

Each girl kills the thing she loves

Variazioni melodrammatiche nella scena contemporanea

Stefania Rimini

L'itinerario che si vuole proporre è l'esito di una prima ricognizione intorno alle vibrazioni e alle intermittenze dei paradigmi di genere nel panorama dello spettacolo contemporaneo, all'incrocio fra drammaturgia, performance e cinema, considerate superfici permeabili, capaci di accogliere sussulti, trame, immaginari. Per paradigmi di genere si intende sia i codici estetici (soprattutto tragedia e melodramma) sia i codici identitari, con specifico riferimento alla escursione di figure femminili non ancora "personagge" (Setti 2014), cioè non del tutto affrancate dalle logiche del potere e del controllo maschili. Le eroine poste al centro di questo itinerario scontano sul piano drammaturgico il peso di una soggettività dilagante, inarrestabile e per certi aspetti (auto)distruttiva, che le conduce a forme di mortifera affermazione di sé; grazie a un convinto e convincente investimento performativo, però, nel passaggio dal testo alla scena (o allo schermo) l'inclinazione cambia, e si fa strada – come tenterò di mostrare – una sottile componente eversiva.

Lungi dal voler assolutizzare tendenze poetiche o derive culturali, il discorso si offre come una «cartografia» dei sentimenti, nell'accezione che a questo termine dà Graziano Graziani in un contributo relativamente recente sulla scena contemporanea:

La cartografia rimanda alle pergamene medievali, che riportavano disegni incerti e affascinanti, o alle esplorazioni del Cinquecento, quando i naviganti europei partivano verso le terre sconosciute del Nuovo Mondo in cerca di fortuna. Le carte che producevano erano fantasiose e approssimative, ma non ingannevoli. Restituivano le forme e le proporzioni dei territori in cui si erano imbattuti, ma forse anche le suggestioni che avevano impresso nelle loro menti e nei loro cuori. (Graziani 2017: 17)

Quella che si cerca di tratteggiare è dunque una carta fantasiosa e approssimativa, non ingannevole (questo almeno è l'auspicio), nella quale si annotano istinti, gesti, lamentazioni e "sollevamenti"¹ di soggetti femminili confinati dentro le maglie di narrazioni e spazi normativi. La reazione a tali dinamiche di soffocamento e reclusione produce sul piano del linguaggio un gioco di metamorfosi e travestimenti del tragico, che sfocia (quasi) sempre nell'adozione di forme di "immaginazione melodrammatica" (Brooks 2004) mentre sulla linea delle emozioni determina la combustione dei desideri e l'irrisione del destino.

Si tratta insomma di un itinerario della complessità (di segni, spazi, immagini, pose), che verrà declinato in tre movimenti a partire da un forte riverbero fassbinderiano, motivato soprattutto dalla constatazione che proprio a Fassbinder si debba una delle più interessanti e audaci pratiche di *remediation* dell'immaginazione melodrammatica, tanto sul versante dei codici (grazie alla persistente osmosi fra teatro e cinema)

¹ Mi piace richiamare qui il titolo dell'interessante mostra concettuale curata da Georges Didi-Huberman in esposizione al Jeu de Paume fino al 15 gennaio 2017. *Soulèvements* indica, infatti, il corto circuito fra i moti passionali della 'sollevazione' e quelli gestuali e spaziali del 'sollevamento': il percorso espositivo, generando una serie di urti fra parole e immagini, fa sì che il pensiero di matrice eminentemente politica abbia luogo visivamente.

quanto su quello dei temi (attraverso l'ossessiva riproposizione del giogo amore, morte, potere)².

Ma di quale Fassbinder stiamo parlando? In prima battuta del magmatico *Querelle* (1982), opera-testamento per certi aspetti irrisolta, in grado però di sprigionare attimi di estatica fascinazione. Pur volendo realizzare un film che «si può leggere come un libro» (Ferrario 2008: 100) Fassbinder a volte inciampa nella prosa artificiosa di Genet ma la plastica evidenza dei corpi, la grana della fotografia, la progressione della *fabula* martirologica del protagonista restituiscono allo spettatore la potente espressività dei capolavori. Accanto ai fasti barocchi dello stile l'intuizione più audace dell'opera resta il personaggio di Madame Lysiane, incarnato da una Jeanne Moreau in stato di grazia. Appena un'ombra nel romanzo, Lysiane diviene «una sorta di incrocio archetipico tra le figure di maga, amante e madre che presiede agli scambi di identità tra i personaggi maschili del film» (*ibid.*: 102). La sintesi della sua disposizione fatale si coglie nella sequenza forse più nota di *Querelle*, quella in cui Lysiane/Moreau intona la canzone *Each man kills the thing he loves*; stretta dentro l'eccitata atmosfera *camp* de "La feria", l'attrice sillaba con sottile sensualità i versi della wildiana ballata di Reading, in una miscela di ambiguità, eleganza e perversione.

La seducente performance di Jeanne Moreau ha suggerito lo spunto iniziale su cui imbastire le tessere mobili di questa cartografia ma serviva uno slittamento ulteriore, una necessaria forzatura del paradigma: da qui l'inversione del titolo, la sostituzione del sintagma maschile «man» con il femminile «girl» (scelto per ragioni metriche ma in realtà di donne e non di ragazze si discuterà) e la aggiunta del punto interrogativo, a sottolineare il carattere ancora ipotetico della ricerca. Molte delle opere che si prenderanno in esame mostrano donne che finiscono con l'uccidere (o sacrificare) ciò che amano, financo se stesse, in una deriva narcisistico-masochista, che non è detto corrisponda però a una disposizione universale.

² Per una prima ricognizione dentro le ambigue maglie del mélo cinematografico si vedano almeno: Pezzotta 1992; Spagnoletti 1999; Grignaffini 2002; Dagrada 2007; Morreale 2011; Cardone 2012.



Fig. 1. Motus, Raffiche ©lucadelpia.

