffaut per il suo maestro italiano, esiste un cinema di tradizione propriamente europea che mette in scena l'infanzia diversamente<sup>7</sup>. In particolare nel neorealismo, dove l'in-

<sup>4</sup> Non è certo un caso se Truffaut non cita *Roma città aperta* (1945), dove l'importanza dei bambini è strettamente drammaturgica e il loro ruolo appare fortemente "scritto", ma non da Rossellini (penso in particolare all'episodio della "padellata"). Peraltro, all'epoca di *Roma città aperta* il primogenito di Rossellini, Romano, era ancora vivo.

<sup>5</sup> La bibliografia è vasta: si vedano almeno N. J. Zierold, *The Child Stars*, New York, Coward-McCann, 1965; A. Darvi, *Pretty Babies: An Insider's Look at the World of the Hollywood Child Star*, New York, McGraw Hill, 1983; Th. G. Aylesworth, *Hollywood Kids: Child Stars of the Silver Screen from 1903 to the Present*, New York, Dutton, 1987; D. Dye, *Child and Youth Actors: Filmographies of Their Entire Careers, 1914-1985*, Jefferson, NC, McFarland, 1988.

<sup>6</sup> Nonché del sequel *Home Alone 2: Lost in New York (Mamma ho riperso l'aereo - Mi sono smarrito a New York)*, Chris Columbus, 1992).

<sup>7</sup> Si veda almeno *Cinematico. Immagini dell'infanzia e dell'adolescenza*, a cura di S. Todini, Roma, CGS, 1995.



fanzia è fin da subito una presenza importante e l'attore bambino incarna l'antitesi forse più assoluta della *child star*. Qui, fra l'altro, il più delle volte è "preso dalla strada"; in ogni caso non è mai un professionista; viene scelto spesso in seno agli ambienti che si vogliono rappresentare; e si sottrae tanto al registro della leggerezza, quanto a quello del patetismo spinto. Persino in film come *I bambini ci guardano* (1943) o *Sciusià* (1946), scritti da Zavattini per Vittorio De Sica – per limitarci ai titoli più noti –, dove a dispetto delle insidie melodrammatiche i piccoli protagonisti non scimiettano mai le movenze da divo adulto e se ridono o piangono lo fanno da bambini.

Rossellini, però, capovolge davvero il modello della *child star* più radicalmente di chiunque altro. E lo fa soprattutto nei tre titoli citati da Truffaut, proprio nell'ordine proposto da Truffaut. Un ordine che non rispetta quello cronologico, fissato dall'uscita delle pellicole nelle sale, bensì corrisponde a una gerarchia d'intensità e di serietà – di *gravité* –, che perciò manterremo.

2. Il primo aspetto in cui l'episodio napoletano di *Paisà*, *Europa '51* e *Germania anno zero*, capovolgono senz'appello i ruoli solitamente affidati agli adulti e ai bambini consiste nel mostrare situazioni in cui – come notava Truffaut – sono i bambini a comportarsi da adulti, mentre gli adulti agiscono da bambini.

Nell'episodio napoletano di *Paisà* accade fin da subito: un mangiatore di fuoco intrattiene la folla con le sue prodezze, mentre alcuni scugnizzi cercano invano di ricavare qualche spicciolo dall'esibizione di giochi acrobatici. Fra loro, Pascà è vestito da adulto; è scalzo, ma indossa pantaloni lunghi, giubbino, berretto militare da G.I. Visti i magri guadagni si allontana fumando una cicca di sigaretta trovata in terra e si unisce ad altri scugnizzi, dediti ad attività meno lecite ai danni di un soldato americano di colore, ubriaco fradicio. In cambio di centocinquanta lire – abilmente contrattate – Pascà accetta di fare il palo, ma con il pretesto di sfuggire alla polizia si impossessa del soldato e lo trascina dentro il teatro San Carlino, dove è in corso uno spettacolo di marionette. Qui, catturato dalla rappresentazione (l'opera dei pupi inscena le avventure di un *Orlando furioso* intento a combattere i saraceni), è il soldato di colore che sale sul palcoscenico per dar man forte a una marionetta nera come lui, scatenando il putiferio. Tocca di nuovo a Pascà trascinarlo via, ma giunti all'aperto è ancora il soldato che si mette a *giocare*: vuole sottrarre al piccolo un'armonica, che Pascà suona continuamente per farsi seguire dall'adulto – come un pifferaio magico alla rovescia –, anche quando si apparta per indossare una giacca militare più grande di lui, trovata in una cassa. Ed è

