Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi Umanistici

Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea Magistrale

Analisi diegetica della rappresentazione
Metateatro, metacinema e metalessi

Relatore: Prof. Piermario Vescovo
Correlatori: Prof. Alessandro Cinquegrani
Prof.sa Valentina Re

Laureanda: Martina Sorace
Matricola: 812623

ANNO ACCADEMICO 2011 – 2012

Prefazione

Gli studi narratologici di Gérard Genette possono permettere una valida analisi comparativa di oggetti narrativi espressi in differenti modi del racconto, letterario, teatrale, cinematografico.

Nel primo capitolo introduttivo si cerca di stabilire quali sono le premesse perché tale trasversalità sia possibile, ricercando i nessi teorici nella comune finalità narrativa, nell'accezione di testo come tessuto linguistico di un discorso, nella rivisitazione della distanza che storicamente contrappone la mimesi alla diegesi. Viene indagato quindi il rapporto di compresenza in diverse gradazioni che lega questi due modi del racconto, evidenziando la potenziale presenza della diegesi nella rappresentazione e della mimesi nel testo scritto. L'indagine si articola successivamente in tre unità, sviluppando analiticamente i temi del metateatro, del

metacinema e infine della metalessi. Ciascuno dei capitoli è diviso in due parti, ovvero una prima determinazione teorica della categoria presa in esame e la sua successiva applicazione ad unità narrative scelte. Il metateatro viene analizzato nel secondo capitolo, partendo dalla sua definizione e dai primi esempi rintracciabili in Aristofane e in Plauto per giungere alla codificazione della tipologia metateatrale attraverso l'accostamento delle osservazioni di alcuni studiosi, cercando le analogie tra la metateatralità e la metadiscorsività. Le categorie metadrammatiche di George Forestier vengono inoltre riprese e ricercate all'interno di vari testi teatrali di Pierre Corneille, Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Michael Frayn e Juan Mayorga.

La terza unità è dedicata al metacinema e alla sua determinazione tra la metadiscorsività e la metadrammaticità. Viene evidenziato il legame tra cinema e letteratura in virtù proprio della narratività e della discorsività dei racconti filmici che ne permettono appunto un'analisi narrativa. Il rapporto tra realtà e finzione nel cinema viene brevemente preso in considerazione a proposito della produzione dell'illusione diretta al narratario, con un confronto in merito tra cinema e teatro. Il metafilm si definisce equivalente del metadramma e se ne discute la pertinenza confutando alcune tesi che tendono a restringerne il campo. Vengono quindi analizzate le pellicole cinematografiche Hellzapoppin*,* Viale del tramonto*,* Otto e mezzo*,* Effetto notte *e* Sturdust Memories*, rintracciandovi le stesse tipologie d'inquadramento già utilizzate per i testi metateatrali. Nell'ultimo capitolo si individua ed approfondisce la figura della metalessi, partendo dalla sua origine letteraria e delineandone l'applicazione anche agli oggetti narrativi teatrali o cinematografici. Viene rilevata la stretta correlazione tra le strutture narrative*

basate su molteplici livelli del racconto e la metalessi, dal momento che essa è verificabile laddove vi sia una trasgressione di piano narrativo. Vengono teorizzate cinque tipologie di metalessi, ovvero quelle del narratore, del narratario, del personaggio, del testo e quella identificabile nella figura della presenza reale, ciascuna delle quali viene rintracciata sia nei testi narrativi già esaminati nei capitoli precedenti sia in altri, attraverso una comparativa compresenza di letteratura, teatro e cinema.

Si auspica infine che il metodo comparativo sia maggiormente considerato in futuro come datore di senso e si evidenzia l'opportunità dello stesso nell'analisi del racconto, quale che sia lo strumento o il linguaggio espressivo.