Il punto di avvio del discorso, sulle note di Jeanne Moreau, è però una foto che si intende assumere insieme come ‘immagine-manifesto’ e ‘immagine-miraggio’: incarna la spinta metamorfica del ragionamento che si proverà a costruire ma rappresenta al tempo stesso il suo approdo ideale, per la tensione ‘fuori legge’ con cui Motus – attraverso Genet – racconta identità mutanti e sovversive. Si tratta, infatti, di uno scatto di *Raffiche – Rafales | machine (cunt) fire* (2016), lo spettacolo che ha inaugurato il lungo itinerario *Hello Stranger* che la città di Bologna ha dedicato ai 25 anni di resistente attività artistica della compagnia Motus. Cominciamo così (ancora) nel segno di Genet e dell’inversione/eversione, richiamando la lezione autarchica di Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande che, non potendo (ri)mettere in scena *Splendid’s* di Genet³ con un cast tutto femminile per ragioni di diritti d’autore, scelgono di riscrivere il testo affidandolo all’ingegno drammaturgico di Magdalena Barile e Luca Scarlini. L’esito di questo ‘squadernamento’ è una performance *site specific* (messa in scena in prima istanza presso la suite dell’Hotel Carlton di Bologna e poi

³ Nel 2002 la compagnia aveva già messo in scena *Splendid’s*, unico spettacolo ispirato a un testo propriamente teatrale. Già allora si era trattato di un incontro «inevitabile», per via della risonanza dei temi genetiani con la ricerca artistica di Motus; oggi è sempre nel segno della «coerenza rivolta» che il gruppo torna a quel testo, rivendicandone l’urgenza rispetto alle attuali coordinate etiche ed estetiche.

replicata in altri spazi)⁴, affidata all'energia incendiaria di otto attrici (tra cui spiccano Emanuela Villagrossi e Silvia Calderoni) che danno corpo a quello che Annalisa Sacchi definisce un «laboratorio eco-sessuale» (Sacchi 2017), in cui si distillano Paul B. Preciado e Judith Butler, ma anche Pussy Riot e il Terry Gilliam de *L'esercito delle dodici scimmie*.

La dissidenza estetica dell'ultima creazione di Motus vuole riempire di senso il titolo e – con esso – la direzione del discorso, ma ne prefigura anche la conclusione; le otto *performer*, infatti, non solo mimano la ribellione contro i binarismi di genere presentandosi come «streghe *transmoderne*» (Casagrande, Nicolò, 2016) ma rinnovano l'idea stessa di teatro grazie ad un'azione scenica che ricalca la prima regia di *Splendid's*: come in uno specchio, presente e passato si sovrappongono confondendo il piano dei linguaggi, e così le forme della tragedia e del melodramma si rimodellano dentro gli ingranaggi di una partitura in cui «tutte le libertà sono possibili» (Genet 1979: 222).

C'è del pianto in queste lacrime

La prima sezione della cartografia si apre appunto nel segno di Fassbinder e delle sue impareggiabili architetture *mélo*. Si sa quanto l'incontro con Douglas Sirk abbia contribuito a modificare lo sguardo e le tonalità del suo cinema, inducendolo a virare verso l'osservazione disincantata e patetica delle dinamiche affettive, secondo l'idea che «l'amore è lo strumento migliore, più insidioso ed efficace di oppressione sociale» (Fassbinder 1988: 43). Grazie all'equilibrio fra realismo e stilizzazione manieristica, fra candore ed eccesso, il tema delle relazioni umane produce all'interno del macrotesto fassbinderiano un interessante slittamento modale per cui «il melodramma (leggero) diventa tragedia (leggera)» (Menin 1992: 11). La sovrapposizione di

⁴ Accolto nel programma della ventiduesima edizione del Festival delle Colline, lo spettacolo è stato messo in scena in una sala del Petit Hotel di Torino, che ha ricreato le atmosfere e le dinamiche del debutto bolognese. Motus, attraverso questi esperimenti, consolida la vocazione verso un deciso rinnovamento delle forme della dramaturgia dello spazio.

stilemi teatrali e cinematografici, il progressivo incupirsi delle situazioni diegetiche, la vertiginosa clausura degli ambienti consentono, in altri termini, di riconoscere nella testualità filmica di Fassbinder un riverbero della categoria coniata da Brooks a proposito della scrittura romanzesca di James: si tratta in fondo di «melodrammi della coscienza» (Orabona 2012: 14), nei quali la ferocia delle leggi sociali confligge con l'(auto)determinazione dei personaggi e questo processo dialettico è raccontato attraverso una messa in scena per lo più simbolica. Spazi, corpi e desideri disegnano una triangolazione abissale che lascia emergere sintomatiche figure di *pathos*. La disperazione può dirsi allora l'inclinazione prevalente delle protagoniste, costrette a muoversi dentro un reticolo di sopraffazioni e atti mancati.

Le lacrime amare di Petra von Kant (1972) inaugura il ciclo melodrammatico di Fassbinder e segna senza dubbio uno dei vertici della sua produzione, per la raffinatezza del *décor* nonché per la perfetta calibratura del dispositivo diegetico e performativo. Difficile riassumere in poche battute i pregi di un'opera così radicale, tanto più che abbiamo a che fare con un testo doppio, scritto prima per la scena (con debutto a Francoforte per *Experimenta* nel 1971 e la regia di Peer Raben) e poi trasposto sullo schermo attraverso l'adozione di un paradigma eminentemente teatrale, connaturato del resto allo stile dell'autore. Il primo elemento degno di nota riguarda la genesi dell'opera, legata – secondo quanto riferisce Trimborn nella biografia dedicata al regista (Trimborn 2014: 122-125) – all'elaborazione del trauma del rifiuto da parte di Günther Kaufmann, corteggiato a lungo senza alcun esito. In un denso passaggio di *Un giorno è un anno è una vita* Trimborn riporta la dichiarazione di Harry Baer secondo cui tanto l'opera teatrale quanto il film sarebbero un gioco di enigmi in cui l'autore «traspone le sue relazioni, non relazioni, le sue passioni e i suoi intrighi, criptandoli e "transessualizzandoli"» (Trimborn 2014: 124). Dietro il sembiante della stilista Petra von Kant si celerebbe lo stesso Fassbinder, dietro il personaggio di Karim Thimm (la giovane di cui Petra si invaghisce perdutamente) il suo amore Kaufmann, mentre Marlene incarnerebbe l'angelo custode Peer Raben, al quale il film è dedicato. Ad autorizzare tale ipotesi interviene lo stesso Fassbinder, dichiarando a proposito della