sempre il soldato adulto che a un certo punto si mette a fantasticare come un bambino, sollecitato dal rumore fuori campo delle navi nel porto. Si inventa la fiaba del suo ritorno a casa, narrandola a voce alta, anche se Pascà non può capirlo. Immagina di tornare in America da eroe, prima in nave poi in aereo, a New York, dove il sindaco dà una festa in suo onore. Poi immagina di viaggiare su un treno speciale che lo porta a casa, dove sarà nuovamente festeggiato. Salvo tornare in sé e confessare che è tutto falso, che non ci vuol tornare a casa, in America, nella sudicia capanna in cui vive. Non vuole più giocare («I don't wanna play no more paisà»), perché ha detto un sacco di bugie... Il piccolo Pascà, invece, dice la verità e lo avverte: se si addormenta gli ruberà le scarpe.

Anche in *Europa '51* l'intero prologo – l'unica parte della pellicola in cui compare il piccolo Michel – ruota intorno a uno stesso ribaltamento di ruoli, qui ancora più sbilanciato. E anche Michel è vestito da adulto; indossa infatti i pantaloni lunghi e una camicia da uomo, coperta da un maglione solo all'inizio, quando la madre rientra a casa dopo un pomeriggio trascorso con le amiche (lui, invece, è rimasto in casa), elegante e distratta, nonché seccata di doversi preparare troppo in fretta per la cena. Quella sera i Girard attendono ospiti, parenti e amici che al loro arrivo giocano ai rituali borghesi: presentazioni, convenevoli, aperitivo, assegnazione dei posti a tavola. Qualcuno ha pure portato un dono a Michel, perciò la madre lo manda a chiamare. Si tratta di un bellissimo trenino elettrico, che però al bambino non interessa; terminati i saluti, lascia il giocattolo sopra un tavolino e se ne torna in camera sua, solo. Un'amica dei genitori lo nota e chiede al padre del ragazzo cos'ha Michel; l'uomo risponde: «Oh, he's in one of his moods I guess. It's such a lovely train too»; l'amica allora confessa che alla sola vista del trenino si sente tornare bambina e vorrebbe provarlo. Uno scambio di battute presente solo nelle versioni anglofone del film, destinate al mercato estero (manca, infatti, da entrambe le versioni italiane)<sup>8</sup>. Ma il contrasto tra il bambino pensoso e gli adulti gioiosi e giocosi è palpabile ovunque, in ogni versione. Spesso inquadrato di schiena, assorto nei suoi pensieri, ovunque Michel rifiuta il gioco. Diversamente dagli adulti, che si spostano nello studio dov'è stato allestito il necessario per far funzionare il trenino (una piccola stazione, le rotaie, il telecomando...) e fanno andare il locomotore avanti e indietro, seduti in terra come fanciulli, divertendosi moltissimo. Anziché giocare con il tre-

<sup>8</sup> Cfr. E. Dagrada, *Le varianti trasparenti. I film con Ingrid Bergman di Roberto Rossellini*, Milano, Led, [2005], 2a ed. 2008.

nino, invece, di lì a poco Michel si getta dalle scale<sup>9</sup>.