Indice

Prefazione 2

1 Premessa: tra mimesi e diegesi 8

1.1 Gérard Genette e il concetto di testo 8

1.1.I Un nuovo discorso del racconto 9

1.1.II Il testo 11

1.1.III La mimesi 13

1.2 Diegesi e drammaturgia 15

1.2.I Il modo e la mimesi di Genette 15

1.2.II Didascalie indipendenti 18

1.2.III Potenzialità diegetiche del teatro 20

1.3 Diegesi e cinematografia 22

1.3.I Analisi del film 22

1.3.II Il cinema è narrativo 25

1.3.III Semiotica del film 28

1.4 Analisi testuale della rappresentazione 30

2 Metateatro **32**

2.1 Definizione del metateatro 32

2.1.I Aristofane e Plauto 33

2.1.II La scoperta del metateatro 35

2.1.III Verso una codificazione del metateatro 37

2.1.IV La metadiscorsività 41

2.1.V Forestier e le strutture metateatrali 43

2.2 Cinque autori per il metateatro 46

2.2.I L'illusione teatrale 47

2.2.II Il teatro in prova come manifesto di poetica teatrale 56

2.2.III Le maschere nude e il conflitto pirandelliano 65

2.2.IV Dietro le quinte: i retroscena nel metateatro 81

2.2.V La via del cielo: il teatro nel campo di concentramento 89

3 Metacinema **98**

3.1 Il metafilm tra metadiscorsività e metadramma 98

3.1.I Un rapporto di ambivalenza affettiva 99

3.1.II Il discorso filmico 104

3.1.III Tra realtà e finzione 108

3.1.IV Le métafilm 112

3.1.V Cornice e soglia 115

3.2 Cinque pellicole per il metacinema 119

3.2.I «Ma questo è un film pazzo!» «Eccome! Siamo ad Hellzapoppin!» 119

3.2.II Il tramonto del muto e il film impossibile 129

3.2.III Il film onesto che mostra se stesso 139

3.2.IV L'onda nuova 150

3.2.V Quel che resta del successo 159

4 Metalessi **170**

4.1 La figura diegetica della metalessi 170

4.1.I La metalessi tra metonimia, metafora e ipotiposi 171

4.1.II Dalla figura alla finzione 174

4.1.III I livelli narrativi e la metalessi 177

4.2 Cinque tipologie della metalessi 180

4.2.I Metalessi del narratore 180

4.2.II Metalessi del narratario 192

4.2.III Metalessi del personaggio 204

4.2.IV Metalessi del testo 215

4.2.V Presenza reale 223

5 Conclusioni **230**

Bibliografia 233

Ringraziamenti 238

1

Premessa: tra mimesi e diegesi

1.1 Gérard Genette e il concetto di testo

Gérard Genette è uno dei più importanti teorici della letteratura contemporanei. I suoi studi sono da qualche anno a questa parte un valido punto di riferimento per le ricerche che si propongano di individuare i tratti comuni tra letteratura e teatro e tra letteratura e cinema. Le categorie diegetiche individuate da Genette infatti possono essere utilizzate anche nelle analisi degli spettacoli teatrali e delle pellicole cinematografiche, dando per assunta quindi una comunanza strutturale tra l'opera letteraria e le produzioni del mondo dello spettacolo. Si cercherà quindi innanzitutto di comprendere la natura e la validità di tale nesso analogico e in corso

d'opera verranno successivamente affrontate separatamente le tematiche di metateatro, metacinema e metalessi.

1.1.I Un nuovo discorso del racconto

Gérard Genette ha pubblicato diversi saggi, dei quali forse i più famosi, almeno in Italia, sembrano essere le prime tre *Figures*, *Palinsesti*, *Soglie*, *Nuovo discorso del racconto*. Genette nelle sue trattazioni ha coniato nuove categorie della narrazione oppure ha codificato in maniera omogenea e coerente tipologie teoriche già acquisite e in uso tra gli studiosi. Ad esempio ha individuato cinque tipi di relazioni transtestuali, ovvero l'intertestualità, la paratestualità, la metatestualità, l'ipertestualità e l'architestualità[1].