relazione mancata con Kaufmann: «Altre persone in questi casi vanno dallo psicanalista. Io faccio un film» (*ibid.*: 125). Quel che pare importante sottolineare non è il risalto delle questioni aneddotiche ma l'effettivo processo di 'transessualizzazione' posto alla base dell'invenzione drammaturgica, la scelta cioè di mettere in forma la propria vita declinandola attraverso esistenze di donne, destinate a traiettorie di dolore e perdizione. Questo potentissimo *transfert* identitario e di genere, con sfumature lesbo, testimonia la 'transitorietà' dell'*imagery* fassbinderiana come d'altra parte non esita a ribadire lo stesso autore: «il punto è che credo di poter esprimere meglio quello che sento quando uso un personaggio femminile come centro» (Latella 2006). I melodrammi di Fassbinder funzionano proprio grazie a questo investimento emotivo, che può contare sul *physique du rôle* di attrici di grande talento, capaci di dar fondo a una ricca gamma di *nuances* e di pose.

L'adozione del format melodrammatico prevede, oltre a un intenso 'rumore rosa', l'allestimento di uno spazio claustrofobico, «ufficio-laboratorio-confessionale-atelier-album di famiglia-riposo-gioco-tomba-fossa comune dei sentimenti» (Latella 2006), perimetrato da un raffinato sistema di tende-sipario che ne esaltano la vocazione teatrale.



Fig. 2. *Le lacrime amare di Petra von Kant*, di R.W. Fassbinder, 1972.



Fig. 3. *Le lacrime amare di Petra von Kant*, di R.W. Fassbinder, 1972.

Rispetto ai primi film, pressoché statici, la macchina da presa esplora ogni angolo della camera, si colloca a ridosso delle figure catturando ogni sbalzo di umore, ogni minima espressione del volto. Il fitto avvicinarsi di campi e controcampi traduce sullo schermo le relazioni di potere fra i personaggi, rendendo visibili le oscillazioni della loro coscienza. Grazie a un calibrato sistema di dissolvenze è facile percepire la progressione della fabula drammatica, nonché l'articolazione in cinque atti, ma è soprattutto il corpo di Petra von Kant a scandire la lenta ma inesorabile caduta di ogni illusione d'amore. La peculiare inclinazione metamorfica di Margit Carstensen assegna al film uno dei suoi tratti caratterizzanti, cioè l'esibita stilizzazione formale che si percepisce attraverso la moltiplicazione di specchi, abiti, trucchi e parrucche. Quella di Petra von Kant è così una recita al quadrato, un sottile incastro di seduzione ed inganni che la vede soccombere di fronte alla vertigine di una insensata, ma comprensibile, smania di possesso. Prima che il buio della solitudine la inghiotta definitivamente, il suo volto ormai sfatto e senza *maquillage* riempie l'inquadratura restituendo a chi guarda tutta l'amarezza di un gioco al massacro.

L'atmosfera languida e appassionata di questo *mélo* contagia l'animo randagio di Motus che nel biennio 2005-2006 decide di misurarsi con le ombre pastose del cinema di Fassbinder, dando corpo a un vero e

proprio "Progetto Fassbinder" che si articola in due spettacoli: *Piccoli episodi di fascismo quotidiano* (ispirato a *Pre Paradise sorry now*) e *Rumore rosa* (inizialmente dedicato a *Le lacrime amare*). Il corpo a corpo con *Le lacrime amare* di Petra von Kant si rivela presto problematico per questioni di copyright ma l'inciampo diventa occasione per uno slittamento importante:

Questo divieto è stato per assurdo liberatorio perché ha fatto spostare immediatamente la prospettiva, o meglio l'inquadratura. Del resto siamo certi che Fassbinder preferirebbe i tradimenti alle celebrazioni. Abbiamo deciso di collocarci alla fine della time-line, alla fine delle *Lacrime amare*, alla fine di Fassbinder, del suo stesso melodramma esistenziale e di quello delle sue magnifiche attrici, dopo, post, per rappresentare non più il 'drama' ma l'artificio che gli consente di esistere, di presentarsi come Vero. (Casagrande – Nicolò 2005)

Rumore rosa è allora uno spettacolo *in absentia*, verte su una cancellatura (l'impossibilità di inscenare *Le lacrime amare*) ma riesce comunque a ricalcare le silhouette di Fassbinder attraverso il gesto letterale e simbolico dell'incisione:

Il disco che ruota su se stesso e alla fine si incanta, con l'inquietante rintocco della puntina, ha fatto il resto. Abbiamo deciso di incidere su vinile alcuni dialoghi chiave delle *Lacrime amare*, come traccia-memoria di un testo che non c'è più, che sopravvive solo nei ricordi di Marlene, la segretaria-serva, muta scrutatrice dei fatti... parole che ancora evocano attese-disattese. E soprattutto solitudini. Abbiamo inciso su disco anche altre sonorità: passi, telefonate, rumori di città. Tutto ciò che veniva impresso su vinile diventava automaticamente oggetto, o meglio, simulacro di qualcosa basata essenzialmente su una mancanza. Su un vuoto. E a bordo di quel vuoto abbiamo proceduto. (*Ibid.*)



Fig. 4. *Motus, Rumore rosa*, ©Federica Giorgietti.