Ma è in *Germania anno zero* che il sovvertimento dei ruoli di adulti e bambini raggiunge il picco più estremo, imponendosi per la durata di tutto il film. Qui, il piccolo Edmund è protagonista assoluto di una vicenda che lo vede al centro di una famiglia composta da adulti incapaci di agire come tali, quando non addirittura refrattari ad assumersi le responsabilità che il loro essere anagraficamente maggiorenni richiederebbe loro. Il padre è ormai anziano, malato, fisicamente non più in grado di provvedere alla famiglia. La sorella Eva è senza lavoro, perciò passa le serate nei locali frequentati dagli alleati per sollecitarli a consumare più bevande, ma porta a casa solo un po' di sigarette, utili al massimo per qualche scambio. Il fratello maggiore, Karl-Heinz, è un ex SS che ha sparato nelle strade di Berlino fino all'arrivo degli alleati, perciò se ne sta nascosto in casa: teme che presentandosi alla polizia per richiedere la tessera alimentare verrebbe arrestato. Edmund è il solo che si destreggia per procurare cibo per tutti: tre tessere alimentari sono infatti insufficienti per mangiare in quattro. Fin dall'inizio lo vediamo cercare lavoro, mentire inutilmente sull'età, raccogliere il carbone per le strade, offrirsi di vendere oggetti al mercato nero per conto del padrone di casa; più tardi lo vediamo unirsi a un gruppo di ladroncoli più grandi di lui, vendere di nascosto un disco su cui è registrata la voce del Führer, trascorrere la notte fuori casa per rimediare un po' di patate. Diversamente dagli altri uomini di casa, che a parole si disperano blaterando di volersi togliere la vita – Karl-Heinz lo afferma un paio di volte, dicendo addirittura di volersi buttare dalla finestra; il padre lo confida a Edmund, in ospedale, poi lo ripete davanti a tutti, appena tornato a casa – ma non lo fanno e si giustificano con la mancanza di coraggio. Edmund, invece, non parla mai di suicidio; ma sarà l'unico a commetterlo per davvero.

Prima di gettarsi nel vuoto, Edmund si stropiccia gli occhi. Prima di decidere che ciò che vede non vale la scelta di continuare a vivere, mette a

<sup>9</sup> In realtà Michel vuole soprattutto farsi del male per attirare l'attenzione della madre, ma a causa di un embolo muore davvero. Interrogato sul fatto che sia in *Germania anno zero* sia in *Europa '51* c'è un bambino che si suicida, negli anni Settanta Rossellini ha risposto: «Sono due suicidi molto diversi. In *Germania anno zero* si suicida in un momento di sconforto. In *Europa '51* è un suicidio tipico dei bambini, che vogliono soprattutto richiamare l'attenzione, ma lo fanno male e muoiono davvero. Però è chiaro che in tutti e due è presente il problema dei bambini, che è fondamentale e gravissimo nel nostro tempo»; cfr. F. Llinás e M. Marias (a cura di) con l'intervento di A. Drove e J. Oliver, *Una panorámica de la historia. Entrevista con Rossellini*, in "Nuestro Cine", n. 95, 1972; trad. it. in Rossellini, *Il mio metodo*, a cura di A. Aprà, Venezia, Marsilio, 1987, p. 389. Sul tema della morte dei bambini si veda G. Banu, *Dalla "morte del bambino" all'infanticidio*, in *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo '900*, a cura di P. Bertolone, Roma, Bulzoni (in corso di pubblicazione).

fuoco lo sguardo. Uno sguardo profondamente morale, che è senza dubbio l'altro aspetto decisivo nell'uso dell'attore bambino da parte di Rossellini.

Anche nell'episodio napoletano di *Paisà*, dove il soldato bambino commette l'errore di chiudere gli occhi e si addormenta, mentre con gli occhi bene aperti il bambino vestito da soldato – che lo aveva avvertito – gli ruba le scarpe.

In *Europa '51*, dove durante il prologo il solo personaggio che sappia davvero guardarsi intorno – e ne deduce che non ne vale la pena, poiché si getta dalle scale – è il bambino. Qui, fra l'altro, una funzione del prologo è proprio quella di mostrare l'inettitudine degli adulti nel guardare ciò che li circonda. Anche i genitori di Michel, anche sua madre, troppo assorta nei preparativi per la cena e perciò incapace persino di guardare il figlio negli occhi, di ascoltarlo davvero, perché *non lo vede*<sup>10</sup> – anzi: gli chiede di non guardarla (deve voltarsi verso il muro quando lei si cambia d'abito). Mentre il bambino vede tutto e tutti, anche se stesso in soggettiva, quando si specchia davanti alla toeletta della madre, simulando di strangolandosi con una collana senza che nessun adulto se ne accorga: né il padre, appena uscito dalla stanza; né la madre, che si trova nel bagno accanto; né un'amica di famiglia, che entra senza bussare e lo vede ma lo saluta distrattamente.

