Anxo Abuín González
El teatro en el cine. Estudio de una relación intermedial

Madrid, Cátedra, 2012, 196 pp.

Nell'affollato campo di studi sui territori confinanti di cinema e teatro, il contributo monografico di Anxo Abuín González, comparatista in forza alla Universidade de Santiago de Compostela, presenta diversi punti di forza, diverse traiettorie originali – soprattutto applicative – che andranno indicate e discusse. Frutto di un progetto dedicato a «Narrativas cruzadas: hibridación, *transmedia* y performatividad en la era digital», finanziato dal ministero spagnolo per l'economia e la competitività (11, nota), abbastanza ironicamente *El teatro en el cine* fonda le proprie basi proprio sul vincolo competitivo che dalle origini si istituisce fra le due pratiche espressive, in un costante, ancorché «delicado y complejo», processo di «escenificación» (8) mediante il quale il cinema fa appello, trova riparo nelle forme della teatralità. Ricorro qui, con una certa cautela, alla nozione di "pratica espressiva" pensando al *caveat* di un teatrologo, Fabrizio Deriu, il quale nel suo «Arti della visione, arti della performance» (nell'importante volume curato dallo stesso Deriu, *Lo schermo e la scena*, nel 1999), sottolineava come dubbiamente fondata la relazione tracciata da più studiosi fra cinema e teatro come *media* concorrenti. E questo perché, se lo è senz'altro il cinema, giusta la definizione di McLuhan del *medium* come «ogni estensione di un senso o di una funzione del corpo umano "riprodotta in un materiale diverso da quello di cui [gli esseri umani] sono fatti» (Deriu 1999: 171), il teatro, pratica *live* situata al di qua della

linea di confine individuata in modo definitivo da cinema e fotografia (ivi: 170), si sottrae a questa etichetta (così anche Sontag 1969: 134)[1].

Tuttavia, parlare di due *media* a confronto, come qui fa Abuín González, assume oggi un senso particolare, alla luce dell'influente lavoro di Bolter e Grusin sulla *Remediation*; la ricerca appare guidata, allora, dalla cognizione dell'impossibilità di vedere arti e media come «mónadas» irrelate, secondo quanto puntualizzato a conclusione dei preamboli:

> El cine es y será un medio de clara vocación absortiva, *inter-* y *re-medial*, un medio que es capaz de emplear para sus propios fines los repertorios de temas y formas procedentes de las otras artes y medios. La intermedialidad se puede entender así como una circunstancia que los medios deben gestionar no sólo en sus orígines sino también a lo largo de una historia que nunca acaba: es un juego de espejos infinitos en el que el teatro y el cine están condenados a encontrarse (9).

Se gli inizi del *medium* concorrente sono caratterizzati da una particolare competitività («pocas veces un medio de expresión humana, desde su nacimiento, se ha situado con tanta exactitud en el fondo mismo del comparatismo interartístico», 31), da quanto Sontag sintetizza come la tensione a emanciparsi dal fratello maggiore, i suoi sviluppi articolano insistentemente una domanda di coinvolgimento

---

[1] «La performance (teatrale in senso proprio, ma anche l'evento che ha luogo in funzione della macchina da presa durante le riprese di un film o di una "fiction" per la tv) può accogliere al suo interno qualsiasi *medium*, da un qualunque oggetto d'uso alla luce elettrica, dalla parola alla fotografia, al film stesso, fino al computer. Ma nella sua natura essenziale non sarà mai un'estensione del corpo in un materiale diverso da quello di cui un corpo umano, vivente e in relazione con l'ambiente e gli altri esseri umani che lo abitano, è fatto. In quanto attività compiuta da un individuo o da un gruppo in presenza di – e indirizzata a – un altro individuo o gruppo […] la performance muove piuttosto in una direzione contraria, alla ricerca delle *radici* della comunicazione interumana *non mediata*» (Deriu 1999: 171).

nei confronti della pratica espressiva più antica. Senza perdere di vista i più vistosi elementi di differenziazione tra le due pratiche artistiche,[2] difatti, analizzati in dettaglio nella transizione teorica del secondo, utile e descrittivo, capitolo (*Filmicidad y teatralidad: del formalismo ruso a los estudios culturales*), la trattazione di Abuín González provvede a rintracciare gli episodi di più intensa inscrizione delle forme teatrali nel cinema.