La puntina del giradischi diviene, come riferisce Enrico Casagrande, «strumento nostalgico-chirurgico di evocazione d'atmosfere lontane» (Casagrande – Nicolò 2010: 130). La poetica melodrammatica di Fassbinder viene «screcciata, maciullata» (*ibid.*) per lasciar posto a un'eco distorta eppure piena di *pathos*, in bilico fra la ruvida ferocia della malinconia e l'illusione di una ribellione possibile. Nel presente scenico di *Motus* spetta alle tre sontuose attrici (Silvia Calderoni, Emanuella Villagrossi e Nicoletta Fabbri) far 'risuonare' i destini delle eroine fassbinderiane attraverso prelievi e innesti vocali, gesti reiterati, collassi e timidi 'sollevamenti'. La danza spasmodica di questi tre corpi, in transito tra vita e morte, desiderio e abbandono, riempie lo spazio bianco della stanza, rilasciando tenui bagliori in multicolor.

È ancora uno spazio bianco la stanza-ventre che ospita la versione latelliana de *Le lacrime amare di Petra von Kant* (prodotto nel 2006 dal Teatro Stabile dell'Umbria e dalla Fondazione Teatro Stabile di Torino), testo che conferma la maturità registica di Latella e corrobora la «cifra patetica» (Latella 2016: 33) del suo stile. Basta sfogliare l'elegante libretto di sala per cogliere il denso lavoro preparatorio che ha portato alla confezione dello spettacolo, frutto di una attenta ricognizione intorno alle diverse trame dell'immaginazione melodrammatica di Fassbinder. Latella espone il suo orizzonte emotivo e simbolico alla ricerca di

un'immagine-guida che possa traghettare il processo di traduzione scenica e trova nel corpo della donna l'oggetto feticcio su cui modellerà l'impianto registico.

La donna diventa nell'immaginario fassbinderiano una proiezione, un'ideale, un'icona, una gigantografia, una mappa dei sentimenti. Il suo corpo diventa la casa da abitare, esplorare, invader, conquistare, dominare, governare... tentativo inutile, perché la donna di Fassbinder resta unica e inafferrabile, anche per la donna stessa. (Latella 2006)

Il suo metodo compositivo si fonda del resto sulla storia scenica e culturale di un'opera, i suoi spettacoli «racchiudono non solo la traccia (più o meno riconoscibile) del testo originario ma anche associazioni, memorie, riferimenti, miti, che l'opera ha ormai incorporato» (Mazzocchi 2016: 106). Fassbinder occupa evidentemente un posto centrale nella personale biblioteca del regista, come si evince dal doppio investimento performativo (prima con *Le lacrime amare di Petra von Kant* e poi con la riscrittura di *Veronika Voss* di cui si dirà più avanti); i suoi film offrono una serie di elementi che si pongono in risonanza con «quei nuclei tematici archetipici e fortemente drammatici – amore, morte, violenza incesto, follia – che sviluppa in spazi scenici non realistici» (*ibid.*: 107).

“Ti amo, ti amo, ti amo”. Stillicidio che ripercuote il suono. La parola trova l'utero, la pancia, la casa. Le quattro pareti [...] diventano un luogo metaforico; uno spazio mentale che rende concreta l'illusione [...] Il privato diventa la pelle in cui ritrovarsi ed imparare ad accettare la maschera della propria tragica esistenza. Così le lacrime si fanno simbolo, sintesi artistica, dell'amarezza di vivere. (Latella 2006)

Latella sceglie di cancellare dallo spazio della scena ogni rimando al film, tanto sul piano della costruzione d'ambiente quanto su quello – ancor più pregnante – della recitazione delle attrici. Pur rimuovendo le

insegne melodrammatiche ed estetizzanti del testo filmico (specchi, arredi, abiti, trucchi) realizza però, in collaborazione con Annelisa Zaccheria, una affascinante partitura d'ombre e disegni che proietta la magia del cinema delle origini dentro la scatola scenica, distillando così *par images* alcune linee di tensione drammaturgica.



Fig. 5 *Le lacrima amare di Petra von Kant*, regia di A. Latella.



Fig. 6 *Le lacrima amare di Petra von Kant*, regia di A. Latella.

Le ardite traiettorie del *Kammerspiel* fassbinderiano si dissolvono di fronte alla (apparente) neutralità del fondale bianco, attraversato da

emblematici tagli di luce nel passaggio da un atto all'altro. Lo spazio vuoto della casa è solcato poi da un oggetto-monstruum, un enorme fantoccio nudo detto la "statua di Karin". Si tratta di una figura iperbolica che richiama i manichini sensibili disseminati nel film, assolutizzando il corpo femminile – Mito e Bambola di un tempo artificiale e recondito. Questo arcaico feticcio è parte integrante del *décor*, fa da sponda ai gesti e ai movimenti delle attrici, quasi fosse una sorta di totem materno. Nel penultimo atto, però, assistiamo a un violento rito di *sparagmòs*: di fronte al crollo dell'illusione d'amore perfino la statua tutelare va in pezzi.

A restare saldamente piantate sulle assi del palcoscenico sono invece le cinque attrici scelte da Latella, capaci di adattarsi alla rigida pedagogia del regista e di dar vita a un'intensa *performance* di fiati e dinamiche gestuali. La dolorosa staticità di Margit Carstensen, Hanna Schygulla, e Irm Hermann cede il posto allo slancio di Laura Marinoni (Petra), Silvia Ajelli (Karin) e Candida Nieri (Marlene), portatrici di una fisicità debordante che incarna la deriva patetica della vicenda. Se tutto *l'ensemble* si muove all'unisono, sostenendo il peso di una dizione eccentrica e scopertamente melodrammatica (c'è sul serio del pianto in queste *Lacrime!*), è vero altresì che il fulcro dello spettacolo ruota intorno alla straordinaria prova d'attrice di Laura Marinoni, artista generosa e sensibile che trova nel dialogo con Latella l'occasione per raggiungere una piena maturità espressiva. Il suo corpo nervoso, teso, scattante dà conto delle contorsioni mentali e delle ferite emotive del personaggio, la sua voce disegna un diagramma di toni e altezze di impressionante verità (e allo stesso tempo di forte stilizzazione), ma forse è il suo volto a contare di più, a segnare il disgregarsi della storia. Negli ultimi istanti dello spettacolo la sua faccia sembra raggelarsi fino a farsi maschera di un dolore senza requie: lì Petra von Kant/Marinoni sembra essere giunta al capolinea della disperazione.