E naturalmente in *Germania anno zero*, dove per tutto il film solo Edmund dimostra di saper fare ciò che gli adulti non sanno fare: procacciare cibo, certo, ma anche guardarsi intorno e vedere tutta la crudeltà che lo circonda, nella sua evidenza più insopportabile. Specie nel finale. Un lungo brano, duro e forte, dove prima di gettarsi nel vuoto Edmund si stropiccia gli occhi, li chiude e li riapre sulle macerie, poi li richiude, gettandosi a occhi chiusi.

Questo lunghissimo finale segue due momenti importanti. Il primo è l'uccisione del padre: una decisione presa da Edmund dopo una conversazione balorda con l'ex maestro di scuola, che farnetica i resti di un'ideologia nazista e razzista, secondo cui i più deboli devono soccombere al vantaggio dei forti e che il bambino interpreta come un'istigazione a sopprimere il genitore malato. Il secondo è il successivo confronto con i fratelli più grandi; il padre, infatti, muore proprio mentre Karl-Heinz va finalmente a costituirsi e torna a casa libero, anche di lavorare e di procurarsi una tessera alimentare. Ora la famiglia Koeler è in grado di provvedere a se stessa senza più l'aiuto di Edmund, quindi si accorge che l'idi-

<sup>10</sup> Altrimenti capirebbe che Michel, proprio come Edmund, ha a che fare con un ripetitore (o un precettore, un maestro), che gli «sta sempre vicino, suda, ride...», non gli piace, evocando così lo spettro della pedofilia e la sua condanna già espressa in *Germania anno zero*. Non a caso, dopo la morte di Michel, la donna cambierà radicalmente vita imparando a guardare.



mund è un bambino e gli chiede di comportarsi da bambino. Edmund però si ribella: perché non si sono accorti prima che è un bambino? Quando toccava a lui portare a casa da mangiare per tutti? Troppo comodo e troppo tardi: Edmund si allontana da solo; non lo rivedranno più vivo.

In tutto questo tempo Edmund indossa i calzoncini corti, da bambino, e una giacca da adulto che vediamo sul suo esile corpo spigoloso solo dal momento in cui – reduce dall'ospedale dove ha rubato il veleno – ha deciso di uccidere il padre. Quando commette il parricidio, perciò, Edmund è vestito metà da bambino e metà da uomo.

Anche per questo, dopo che si è allontanato dai fratelli, i bambini più piccoli che incrocia per strada e con cui vorrebbe giocare a palla lo respingono. Perché Edmund è un bambino non bambino e gli altri bambini se ne accorgono, lo rifiutano perché non è come loro, è troppo grande (è più alto di loro, indossa una giacca da adulto). Poco prima, però, era stato rifiutato anche dai ragazzi più grandi, i ladruncoli con cui voleva far combricci. Perché è comunque troppo piccolo («Non me la faccio con i ragazzini» grida Christel riferendosi a Edmund, scherzando con i compagni).

È però anche l'unico che arriva in tempo per assistere dall'alto al funerale del padre: vede il camion arrivare, la bara vuota entrare nell'edificio, la stessa bara piena riprender posto sul camion fra numerose altre. Solo quando il camion è già ripartito arrivano di corsa anche Eva e Karl-Heinz, ma anche questa volta è troppo tardi. Non hanno visto niente. E a voce alta si chiedono dov'è Edmund, perché non vedono neppure lui.