Dal lessico genettiano provengono inoltre le categorie dell'ordine, della durata, della frequenza, del modo e infine della voce[2]: si tratta di elementi strutturali che riguardano rispettivamente il rapporto tra la storia raccontata e il racconto, tra il lasso di tempo in cui accadono i fatti narrati e il tempo in cui la narrazione condensa o ne estende la durata, tra l'avvenimento del fatto raccontato e una sua eventuale iterazione. Soprattutto per la nostra indagine ci interesseranno il modo e la voce, che concernono la prospettiva narrativa dal punto di vista del narratario e dal punto di vista del narratore; queste tipologie teoriche ci torneranno

[1] Nell'insieme dell''intertestualità sono inscritti la citazione e il plagio, mentre la paratestualità consiste nei rapporti tra il testo e il paratesto. È metatestuale il testo che commenta o critica un altro testo, mentre è ipertestuale quel testo che faccia riferimento ad uno anteriore ad esso senza tuttavia commentarlo (caratteristiche formali, imitazione, ecc.) Infine si ha architestualità quando un testo è in rapporto implicito con le tipologie del genere letterario.
[2] Si veda G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986

utili più oltre. Quel che si vuole per il momento sottolineare è che la classificazione di Genette risulta in grado di fornire mezzi analitici aderenti ad un sistema teorico organico, adeguati per condurre indagini su materiale narrativo.

Tuttavia non solo la letteratura ha per oggetto o si occupa della narrazione: infatti anche uno spettacolo teatrale e un film ci raccontano una storia, si basano su un intreccio di eventi. Il cinema ad esempio nacque come uno sviluppo della fotografia, come una successione di più immagini accostate l'una all'altra in velocità.

> Quando, però, la tecnica cinematografica si è affinata, e le pellicole hanno cominciato ad avere una misura maggiore che consentiva ai film [...] una durata più ampia, si è subito capito che quel treno che correva sui binari non era più sufficiente, ma la rappresentazione doveva avere uno sviluppo. È a questo punto che si è scoperta la potenzialità del cinema come arte: il cinema poteva, e anzi doveva, raccontare [...]. Il cinema, in breve, doveva produrre storie[3].

Così nell'introduzione al suo libro Cinquegrani descrive il passaggio del cinema dallo stadio di sperimentazione tecnologica al cinema come arte, un'evoluzione caratterizzata principalmente da una nuova caratteristica acquisita dalle pellicole cinematografiche: la narratività. Ciò che accomuna letteratura, teatro e cinema è dunque la loro funzione di *medium* comunicativo tra un racconto e un narratario, termine che quindi può fungere da sinonimo per destinatario, comprendendo nel suo significato tanto il lettore quanto lo spettatore. Il contenuto di questa operazione narrativa, dunque, può essere definito *testo*; recentemente d'altra parte

[3] A. CINQUEGRANI, *Letteratura e cinema*, La scuola, Brescia 2009, p. 8

è stata attribuita una vasta gamma di accezioni a tale vocabolo, attorno al quale si concentrano numerosi studi contemporanei.

1.1.II Il testo

Oggi siamo abituati a considerare il testo come il prodotto di una scrittura, quindi l'immagine mentale più associata al termine *testo* può essere individuata in un libro, un saggio, un giornale, ecc.; possiamo dire che esso è comunemente considerato come un corpo organico scritto, in forma cartacea o, soprattutto negli ultimi anni, digitale. Tuttavia la coniazione del binomio testo-scrittura avvenne nel Medioevo, quando si dovette affrontare il problema della trasmissione del sapere:

> la civiltà del Medioevo si caratterizza infatti in maniera esemplare per il suo legame intrinseco con la conservazione del sapere e con la sua trasmissione legate in maniera inscindibile alla pratica scrittoria, che diviene cura principale delle istituzioni ecclesiastiche[4].

È dal Medioevo dunque che il concetto di testo scritto va sovrapponendosi all'idea del testo in generale, unitamente all'adottamento della nozione di canone anche per le opere letterarie: nell'ambiente cristiano del IV secolo d. C. si profilava infatti la necessità di individuare quali volumi potessero essere letti in Chiesa e quali no. I primi libri canonici furono l'Antico e il Nuovo testamento e solo successivamente,

[4] C. CONCINA, *Alle radici della cultura occidentale*, in AA. VV., *Letteratura comparata*, a c. di R. BERTAZZOLI, La scuola, Brescia 2010, p.56

con un metodo analogo, la letteratura profana venne canonizzata[5]. Tuttavia, nella stessa epoca storica in cui il testo va definendosi come *scritto* assistiamo ad una moltiplicazione di significati:

> nel Medioevo la parola è frequentemente usata per il contenuto di un'opera contrapposta alle glosse o al commento [...]; *textus* per eccellenza è inoltre il testo dei Vangeli. [..] Nel latino umanistico *textus* può assumere talvolta un senso anche molto concreto avvicinandosi ad 'esemplare', 'codice' [...][6].