Non lo voglio il realismo

La contrazione del volto di Marinoni consente di passare al secondo 'capitolo' della cartografia, quasi un intermezzo, dedicato ad alcune

'rivisitazioni' di *Un tram che si chiama desiderio*. Il capolavoro di Tennessee Williams, come è noto, si colloca per lo più sul versante della tragedia ma la caratura universale dei suoi personaggi ha reso possibili decisi slittamenti di codice⁵. È quel che accade con lo spettacolo di Antonio Latella, in bilico fra partitura post-pop e melodramma archetipico, con il calligrafico mélo di Almodóvar *Todo sobre mi madre* (in cui *pathos* e sentimento si sublimano fino a toccare tutte le corde di *eros* e *agape*) e infine con la tragicommedia *Blue Jasmine* che ripropone la vena migliore della drammaturgia alleniana. Questa insolita costellazione di testi disegna traiettorie solo apparentemente divergenti dall'assunto iniziale mostrando altresì quanto variegata siano le rifrazioni, o se preferite le schegge, dell'immaginazione melodrammatica.

Lo spettacolo di Latella ispirato al capolavoro di Williams può dirsi certamente un'opera epocale per la capacità di contemperare il massimo del naturalismo e l'estetizzazione più spinta. Prendendo alla lettera la celebre battuta di Blanche DuBois («non lo voglio il realismo, voglio la magia»), Latella lavora sulle strutture del dramma, accentua i tratti metatestuali (attraverso l'invenzione del dottore, una via di mezzo fra narratore esterno e regista supervisore), esaspera i toni in battere e in levare e giunge a far deragliare la stessa architettura verbale tramite l'inversione della *fabula* e l'assunzione di un procedimento a *flashback*. Come se non bastasse, costringe gli attori a mettersi a nudo, a lavorare senza protezioni, con la sala illuminata e potenti fari puntati addosso.

⁵ Si pensi alle letture in chiave *queer* che decrittano i processi di mascheramento compiuti da Blanche, disvelando identità e desideri impossibili da dichiarare per Williams all'epoca della composizione dell'opera. Su questi aspetti si vedano almeno Savran 1992, Clum 2000. Sul piano delle riscritture sceniche – come opportunamente annota Mazzocchi – corre l'obbligo di ricordare *Belle Reprieve* (1991) dell'*ensemble* lesbico Split Britches in sodalizio con la compagnia Boolips: si tratta di una *performance* «vaudevillian satirical gender-bending» – come dichiarato dal collettivo – che guarda ai modelli e alle pratiche della sessualità gay e lesbica degli anni Quaranta nel tentativo di sovvertire il piano eteronormativo della società. Una intensa recensione dello spettacolo si legge in Leondar 1991 mentre i testi del gruppo possono essere recuperati in Split Britches 1996.

Questa specie di *'blind acting'* fa sì che gli interpreti portino il processo di autodisvelamento fino alle estreme conseguenze, come ammette la stessa Laura Marinoni:

È stato un percorso molto duro, perché Antonio mi ha tolto tutto: il costume, il trucco, il parrucco, i vestiti, gli oggetti. Mi ha tolto la possibilità di creare un personaggio comodamente seduto sui cuscini del divano. (Marinoni 2012)



Fig. 7. *Un tram che si chiama desiderio*, regia di A. Latella, 2006.

È ancora lei ad assumere su di sé, come nel precedente fassbinderiano, la responsabilità dello spettacolo con un netto sbilanciamento della parte rispetto agli altri ruoli, che pure risultano essenziali. I pensieri di Blanche sono il perno di una figurazione espressiva, di taglio post-brechtiano⁶, che stratifica segni e citazioni, riannodando, sulla scorta della partitura originale, generi e forme diverse. Blanche è una personaggioia multipla, in grado di contenere «un ventaglio di figure che va dalla tragedia greca alla commedia raffinata

⁶ Sulla qualità postbrechtiana del teatro di Latella si rimanda alla lucida analisi di Federica Mazzocchi, capace di compendiare i principi salienti della sua scrittura registica: Mazzocchi 2016.

inglese» (Marinoni 2012); in lei convivono ironia e *pathos*, devastazione e disincanto. La scenografia non è altro che la proiezione dei suoi disturbi psichici, la messa in forma delle sue alterazioni percettive: gli oggetti sparsi alla rinfusa, i microfoni, i riflettori rappresentano il set di una mente in disordine, stretta in un andirivieni di presente e passato, di verità e menzogne che contribuiscono a infiammare il tasso finzionale della recita. Marinoni abita lo spazio con una tempra impareggiabile (che non a caso le è valsa il Premio Ubu come migliore interprete), dissipando tutte le energie nello sforzo di dar voce ai diversi i registri di donna presenti dentro la scorza di Blanche. Sacrifica se stessa per non abdicare a ciò che ama: in questa ostinazione va colta la scintilla libertaria che marchia il suo destino.



Fig. 8 *Tutto su mia madre*, regia di P. Almodóvar, 1999.

