



Giuditta Tarantelli e Mirko Locatelli

Dal corpo dell'attore al corpo cinematografico: *l'incipit* come testimone di una genesi

MIRKO LOCATELLI

Provo a considerare lo sviluppo di un film partendo dall'assunto che il protagonista, ma vale per tutti i personaggi, sia un corpo che nasce, vive e muore, e che il film sia la rappresentazione di quella trasformazione che sta alla base della vita umana, animale, vegetale, minerale.

Parlando di attori, se prendiamo in analisi i film che ho già realizzato, oltre a quelli sui quali sto lavorando, possiamo tranquillamente affermare che la scelta dell'attore protagonista avviene spesso durante lo sviluppo della sceneggiatura, in alcuni casi addirittura in fase di stesura del soggetto.

Quando scelgo di affidare il ruolo di protagonista a un attore professionista, risulta più semplice individuarlo, è infatti sufficiente averlo osservato recitare in altri film o a teatro, aver letto le interviste rilasciate o parlato con altri registi che ci hanno già lavorato.

Ci sono casi in cui, al contrario, certi ruoli necessitano di attori non professionisti, persone che non hanno mai lavorato nel cinema o sul palcoscenico; in quei casi il percorso è differente, occorre individuarli e lavorare qualche tempo con loro per capire se sono adatti.

Personalmente, per un discorso di sperimentazione, sono interessato a mescolare sul set attori e non professionisti, poiché ho la possibilità di sviluppare forme e linguaggi misurati sul film e sui personaggi.

Essere adatti significa assomigliare il più possibile a qualcosa che è stato solo scritto e immaginato da te, e, nel mio caso, da Giuditta Tarantelli, mia moglie, la sceneggiatrice con la quale lavoro su tutti i miei film.

Ogni nostra idea matura dai ricordi, dalle letture o dall'osservazione, diventa una storia con dei personaggi che devono necessariamente trasformarsi per esistere, "morire e reincarnarsi".

Per quanto mi possa sforzare nella ricerca dell'attore adatto, questi non sarà mai il personaggio immaginato, dovrò uccidere qualcosa che lo riguarda per permettergli di esistere nel corpo nell'attore che avrò individuato, e accompagnare l'attore attraverso un percorso che prevede il sacrificio di tutti gli aspetti e le caratteristiche incompatibili con il personaggio, per divenire altro da sé.

Poi c'è il corpo dell'attore, che ha una sua vita reale, un elemento per nulla trascurabile, il quale mettendosi al servizio del film si trasforma visivamente in corpo cinematografico, in un personaggio che però continua a condividere il corpo con l'attore; un corpo attraversato da un flusso sanguigno, spinto da un battito cardiaco, un corpo che vive emozioni, che percepisce l'altro da sé attraverso un proprio apparato sensoriale.

Il freddo, il sudore, l'affanno, la puntura di uno spillo, l'eccitazione, sono percepiti da entrambi i corpi e sono sempre reali, vissuti dall'attore anche quando è il personaggio a viverli, non importa se per goderne o per subirli, l'attore li sente tutti. Per deontologia professionale si è poi portati a pensare che l'attore reprima almeno alcune sensazioni, le più piacevoli, ma è ovvio che non è così, e non deve esserlo. E allora quale sia il trucco per accettare tutto ciò va chiarito.

Quando diciamo «Attori in posizione... Ciak in campo... Motore... Scena 1, 1, prima... Azione!» diamo la vita al personaggio, è un momento tipico, non tanto come un Prometeo con la creta, piuttosto è come abbassare la leva che dà corrente agli elettrodi nel laboratorio del dottor Frankenstein, il personaggio prende vita, il dramma ha inizio e noi ci dobbiamo misurare di volta in volta con numerosi *plot*, uno per la storia narrata, uno dedicato all'interiorità di chi la vive, un altro alle relazioni che la tengono in piedi, fino al *plot* che in questa sede ci interessa più di ogni altro, quello dedicato allo spettatore, quello che ci dice che cosa gli stiamo mostrando.

Ma è solo l'inizio, sarà poi il montaggio a determinare ciò che lo spettatore potrà vedere, quindi è corretto dire che la vita del personaggio viene raccontata attraverso le scene che compongono il film? Forse no, neppure per uno spettatore disattento e poco incline all'approfondimento.

Nelle pieghe del racconto ad esempio possiamo trovarci di fronte all'ambiguità di alcuni personaggi dei quali non condividiamo le scelte, o

non comprendiamo certi comportamenti. Come nella vita vera ci domandiamo i motivi di alcune azioni e pretendiamo che ci vengano chiariti: un film scritto da un autore è solo un film, quindi l'autore saprà tutto dei suoi personaggi, di conseguenza pretendiamo di avere accesso a tutte le informazioni in suo possesso.

Ma l'ellissi resta quasi sempre un mistero che l'autore può decidere di svelare o meno.

Se ad esempio pensiamo all'epilogo dei film, saremo tutti d'accordo nel sostenere che in molte occasioni ci ha lasciati sconcertati, con la domanda irrisolta «cosa succederà dopo l'ultima scena?». È una domanda alla quale per fortuna non possiamo dare risposta certa.

Il dopo è sospensione, mancanza, così come per tutte le ellissi, un'omissione del segmento discorsivo recuperabile dallo spettatore solo attraverso l'integrazione di conoscenze esterne, è sacrosanto che sia così.