Mordenti ci fa riflettere sulla complessità del termine *testo*, attorno al quale si condensano via via anche significati simbolici, come nel caso dei Vangeli e dell'accezione di *esemplare*. Ecco che allora il concetto composito della parola *testo* può esulare dal dominio della scrittura e determinarsi come un concetto-limite[7], purché comunque mantenga la funzione comunicativa e di tradizione della conoscenza. Secondo Segre il testo è il «tessuto linguistico di un discorso»[8], definizione che certamente valorizza il testo come mezzo linguistico e dunque come veicolo comunicativo.

---

[5] Si veda Z. VERLATO, *Il Canone letterario*, in AA. VV., *Letteratura comparata*, op. cit.
[6] S. RIZZO, cit. in R. MORDENTI, *L'altra critica*, Meltemi, Roma 2007, p. 134
[7] «Il testo non è una realtà fisica, ma un concetto-limite», C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985
[8] SEGRE, definizione di *testo* per l'Enciclopedia Einaudi

1.1.III La mimesi

Ogni discorso quindi possiede un testo, sia esso di natura scritta oppure orale, oppure ancora multimediale[9]. Potremmo anche ruotare di centottanta gradi la nostra riflessione e quindi affermare che non ci può essere istanza narrativa senza una qualche percentuale di mimesi. Difatti sin dall'inizio ogni indagine su un campo tanto vasto e ricco di sfumature come il nostro si trova a dover fare i conti con una contrapposizione tradizionale di due modalità narrative: quella diegetica e quella mimetica - come a dire letteratura e teatro/cinema[10]. Tale coppia oppositiva ha origine nella *Poetica* di Aristotele, dove lo stagirita, partendo dal presupposto che la poesia è imitazione, individua tre suddivisioni della mimesi, «e cioè per il loro imitare o in materiali diversi o cose diverse o in maniera diversa e non allo stesso modo»[11]. Dopo aver spiegato che l'arte mimetica nel suo insieme si avvale di ritmo, melodia e metrica, diversamente dal «nudo discorso», e che la tragedia si occupa di temi elevati, mentre la commedia si sofferma su trame e contenuti di basso livello, Aristotele passa ad esporre la differenza in base al modo.

> Vi è ancora di queste imitazioni una terza differenza, quella del come si possono *[20]* imitare i singoli oggetti. Ed infatti è possibile imitare con gli stessi materiali gli stessi oggetti, a volte narrando, sia diventando un altro, come fa Omero,

[9] A metà strada tra queste due tradizionali polarità si inserisce infatti la scrittura digitale, caratterizzata certamente dalla stesura in parole, ma anche dalla condivisione degli elaborati in rete e dalla possibilità per i fruitori di intervenire attivamente nel testo (vedi *Wikipedia*); cfr. T. NUMERICO *et alii*, *L'umanista digitale*, Il Mulino, Bologna 2010

[10] Si intende precisare che, qualora vengano scritti insieme, i termini teatro e cinema si troveranno sempre l'uno prima dell'altro per ragioni storiche, non di gusto personale.

[11] ARISTOTELE, *Poetica*, III, 15

sia restando se stesso senza mutare, altre volte in modo che gli autori imitano persone che tutte agiscono e operano[12].

Aristotele qui sottolinea tre possibilità mimetiche del poeta, cioè modalità per *imitare gli oggetti*, il contenuto dei racconti nel nostro caso. Secondo il filosofo greco questi tre modi diversi consisterebbero nella narrazione delle vicende *assumendo* personalità diverse, come Omero; nel racconto nella propria persona; oppure nella forma drammatica, e quindi *imitando* altre persone, ciò che in genere tentano di ottenere gli attori. Come possiamo dedurre già da questo passo, l'autore comincia a confondersi con l'attore, il narratore con colui che rappresenta gli eventi narrati. È possibile dunque che Aristotele faccia riferimento «non a una coppia di categorie in opposizione ma a una gradazione di soluzioni [...] che trovano nel racconto puro e nella pura mimesi due gradi estremi di evidenza»[13]. Si tratterebbe quindi di uno spettro di sfaccettature che avrebbe come vertici la diegesi e la mimesi, ma che comprenderebbe anche svariate possibilità miste al suo interno. Tuttavia il binomio oppositivo di mimesi e diegesi è più accentuato in Platone, che come sappiamo nel suo sistema filosofico attribuiva la natura imitativa al mondo delle cose, copie imperfette delle idee corrispondenti.