Assecondando la logica della 'variazione' melodrammatica è possibile accostare, non senza qualche azzardo, la performance post-pop di Latella al magistrale «post-mélo barocco» di Almodóvar, quasi un «nuovo genere», fondato su «una paradossale misura dell'eccesso» (Tassi 1999: 6). L'innesto di *Un tram che si chiama desiderio* dentro il corpo del film produce una spirale di lutti, abbandoni e riconoscimenti, ma soprattutto una frizione costante fra vita e forma che si arresta solo di fronte al miracolo della guarigione del terzo Esteban, *happy ending*

inatteso che alleggerisce i cuori e lo sguardo. Fino a quel momento è il teatro a farsi sirkianamente *specchio della vita*, microcosmo di passioni e risentimenti, in ossequio ai canoni del melodramma classico che pure Almodóvar non esita a stravolgere accumulando citazioni, omaggi, riporti. A ben guardare le sue «citazioni-allusioni» (Negri 1996: 95) virano verso un *côté* nostalgico che diviene «malessere della distanza o sentimento della mancanza», cioè soprattutto desiderio di un recupero attivo del passato. I suoi frammenti di immaginario, di cui il *Tram* rappresenta il vertice assoluto per compiutezza e tensione drammatica, sono «impastati nella psiche» (Morreale 1999: 38) e rilanciano una formula ibrida di narrazione emotiva che ancora a quell'altezza riesce a tenere in equilibrio la vertigine del cuore e gli spasmi del cervello. L'«Almodrama» (Bignardi 1999) codificato in *Todo sobre mi madre* è un concentrato di lacrime e risate, di eleganti piani fissi di matrice teatrale e di arditi movimenti di macchina, anche se poi è nel regno della dissolvenza incrociata che si saldano i destini delle sue ineffabili donne-attrici.



Fig. 9. Cate Blanchett in *A streetcar named desire*, directed by Liv Ullmann.



Fig. 10. *Blue Jasmine*, regia di W. Allen, 2013.

L'intermezzo dedicato alle rivisitazioni del *Tram* di Williams è soprattutto una galleria di volti e corpi di interpreti e dive capaci di sublimare con delicatezza e veemenza le traiettorie di *pathos* di Blanche Dubois. A fare la differenza, rispetto alla 'gabbia' del personaggio di carta, è il processo di stilizzazione registica (nella costante frizione fra stilemi teatrali e cinematografici) ma soprattutto il sistema dei «segni di performance» (Dyer 2009), cioè la peculiare inclinazione dell'asse della recitazione. Dopo la debordante fisicità di Marinoni, una Blanche di carne e di sangue, la patetica intensità di Marisa Paredes e Cecilia Roth, sorelle di età diversa nella finzione al quadrato della recita, è la nervosa fragilità di Cate Blanchett a sorprendere, nel contesto di un'altra godibile variazione di *Un tram che si chiama desiderio* che le ha fatto guadagnare l'Oscar come migliore attrice protagonista. I critici italiani e d'oltreoceano hanno salutato *Blue Jasmine* (2013) con favore, sottolineando insistentemente le analogie con l'opera di Williams a dispetto di qualche smentita dello stesso Allen. Ad autorizzare la sovrapposizione è l'immagine divistica di Blanchett, che trascina dentro lo spazio dell'inquadratura il peso e i segni della Blanche interpretata a teatro per la regia di Liv Ullmann, in un altro interessante inarcamento fra palco e grande schermo. Jasmine/Blanchett è, come la Blanche impersonata dalla star australiana, un «fiore fragile radicato alla terra» (Brantley 2009), una creatura sofisticata in preda a parossistiche crisi di

nervi, inaffiate di alcool e tranquillanti. Rispetto alla linea interpretativa espressa a teatro, più realistica e contenuta⁷, Blanchett accentua nel film la tensione dei gesti e della voce, si abbandona a tirate quasi isteriche ma è il volto a condensare la tragedia della sua vita. L'ultimo piano prima dei titoli di coda la ritrae su una panchina, immobile, con lo sguardo fisso verso un altrove tutto da inventare: questa immagine, da sola, restituisce tutta la profondità del baratro in cui si è spinta e raddoppia – con lievi variazioni – la maschera di Blanche. Del resto, come scrive Charlie Keil a proposito di Kate Winslet e Cate Blanchett, «The performance is the star» (Keil 2012: 182-200).

Molte cose feriscono, qualcosa uccide

Il terzo movimento di questa provvisoria cartografia dei sentimenti torna a fare i conti con l'immaginario di Fassbinder, ormai a un passo dal viale del tramonto, e con la persistenza delle ombre del suo cinema nella retina di Antonio Latella. Si tratta ancora una volta di un gioco di scambi e travestimenti, che lascia emergere in filigrana fantasmi di donne che recitano la propria morte.

⁷ Nella sua recensione, Ben Brantley così definisce la performance di Blanchett: «The lady who lives for illusion has never felt more real. [...] What Ms. Blanchett brings to the character is life itself, a primal survival instinct that keeps her on her feet long after she has been buffeted by blows that would level a heavyweight boxer» (Brantley 2009).



Fig. 11. *Veronika Voss*, regia di R.W. Fassbinder, 1982.

Veronika Voss (1982) è un film che riluce dello splendore della fine, affidando alla bellezza di una fotografia straziante la tetra parabola della protagonista, una diva UFA dell'anteguerra sull'orlo del collasso professionale ed emotivo. Ispirato al suicidio di Sybille Schmitz del 1955, il testo intreccia registri diversi indulgendo nella prima parte su toni da commedia drammatica mentre nella seconda su tinte *noir*, anche se poi tutto sembra sciogliersi, ancora una volta, nell'acido di un *mélo* della coscienza. Rosel Zech è figura spettrale, corpo d'attrice e di donna per cui vale l'ossimorica declinazione del titolo del bel libro di Charlie Keil sullo star system: *Shining in shadows*. Grazie a un sapiente lavoro di regia, meticoloso e a tratti perfino calligrafico, la sua Veronika riesce davvero a brillare nell'ombra.