Così, nel primo capitolo, concepito come *Ensayo de tipología*, l'autore distingue fra le modalità del *teatro filmado*, particolarmente in auge lungo gli anni trenta (quando si pensa, da più parti, al film parlato come involuzione del più giovane mezzo espressivo, ritorno paralizzante nell'alveo della recitazione teatrale), segnato da un'impossibile obliterazione dei tratti cinematografici caratterizzanti; del *teatro enmarcado*, ovvero 'incorniciato' o 'inquadrato', rappresentato *in fieri* o in momenti precisi della diegesi, con chiari intenti, o risvolti, metatestuali (*La Règle du jeu*; Rivette; il film *poioumenon*, nella definizione di Alastair Fowler, incentrato su una figura di drammaturgo o cineasta alle prese con la scrittura o la rappresentazione teatrale in divenire); infine, quella più ampia e problematica della *teatralidad* (14 sgg.). A spiccare, in quest'ultima accezione, è la ripresa di un concetto di Michel Chion, quello di "parola-teatro" (28), e la constatazione della sua validità per le opere di Bergman, Dreyer, Oliveira, fino a irraggiare la recente riasserzione del potere verbale contenuta in una pellicola come le *Iene* (*Reservoir Dogs*) di Tarantino. A un caso specifico di rappresentazione della teatralità nel cinema, il film di teatro o sull'istituzione teatrale, e agli aspetti meta-, inter- e transmediali che a questo genere si legano è dedicato il

[2] Tra i quali spicca la sintesi di tenore semiotico fornita nell'introduzione a un volume cui purtroppo Abuín González non ha avuto accesso (similmente a quanto avviene per il lavoro collettaneo coordinato da Deriu), *Il mondo del teatro nel cinema* di Sandra Pietrini: «mentre la realtà concreta del teatro è segno, la virtualità del cinema viene interpretata come indice, espressione diretta di uno stato d'animo o di un atteggiamento senza la mediazione delle convenzioni» (Pietrini 2007: 12).

terzo capitolo (*El* filme de teatro*: arte frente a industria, o* totus mundus agit histrionem).

Sono pagine, queste, fondamentali in quanto particolarmente approfondite e innovative, e al contempo di cerniera fra la parte più propriamente teorica e i capitoli applicativi che vanno a comporre l'ultima sezione del libro. A esordio del capitolo il critico ci appare animato dal proposito di disambiguare, offrendo una prima spiegazione plausibile del particolare vincolo tematico-intermediale venutosi a creare: se «[n]adie puede hoy dudar del carácter casi hegemónico del medio cinematográfico, en dura competencia con el televisivo, sometidos ambos a las rigurosas e implacables reglas de la industria», e ciò mentre il teatro elabora e affina tecniche di orgogliosa marginalità, facendosi espressione di un'arte indipendente, «[n]o resultará extraño […] que el cine haya mirado hacia el teatro en busca de un territorio en donde la libertad aún sea posible, en donde los principios sean aún los de un arte al que nada de lo humano es ajeno» (72).

Di qui, l'individuazione di alcune *costanti* che fanno leva proprio sull'*alterità* del cinema rispetto al teatro: quest'ultimo si vede riflesso, da parte del mezzo filmico, in funzione metacinematografica, di sdoppiamento generalizzatore della propria condizione, andando a illuminare vanità e debolezze di chi attende alla lavorazione di uno spettacolo, con una propensione particolare, da parte del cinema, a tratteggiare l'attore teatrale come essere marginale, se non antisociale (81; si veda ora il fortunato *Alceste à bicyclette – Molière in bicicletta*, di Philippe Le Guay, 2013; da una prospettiva più poetica e meno umoristica, eppure sempre imperniato sul raddoppiamento conflittuale dei piani di realtà e finzione, procede il penultimo Resnais, *Vous n'avez encore rien vu*, 2012). Alternativamente, l'arte teatrale funge da *contrappunto* nei confronti del suo altro, nei termini di quella «manifestación individual de rebeldía» e insieme «ejercicio de responsabilidad social» (73) di cui si è detto. O ancora, il *theatrum mundi* inquadrato nel film apre a riflessioni conoscitive e ontologiche di portata generale («el teatro se utiliza como medio idóneo para