Nella città ideale di Platone, governata dai filosofi, difesa dai guerrieri, gli artisti hanno posto tra gli artigiani. Gli artisti però non si occupano di migliorare la vita dell'uomo in senso materiale, ma soprattutto imitano gli oggetti e quindi doppiano realtà che sono già riproduzioni, secondo il suo pensiero, delle idee. La

[12] Ivi, III, 20
[13] P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli*, Marsilio, Venezia 2011, p. 195

condanna della mimesi e l'esclusione degli artisti dalla città ideale sono quindi il corollario della filosofia platonica, che tuttavia non lesina i suoi strali nemmeno per la narrazione per così dire impura, quella in cui venga data la parola ai personaggi. Nemmeno Platone, a ben guardare, separa del tutto i due domini narrativi, dal momento che condanna anche il testo che dia spazio a un minimo grado mimetico. Possiamo quindi considerare la narrazione matrice sia della diegesi sia della mimesi: «non esiste diegesi senza una qualche traccia di imitazione e non esiste mimesi senza una qualche traccia di racconto»[14].

1.2 Diegesi e drammaturgia

1.2.I Il modo e la mimesi di Genette

Tra il mondo della diegesi e quello del teatro esistono quindi diversi gradazioni. Non a caso Genette recupera il *modo* che Aristotele individua come differenza tra i tipi i imitazione, definendolo come il rapporto tra la determinazione temporale del racconto e il grado di presenza dell'istanza narrativa[15] - il modo di un racconto verrebbe quindi qualificato dalla velocità del racconto e dalla posizione relativa del narratore nei confronti della storia. Il critico francese distingue poi a sua volta tre tipi di discorso: quello narrativizzato, ovvero assunto come un evento tra tanti e trattato come tale dal narratore; il discorso trasposto in stile indiretto; infine il discorso riferito, di tipo drammatico, in cui si lascia la parola al personaggio e che

[14] Ivi, p. 202
[15] Si veda GENETTE, *op. cit.*

rappresenta la forma più mimetica dell'istanza narrativa. Genette cita Platone e ritrova nella *mimesis* quel procedimento poetico e artistico con cui il narratore fornisce all'interlocutore e allo spettatore l'illusione di essere un'altra persona, più precisamente un personaggio della storia raccontata. Il carattere ingannevole della mimesi, secondo Genette, dipenderebbe dal fatto che la scena che comunica il racconto predomina sulla trasparenza del ruolo del narratore - Vittorio Gassman *non è* Amleto, bensì con la sua celebre interpretazione ci *racconta* le vicissitudini del personaggio. Il discorso di Omero sarebbe quindi riferito e non narrativizzato: infatti sono numerosi i dialoghi tra i personaggi mitici, per non dire i monologhi, tra i quali si inserisce il narratore; perché i poemi omerici possano essere definiti narrativizzati le vicende della guerra di Troia e le peregrinazioni di Odisseo dovrebbero essere riportate in terza persona, sobriamente aggiungerebbe Platone. Genette ammette la possibile commistione delle tre tipologie di racconto e giunge alla conclusione che non possa esistere una narrazione del tutto diegetica all'interno del discorso narrativo. In realtà la stessa definizione di *scena* sembra rimandare in primo luogo ad una formula mimetica, eppure viene usata frequentemente nella descrizione di episodi appartenenti al libro: essa è infatti secondo Vescovo «l'unità di scansione nella narrazione composta di solo dialogo, in cui si fanno coincidere *tempo del racconto* e *tempo della storia*»[16]. Per Genette la scena è sempre isocronica, ma si riferisce alla scena individuata all'interno del racconto. In un dramma e in una pellicola cinematografica, invece, il tempo della scena non sempre combacia con quello della *fabula*.