Dopo aver esplorato le relazioni pericolose di Petra von Kant, Latella torna a Fassbinder con uno spettacolo difficile, macchinoso e perfino scomposto, che però aggiunge un capitolo importante alla sua personale indagine sulle forme del mito. *Ti regalo la mia morte, Veronika* (2014) amplifica il devastato orizzonte finzionale di Fassbinder attraverso un complicato sistema di scarti e citazioni, oggetti e simboli che si accumulano in una bulimica ostensione di segni che toglie il fiato. Grazie al filtro fassbinderiano Latella recupera il suo «teatro allucinato» (Latella 2014), portando a compimento quel processo di sovraesposizione dei coefficienti di scena già esplorato in altre occasioni

e divenuto nel tempo marca stilistica. Sorpreso dal successo de *Le lacrime amare di Petra von Kant*, a suo dire in controtendenza rispetto al carattere provocatorio dell'opera di Fassbinder, qui il regista si accosta al testo (cioè al film e alla traccia scritta in forma di sceneggiatura) considerandolo 'classico', nel tentativo di fare emergere in modo più perentorio la trasgressione che cova tra le pieghe della storia. Grazie a questo sguardo, insieme ravvicinato e distante, Latella riesce a misurarsi con i fantasmi di Fassbinder, ad esplorare il coagulo di generi e opere (la tragedia greca, Goldoni, Čechov, Ibsen) che struttura il suo immaginario, non più solo cinematografico ma intimamente teatrale. Per liberare in scena la fibra tematica e visiva del regista tedesco il nostro moltiplica i livelli del racconto puntando su una fervida contaminazione fra realtà e finzione, vita e forma, teatro e cinema: l'esito di tale frammentazione è qualcosa che somiglia a un vero e proprio «infarto di codici» (Bertolucci 2011).



Fig. 12. *Ti regalo la mia morte, Veronica*, regia di A. Latella © Brunella Giolivo.



Fig. 13. *Ti regalo la mia morte, Veronica*, regia di A. Latella © Brunella Giolivo.

Anche qui, come già nella versione scenica delle *Lacrime amare di Petra von Kant*, lo spazio esclude ogni indugio illusionistico, «appare teso a coniugare la recitazione fortemente “aggettata” del performer, la persuasività dell’attore/personaggio e la massima accentuazione dei nuclei emotivi e pulsionali dei testi» (Mazzocchi 2016: 108).

Dentro questa ambigua scatola scenica, che squaderna via via piani diegetici ora immediatamente leggibili ora invece paurosamente divergenti (secondo un disegno generale impressionante per ampiezza di rimandi e nuclei simbolici), Monica Piseddu trova il tempo e il ritmo per balbettare la sua morte: il suo destino tragico è segnato fin dall’inizio ma si offre allo spettatore nella forma di un dono, recuperando nel finale tutta l’ambiguità di una (im)possibile catarsi. Nell’incarnare la deriva emozionale di Veronika, cioè il sogno di tornare a essere diva, Veronika/Piseddu ci consegna un’interpretazione magnetica, fatta di spasmi, di crolli nervosi e di pause improvvisate: la malattia che abita il suo corpo è misteriosa e implacabile, non concede tregua ma produce una sofferenza che scava e commuove. L’attrice-performer dà vita a un continuo gioco di scarti in cui la ‘distanza amorosa’ fra teatro e cinema impone a chi guarda di tenere alta la linea dell’attenzione, senza rinunciare del tutto alla pietà.

Scegliendo un altro finale per inscenare la morte della sua eroina, Latella pare rinunciare al *mélo*, a vantaggio della tragedia, eppure tra le note più calde (e amare) di questa straniata carta del sentimento c'è il monologo di Veronika/Piseddu davanti alla macchina da presa, in cui miracolosamente evapora la soggettività dolente, ma non ancora prostrata, di una personaggio in cerca di autore:

Oh, vi prego. Datemi un'altra possibilità. Riaccendete la macchina. Commuovervi è il mio mestiere. Ditemi che sono stata brava. Posso pinagere tutte le lacrime che volete. Guardate, piango ancora. Un primo piano...

Bibliografia

- Almerini, Simona, *Fassbinder e l'estetica masochistica*, Piombino, Edizioni Il Foglio, 2013.
- Bertolucci, Giuseppe, *Cosedadire*, Milano, Bompiani, 2011.
- Bignardi, Irene, "Tutto su mia madre", *la Repubblica*, 17 settembre 1999.
- Brantley, Ben, "A Fragile Flower rooted to the Earth", *The New York Times*, 3 december 2009,
<http://www.nytimes.com/2009/12/03/theater/reviews/03streetcar.html?pagewanted=all>, online (ultimo accesso: 15/05/2017).
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination* (1976), trad. it. di Daniela Fink, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.
- Cardone, Lucia, *Il melodramma*, Milano, Il castoro, 2012.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, "Le regole dell'attrazione: meta-fiction e post-post-dramma", conversazione con Enrico Casagrande e Daniela Nicolò (Ed. Enrico Pitozzi, *Art'o*, 22, inverno 2006), *Motus: 991_011*, Rimini, NdA Press, 2010.
- Casagrande, Enrico – Nicolò, Daniela, *Rumore rosa* (2005),
<http://www.motusonline.com/fassbinder/rumore-rosa/> online (ultimo accesso: 15/05/2017).
- Casagrande, Enrico, Nicolò, Daniela, *Raffiche*, 2016,
<http://www.motusonline.com/raffiche/> online (ultimo accesso: 15/05/2017).
- Clum, John M., *Still acting gay. Male homosexuality in Modern Drama*, New York, St. Martin's Griffin, 2000.
- Dyer, Richard, *Star*, Torino, Kaplan, 2009.
- Fassbinder, Rainer Werner, *I film liberano la testa*, Milano, Ubulibri, 1988.
- Id., *I rifiuti, la città e la morte e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1992.
- Ferrario, Davide, *Rainer Werner Fassbinder*, Milano, Il castoro, 2008.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Genet, Jean, "Lettres à Roger Blin", *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1979, IV.
- Graziani, Graziano, *Hic sun leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria&Spettacolo, 2007.