reflexionar sobre la fragilidad de lo identitario o para asentar la tesis de que nada hay en la ida que no esté sujeto a las convenciones de la representación escénica: todos actuamos, todos estamos subidos en un enorme escenario del que no se puede escapar, todos quedamos *enmarcados* dentro de una ficción, que es la vida, que a su vez es un escenario…», *ibid.*). Infine, l'inclusione del referente teatrale in un film opera come «trampolín para la creación de varios niveles narrativos y, en consecuencia, para descubrir cuáles son los mecanismos por los que se crea una ficción» (74).

La tenuta delle categorie-costanti sopra esposte fonda e garantisce i proficui attraversamenti testuali che seguono. Dove a imporsi sono le esemplari parabole di Bergman (il cui teatrino domestico, ritratto in *Fanny e Alexander*, compare significativamente nel riquadro di copertina), con la sua indagine protratta della teatralità come archetipo del comportamento umano (99-101), di Cassavetes («quizás en ningún otro director se percibe la fuerza vital del teatro como en John Cassavetes», 86; come non essere d'accordo?) e ancora di Rivette e Oliveira, e dove si gettano le basi analitiche per le ricognizioni più ravvicinate su cui si impernieranno gli ultimi capitoli.

Del capitolo quarto – *«Don't talk; just do it»: la palabra frente a la imagen o el monólogo como problema (el caso de las adaptaciones shakespearianas)* – si segnala, in particolare, la posizione dell'autore a proposito di quanto denomina «excesos» nell'adattamento del Bardo, derivante da un'idea di studio culturale forse eccessivamente schiacciata sulla mera nozione di "accessibilità", e dunque sulla comprensione di tali stravolgimenti del contesto iniziale come «sólo justificables por el deseo de abolir los obstáculos y las barreras sociales y culturales que puedan dificultar la comprensión del texto literario» (fra questi rientrano esperimenti pure tra loro difformi quali *Romeo + Juliet* di Luhrmann, *Looking for Richard* di Pacino, *Clueless* di Amy Heckerling, tutti compresi fra il 1995 e l'anno successivo – 111-113; ma anche Branagh, al quale Abuín González riserva un giudizio complessivamente riduttivo, tagliente – 124). Molto utile, d'altra parte, è la ripresa della premessa a tali valutazioni, attinta alla distinzione di Douglas Lanier fra un uso *borghese* e uno *popolare* del classico

shakesperiano (112): per quest'ultimo l'autore richiama poi le nozioni di *Shakespop* e, più oltre, di *Bardbiz*, ovverosia di una spettacolarizzazione del testo originario in forma di «transicciones homogeneizadoras» (116), ben intuibile nel contesto di quella mcdonaldizzazione della società cui si riferisce George Ritzer.

Forse è ancora riscontrabile qualche rigidità (ingenerosità) di troppo nell'impianto valutativo; quello che appare certo è che la coerenza della posizione autoriale, nitida nel suo attacco agli eccessi nell'appropriazione del classico, regge inoltre, oltrepassata una produttiva analisi comparativa a carico delle singole rese del soliloquio shakespeariano, il primo dei due ultimi studi applicativi e monografici. Si tratta di una disamina della schematica pedagogia colonialista insita nel *Re Leone*, letto nella tessitura intertestuale dell'*Amleto* da esso approssimativamente ordita (Bamblet: *Shakespeare y Disney se van a África, o casi*: un aggiornamento del classico lavoro di demistificazione di un'ideologia egemonica americana compiuto sui *comics* da Dorfman – Mattelart 1971, utilmente convocato nel capitolo, e, da noi, da Faeti 1986).