È a questo punto che Edmund si toglie la giacca. Gioca per un istante lasciandosi scivolare lungo una trave di ferro posta fra un piano e l'altro dell'edificio sgretolato (e accenna a un sorriso: l'unico di tutto il film). Quindi guarda le macerie, si strofina gli occhi e si lancia nel vuoto. Si era tolto la giacca<sup>11</sup> per giocare da bambino e morire da bambino.

3. A proposito dell'uso di interpreti non professionisti nel cinema italiano del secondo dopoguerra, André Bazin ha formulato una riflessione battezza-

<sup>11</sup> Cfr. N. Brenez, *Acting. Poétique du jeu au cinéma* (1), in "Cinémathèque", n. 11, 1997, secondo cui Edmund si toglie la giacca e l'appoggia per bene alla trave, facendo un gesto assai tedesco (in realtà, prima di toglierla la pulisce, poiché si era impolverata). A mio avviso occorre tuttavia tener conto anche dei commenti uditi dal bambino sugli abiti indossati dal padre morto (c'è infatti chi vorrebbe prendersi la maglia e le calze di lana...) e – soprattutto – del significato di questa giacca, visto che la indossa solo dal momento in cui uccide il padre e se la toglie per morire senza (poco prima, ha simulato di spararsi in fronte con un pezzo di ferro somigliante a una pistola).

ta «legge dell'amalgama»<sup>12</sup>, che non consiste semplicemente in ciò che l'espressione sembra suggerire, ossia nel far recitare interpreti occasionali accanto ad attori di professione; consiste, più efficacemente, nell'uso dell'attore contro le aspettative del pubblico, ovvero in ciò che Bazin chiamò «la negazione del principio della vedette»<sup>13</sup>. L'obiettivo, infatti, è di ottenere un'impressione di verità che per Bazin scaturisce da due fattori. Il primo è l'uso dell'attore professionista in ruoli diversi da quelli abituali, anche affiancandolo a non professionisti scelti in base a criteri fisici o biografici. Il secondo è ciò che Bazin individua nella *verità dei soggetti*, ovvero una sceneggiatura che renda plausibile la presenza dei dilettanti a fianco dei professionisti. È infatti l'adesione degli interpreti a un intreccio che «esige da loro il minimo di menzogna drammatica» a garantire l'efficacia dell'amalgama, anche tra verità dei ruoli e inevitabile finzione. E quando d'amalgama è riuscito – ma l'esperienza prova che può esserlo solo se certe condizioni della sceneggiatura, in qualche modo "moralì", sono riunite – si ottiene appunto quella straordinaria impressione di verità dei film italiani attuali<sup>14</sup>.

Bazin scrive queste parole nel 1948, dopo aver visto *Roma città aperta* (di cui elogia l'uso inedito della Magnani) e *Paisà*<sup>15</sup>. Ma Rossellini sembra aver perseguito questo principio anche (e soprattutto) nel suo cinema successivo; non perché lo conosceva, ma perché Bazin aveva visto giusto. Rossellini, infatti, sceglieva gli interpreti dei suoi film con questo criterio, per esser certo di ottenere ciò che voleva. Anche con i bambini reclutati per interpretare Pascà, Michel, Edmund. In proposito ha dichiarato:

In *Paisà*, per scegliere i miei interpreti, [...] mi sono installato insieme all'operatore al centro del paese in cui intendevo girare questo o quell'episodio della mia storia. I curiosi si sono raggruppati intorno e io ho scelto i miei attori tra la folla. [...] se si ha a che fare con buoni artisti professionisti, questi non corrispondono mai esattamente all'idea che ci si era fatti del personaggio<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. A. Bazin, *Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération*, in "Esprit", gennaio 1948 (ora in *Qu'est-ce que le cinéma?*, Tomo IV, *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Paris, Cerf, 1962; tr. it. *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973, p. 283).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 283-284.

<sup>15</sup> Pur girato nell'estate del 1947, *Germania anno zero* esce solo alla fine del 1948. Si noti che in Italia il dibattito sugli interpreti non professionisti si sviluppa soprattutto in seguito e manca di considerare gli aspetti colti da Bazin. In proposito si veda F. Pitassio, *Due soldati di speranza. Considerazioni intorno al dibattito sull'attore non professionista nel Neorealismo*, in "L'asino di B.", n. 12 (numero speciale dedicato a *Teorie, storia e arte dell'attore cinematografico e televisivo*, a cura di M. Picirini), 2007.