- Grignaffini, Giovanna, *La scena madre. Scritti sul cinema*, Bologna, Bononia University Press, 2002.
- Jeancolas, Jean-Pierre, "Tout sur ma mere. Le corps est une envelope modifiable", *Positif*, 460 (juin 1999): 13-25.
- Keil, Charlie, "Kate Winslet and Cate Blanchett: The Performance Is the Star", *Shining in Shadows: Movie Star of the 2000's*, Ed. Murray Pomerance, Rutgers University Press, 2012.
- Landolfo, Giorgia, "Sognare un amore vero è proprio un bel sogno. Motus incontra Fassbinder", *Arabeschi*, I.2, (luglio-dicembre 2013): 85-98.
- Latella, Antonio, "Il vero è l'artificio", *Le lacrime amare di Petra von Kant*, Libretto di sala, 2006.
- Id., *La misura dell'errore. Vita e teatro di Antonio Latella*, Ed. Emanuele Tirelli, Bologna-Napoli, Caracò Editore, 2016.
- Leondar, Gail, "Belle Reprieve", *Theater Journal*, 43.3 (1991): 386-388.
- Marinoni, Laura, "Io Blanche, nelle mani di Latella", *Krapp's Last Post*, 2012, <http://www.klpteatro.it/laura-marinoni-tram-che-si-chiama-desiderio-intervista-1>, online (ultimo accesso 15/05/2017).
- Magrelli, Enrico-Spagnoletti, Giovanni, *Tutti i film di Fassbinder*, Milano, Ubulibri, 1983.
- Marinoni, Laura, "Io Blanche, nelle mani di Latella", *Krapp's Last Post*, 2012, <http://www.klpteatro.it/laura-marinoni-tram-che-si-chiama-desiderio-intervista-2>, online (ultimo accesso 15/05/2017).
- Mazzocchi, Federica, "Nel fuoco della tradizione. Appunti sul teatro di Antonio Latella", *Mimesis Journal. Scritture della performance*, 5.2 (2016): 103-117.
- Menin, Roberto, "La vita è una prigione all'aperto", Fassbinder, Rainer Werner, *I rifiuti, la città e la morte e altri testi*, Milano, Ubulibri, 1992.
- Morreale, Emiliano, "Todo sobre mi madre", *Cineforum*, 385 (giugno 1999): 38.
- Id., *Così piangevano. Il cinema mélo nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli, 2011.
- Negri, Alberto, *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema postmoderno*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Pezzotta, Alberto (ed.), *Forme del melodramma*, Roma, Bulzoni, 1992.

- Reyns, Tony (ed.), *Fassbinder*, London, British Film Institute, 1979.
- Setti, Nadia, "Personaggia, personaggio", *Altre modernità*, 12, (2014): 204-213.
- Spagnoletti, Giovanni (ed.), *Lo specchio della vita. Il melodramma nel cinema contemporaneo*, Torino, Lindau, 1999.
- Split Britches, *Lesbian Practice/Feminist Performance*, Ed. Sue-Ellen Case, New York-London, Routledge, 1996
- Orabona, Francesca (ed.), *Immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks: per una costante della vision estetica nei tempi moderni*, Milano, Cuem, 2004.
- Sacchi, Annalisa, "Motus, per farla finita con la dittatura del genere", *Alfabeta2*, 2016, <https://www.alfabeta2.it/2016/10/28/motus-farla-finita-la-dittatura-del-genere/> online (ultimo accesso: 15/05/2017).
- Savran, David, *Communists, Cowboys and Queers. The politics of masculinity in the work of Arthur Miller and Tennessee Williams*, Minneapolis-London, Minneapolis University Press, 1992.
- Tassi, Fabrizio, "Desiderio di mélo", *Cineforum*, 388 (ottobre 1999): 3-9.
- Trimborn, Jürgen, *Un giorno è un anno è una vita*, Ed. Anna Ruchat, 2014.

Filmografia

- Die bitteren Tränen der Petra Von Kant (Le lacrime amare di Petra von Kant)*, Dir. Rainer Werner Fassbinder, Germania, 1972.
- Die Sehnsucht der Veronika Voss (Veronika Voss)*, Dir. Rainer Werner Fassbinder, Germania, 1982.
- Todo sobre mi madre (Tutto su mia madre)*, Dir. Pedro Almodóvar, Spagna, 1999.
- Blue Jasmine*, Dir. Woody Allen, USA, 2013.

L'autrice

Stefania Rimini

È professoressa associata presso l'Università di Catania, dove insegna Drammaturgia, Storia del teatro e Forme dello spettacolo multimediale. I suoi principali interessi di ricerca riguardano i rapporti fra cinema e teatro, le arti performative multimediali, la scena contemporanea italiana, il cinema documentario. Fa parte dell'editorial board delle riviste *Dioniso* e *Engramma* e dirige, insieme a Maria Rizzarelli, *Arabeschi. Rivista internazionale su letteratura e visualità*. Tra le sue pubblicazioni più recenti: "La parola visibile. Giacomo Leopardi e Antonia Pozzi sullo schermo", *L'avventura*, 3. 1 (2017): 3-16; "Kane, Mouawad, Visniec: il corpo della donna come campo di battaglia", *Dal nemico alla coralità. Immagini ed esperienze dell'altro nella rappresentazione della Guerra degli ultimi cento anni*, Ed. A. Baldacci, LoGisma, 2017: 239-248; "Potentissima signora dei rotocalchi. Le maschere di Laura Betti", *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, Eds. L. Cardone, G. Maina, S. Rimini, *Arabeschi*, V.10 (2017); *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Pisa, Titivillus, 2015; *ImmaginAzioni. Riscritture e ibridazioni fra teatro e cinema*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012.

Email: s.rimini@unict.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Rimini, Stefania, *“Each girl kills the thing she loves. Variazioni melodrammatiche nella scena contemporanea”*, *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>