È però l'episodio conclusivo a rischiarare retrospettivamente l'intero – poderoso – edificio concettuale eretto da Abuín González. Dedicate al caso continuato e irripetibile di incorniciatura-implicazione-intreccio del teatro da parte del cinema, costituito dall'opera di Almodóvar (*Almodramas, o lo tuyo es puro teatro: el teatro en el cine de Pedro Almodóvar*), queste ultime pagine riprendono il filo dell'eccezionale commistione fra i due mondi messa in atto da Cassavetes, facendo opportunamente interagire *Todo sobre mi madre*, e i teatri multipli in esso racchiusi, con l'ipotesto dichiarato di *The Opening Night* (*La sera della prima*). La cornice categoriale del «reciclaje postmoderno» (155), a differenza di quanto esaminato nei capitoli precedenti, qui si presta a una valorizzazione effettiva delle libere operazioni intemediali del regista manchego, nell'originale «campo de tensión entre la tradición y la innovación» (157) costituito dal suo cinema, o, in un senso più ampio e rispettoso delle direzioni molteplici del suo impegno creativo, dal suo immaginario. Lo sguardo del critico,

oltre a rilevare l'eccezionale unità di luogo esibita da *Hable con ella* e la vitalità delle risorse del melodramma fra le diverse fasi e pellicole del regista, abbraccia luoghi meno studiati, dal punto di vista tematico della teatralità, come i primi lungometraggi, o *La flor de mi secreto* e i più recenti *La mala educación* e *Volver*. In suo ausilio proviene una mirata riconsiderazione degli studi queer (e di una *queer España*, debitrice degli studi di Paul Julian Smith), e l'adozione di una nozione cardinale come quella di performatività, «eje primordial» dell'autore, nelle parole di Isolina Ballestreros, attraverso la quale prendono forma, vengono letteralmente inscenati personaggi inestricabilmente votati a ricoprire un

> papel en el escenario. Estamos ante una muestra más del giro performativo de las artes, un momento de emergencia de sujetos que chocan contra cualquier modelo opresivo, que buscan afectivamente el contato directo con el público, que cuestionan los límites entre la realidad y la ficción a través de continuos giros metarreflexivos (165).

Paradigmatico della lunga e avvincente relazione intermediale sin qui ricostruita, il fine esercizio monografico intorno ad Almodóvar rende conto, per sineddoche, dell'esemplarità del rigore metodologico e della chiarezza d'intenti esibite dal lavoro di Abuín González. La sola nota di disappunto che il lettore, in conclusione, può sollevare riguarda un motivo estrinseco, la mancanza di un indice delle opere al quale fare riferimento per ricostruire e approfondire il vasto repertorio esemplificato. Quanto a motivi più immanenti al lavoro, di merito insomma, si può elogiarne l'originalità e la ricca compagine bibliografica allestita, e si possono al contempo lamentare le scarse occasioni di incontro (traduzioni: siamo fermi al pur imprescindibile *L'uno e il molteplice* di Guillén, della metà degli anni Ottanta, o pochissimo oltre…) con una comparatistica spagnola contemporanea particolarmente agguerrita sui temi dell'intermedialità, delle interpretazioni culturaliste e in generale delle connessioni con la teoria d'Oltreoceano: gli interessati possono consultare i tanti titoli di certo interesse contenuti nella prestigiosa collana "Signo e imagen" di

Cátedra, fra i quali si pone ora in luce il valente – giova in coda ripetersi – libello alla frontiera delle arti di Abuín González.

Bibliografia

Deriu, Fabrizio, "Arti della visione, arti della performance", *Lo schermo e la scena*, Ed. Fabrizio Deriu, Venezia, Marsilio, 1999: 157-175.

Dorfman, Ariel – Mattelart, Armand, *Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*, Valparaiso, Ediciones Universitarias de Valparaiso, 1971.

Faeti, Antonio, *In trappola col topo. Una lettura di Mickey Mouse*, Torino, Einaudi, 1986.

Pietrini, Sandra, *Il mondo del teatro nel cinema*, Roma, Bulzoni, 2007.

Sontag, Susan, "Film and Theater" (1966), *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1969, trad. it. "Teatro e Cinema", *Stili di volontà radicale*, Milano, Mondadori, 1999: 133-162.

L'autore

Giulio Iacoli

Giulio Iacoli è ricercatore di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma.

Email: giulio.iacoli@unipr.it

L'articolo

Data invio: 01/04/2014
Data accettazione: 30/04/2014
Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Iacoli, Giulio, "Anxo Abuín González, *El teatro nel cine. Estudio de una relación intermedial*", *Between*, IV.7 (2014), http://www.Between-journal.it/