Ma ecco che se invece proviamo a considerare ogni scena come la riproduzione del ciclo nascita-vita-morte del personaggio o dell'immagine stessa riprodotta sullo schermo, quella di un albero accarezzato dal vento o di un mare in tempesta, se consideriamo l'immagine come rivelazione, manifestazione tangibile dell'essere – dal primo fotogramma della scena fino alla sua scomparsa, con l'ultimo fotogramma della scena – allora possiamo supporre che scena dopo scena assistiamo ad una continua reincarnazione del personaggio, o di un luogo, che rinasce in ogni scena per poi morire e rinascere nella successiva, un po' cambiato.

Immagino pertanto che il personaggio conservi, scena dopo scena, la memoria della sua "vita precedente".

Guardando un film assistiamo alla continua trasformazione del personaggio a opera dell'autore, una trasformazione inarrestabile, che non si ferma neppure con l'ultimo fotogramma del film: le regole del gioco, che mi hanno fatto credere alla storia fino a quel momento, mi fanno supporre che l'autore mi abbia raccontato solo una parte della storia, della vita del protagonista, quindi per questo sono portato a pensare che ci sia dell'altro, non credo solo a quello che mi viene mostrato ma al contrario mi fido dell'intuito che mi dice "attenzione, c'è qualcosa in più".

C'è sempre dell'altro nelle pieghe della storia, nella mancanza (*ellipsis*), nel "fuori campo", nel "dopo film" ma anche e soprattutto prima del film.

Il film si regge, oltre che sulle scene che veicolano informazioni utili alla progressione della storia e all'implementazione della conoscenza, soprattutto sui buchi di conoscenza, sull'equilibrio tra i vuoti e i pieni. Lasciare quei vuoti è quindi una forma di rispetto nei confronti dello spetta-

tore, proprio perché ciò che non mostriamo diventa importante almeno quanto quello che scegliamo di mostrare.

Nel cinema la storia raccontata subisce una serie di riscritture: sceneggiatura, regia, montaggio e infine la visione da parte dello spettatore, che riscrive il film integrando le proprie conoscenze ed esperienze personali.

Se è vero che di scena in scena, di reincarnazione in reincarnazione, il personaggio mantiene memoria della sua “vita precedente”, è anche vero che la prima scena sarà solo il primo momento mostrato, di certo non la prima reincarnazione del protagonista ma solo una delle tante.

Non tutte le scene hanno però la facoltà di elevarsi a status di *incipit*, di *scena I*, il motivo che spinge l'autore a scegliere di mostrare come primo proprio quel determinato momento temporale è un fatto molto intimo e non sempre sondabile.

Amo pensare che ogni autore sia libero di costruire i suoi film su un personale principio morale, che riguardi se stesso, oltre che il protagonista della storia narrata, il quale conserverà in potenza una parte di quel sé dell'autore medesimo.

Nel mio primo film (*Il primo giorno d'inverno* - Italia, 2008) Michela, una bambina di dieci anni, battezza il suo coniglio con l'acqua di Lourdes nel lavandino del bagno. Interroga tutti noi, sembra chiederci da dove veniamo, e quel gesto apotropaico si ripresenterà nella storia, in rinnovate forme: nel ciondolo di cristallo a forma di fiocco di neve, il portafortuna di Michela, o nell'armadio della nonna defunta, custode di un'eredità di affetti celata dietro alla grande anta a specchio nel quale il giovane Valerio, spogliato dalle proprie vesti, scruta ossessivamente la propria immagine riflessa, nel tentativo disperato di guardarsi dentro e trovare qualcosa.

L'incipit di *I corpi estranei* (Italia, 2013) ci proietta direttamente in un'area di sosta dell'autostrada, di notte, con Antonio, un quarantenne in viaggio dal sud al nord per curare il suo figlioletto Pietro, un bimbo di appena un anno e mezzo con un tumore al cervello. È notte fonda e Antonio gli sta cambiando il pannolino sul sedile posteriore dell'auto, a rompere il silenzio solo il pianto inconsolabile del piccolo. Il viaggio da un luogo fisico per un luogo spirituale, attraverso i corpi degli altri, la solitudine di Antonio che invece non sa piangere e resta in piedi alla finestra come un San Giuseppe con in braccio il suo bambino, sono le immagini dalle quali abbiamo preso spunto per dar vita alla storia. Ma il vero “rumore di fondo” è il pianto di Pietro che ci accompagnerà per tutto il film e come un mantra si incarna in altre forme: in quella delle *ṣalāt* recitate dai musulmani per salvare l'anima del giovane Youssef, in quella dei bollettini radio sul traffico che come una promessa di ritorno a casa accompagnano il sonno

di Antonio, o nelle gocce d'acqua che scandiscono il ritmo di un rubinetto guasto, di una flebo che inocula il farmaco della guarigione o dello scroscio che lava il sudore dal corpo di Antonio e che scivola dolcemente sulle mani del piccolo Pietro.

E anche nell'ultimo film (*Isabelle* - Italia, Francia, 2018), la prima immagine è quella di Isabelle, una donna sullo sfiorire dell'età, in piedi su una terrazza a picco sul mare, prova a telefonare a suo figlio ma nessuno le risponde. Poco lontano il vociare di giovani che ridono. È tutto inafferrabile: l'interlocutore al telefono, la giovinezza, il mare. Scena dopo scena tornerà tutto.

La prima scena sarà dunque sempre una promessa, il testimone silenzioso di tutte le trasformazioni, passate e future, del protagonista ma anche dell'autore. Sarà contemporaneamente testimone e presagio: testimone di tutto ciò che è stato e insieme presagio di ciò che nel futuro sarà, o meglio, di ciò che nel futuro saranno il film, il personaggio, l'attore e l'autore stesso, come fossero una cosa sola.