<sup>16</sup> R. Rossellini in *Un grand réalisateur italien*, a cura di G. Sadoul, in "L'Ecran Français", n. 72, 1946 (tr. it. *Su Roma città aperta e Paisà*, in *Il mio metodo*, cit., p. 51).

Per interpretare il piccolo Michel di *Europa '51* ha scelto il figlio di una coppia di amici, Sandro Franchina, che gironzolava sul set de *L'Invidia* (1952) – interpretato anche dal padre Nino –, perché incarnava «tout à fait le fils pour Ingrid!»<sup>17</sup>. Quanto al giovane Edmund, di cui Rossellini conserva il nome<sup>18</sup>, è stato scovato a Berlino e scelto fra l'altro per la sua fisicità secca e schiva.

Se tuttavia la legge dell'amalgama richiede l'uso dell'interprete (professionista) contro le attese del pubblico, per ottenere un'impressione di verità qui accade qualcosa in più. Perché qui è comunque anche il bambino che viene usato contro le attese del pubblico, sebbene affianchi sempre o quasi un professionista usato in modo originale a sua volta (Ingrid Bergman in *Europa '51*; Ernst Pittschau – vecchio attore del muto – in *Germania*; Dotts M. Johnson in *Paisà*)<sup>19</sup>. E ciò è possibile proprio perché interpreta un personaggio che sfugge ai ruoli solitamente affidati ai bambini, in *primis* alla *child star* (ma non solo). Perciò costringe il pubblico a coglierne la verità. Anche recitando in modo da ricorrere al «minimo di menzogna drammatica», eseguendo i suoi gesti più comuni, adottando il suo comportamento più abituale, usando il proprio corpo per quel che è.

Anche Truffaut l'aveva capito: perciò ha indicato Rossellini come un maestro nel rappresentare i bambini come veramente sono: seri e riflessivi, pensanti e pesanti. Bambini che grazie alla *verità dei soggetti* riescono a farsi portatori di uno sguardo morale e sanno vedere ciò che agli adulti sfugge. Personaggi che grazie alle «condizioni morali della sceneggiatura» possono esercitare il loro sguardo sul mondo in qualità di soggetti, anziché attivare nello spettatore uno sguardo *voyeur* verso di loro come oggetti. Scuotendone la coscienza.

C'è però un ultimo vincolo, nella legge dell'amalgama, anch'esso colto da Bazin: la verità dell'interprete occasionale non resiste all'uso e non può essere reiterata. Pena, appunto, la perdita di autenticità. Anche qui in antitesi con la *child star* – basti pensare alla già evocata Shirley Temple, che reitera se stessa in pellicole modellate sulla sua crescita, finché è possibile, dopo di che scompare.

<sup>17</sup> Cfr. la testimonianza di Gina Franchina in *Roberto Rossellini*, a cura di A. Bergala e J. Narboni, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma e Cinémathèque Française, 1990, p. 42.

<sup>18</sup> Inizialmente il personaggio avrebbe dovuto chiamarsi Alfred (cfr. G. Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 1989); diverrà Edmund dopo l'incontro con Edmund Meschke.

<sup>19</sup> In *Un grand réalisateur italien*, cit., Rossellini sostiene che l'interprete del soldato americano abbia mentito, raccontando di avere già esperienza come attore per farsi ingaggiare; ma, vero o falso che sia, ai fini del nostro discorso è irrilevante. Più interessante è il diverso adattamento della «professionista» Ingrid Bergman ai rischi di usura previsti dalla legge dell'amalgama; in proposito rimando a E. Dagrada, *Le varianti trasparenti*, cit.

Qui, invece, i bambini non possono proprio materializzarsi nuovamente sullo schermo. Muoiono prima. O vengono inghiottiti dalla gravità della terra, che non li lascia più ritornare.