[16] VESCOVO, *op. cit*., p.208; corsivo dell'autore

Leggiamo allora dall'enciclopedia Treccani: «**scèna** s. f. [dal lat. *scaena*, gr. σκηνή "tenda, fondale del palcoscenico"]. **1.** Parte del teatro dove gli attori recitano [...]»[17]. Dunque recuperando l'etimologia del termine la scena è innanzitutto il luogo dell'interpretazione attoriale; più oltre però il significato si estende anche alla recitazione stessa: «**3. a.** Azione scenica, cioè il movimento e il dialogo dei personaggi presenti sulla scena [...]. **b.** Una delle varie vicende che si succedono in un dramma, in una commedia, in un film [...]»[18]. Scena diventa anche sinonimo di episodio potremmo quindi dire; difatti come tale il termine viene utilizzato anche nelle analisi letterarie. Nell'edizione scolastica dei Promessi sposi a cura di Gilda Sbrilli[19] troveremo in riferimento al colloquio tra la Monaca di Monza, Lucia e Agnese la formula «scena dialogata», che comunque ancora aderisce all'idea di dialogo come azione scenica; così come rimanda alla fraseologia teatrale la proposizione «il narratore torna indietro nel tempo e riporta *in scena* don Rodrigo»[20]. Nell'analisi del dodicesimo capitolo però l'assalto al forno delle grucce viene definito *scena* in rapporto di sinonimia con *episodio*: «la scena è colta attraverso lo sguardo attonito di Renzo»[21]. Ecco quindi che un vocabolo di origine assolutamente teatrale viene riconosciuto come voce analitica nel mondo della letteratura.

---

[17] Definizione di *scena*, www.treccani.it; tutte le definizioni provengono da questo vocabolario on-line, dove non altrimenti indicato.
[18] *Ibidem*
[19] A. MANZONI, *I promessi sposi*, a c. di G. SBRILLI, Bulgarini, Firenze 2000
[20] Ivi, p. 272; corsivo mio
[21] Ivi, p. 193

1.2.II Didascalie indipendenti

Nella drammaturgia teatrale per converso si può assistere ad un'ingerenza della diegesi nel testo, quando cioè le didascalie sono palesemente dirette al lettore e non espletano solamente la loro funzione originaria di indicazioni ausiliarie alla rappresentazione scenica. Se ad esempio leggiamo *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello ci imbattiamo nella famosa descrizione del Dottor Hinkfuss:

> *In frak, con un rotoletto di carta sotto il braccio, il Dottor Hinkfuss ha la terribilissima e ingiustissima condanna d'essere un omarino alto poco più d'un braccio. Ma se ne vendica portando un testone di capelli così. Si guarda le manine che forse incutono ribrezzo anche a lui, da quanto son gracili e con certi ditini pallidi e pelosi come bruchi [...]*[22].

Possiamo agevolmente notare che questo passo contiene certamente informazioni per la resa del personaggio sulla scena; tuttavia vi si scorge una vena letteraria negli aggettivi superlativi (*terribilissima* e *ingiustissima*), e nei sostantivi diminutivi (*omarino, rotoletto*, *manine*, *ditini*) e accrescitivi (*testone*). Se Pirandello avesse voluto solamente fornire suggerimenti utili all'attore avrebbe potuto scrivere qualcosa come: «*In frak, con un piccolo rotolo di carta sotto il braccio, appare il Dottor Hinkfuss. È basso, dalla capigliatura voluminosa. Per un certo complesso tende a fissarsi le dita delle mani»*. Ancora più evidente è invece un passo della prima didascalia all'apertura del secondo atto, in cui viene riportato un pensiero del Dottor Hinkfuss:

[22] L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, Garzanti, Milano 2008, p. 213

Il Dottor Hinkfuss comincia a menare il can per l'aja. «Sarà bene in principio» avrà pensato «dare una rappresentazione sintetica della Sicilia con una processioncina religiosa. Farà colore.»[23]

In questo caso l'attore sarebbe impossibilitato a concretizzare i consigli dell'autore, a cominciare dalla frase iniziale, la quale sebbene trasmetta efficacemente un'intenzione è priva di indicazioni precise per ottenerla sulla scena. Inoltre resta la questione delle parole pensate dal personaggio, che quindi non possono essere pronunciate né di fatto presentificate allo spettatore.

Vescovo propone come esemplari dell'intraducibilità scenica alcune didascalie di Valle-Inclán, scrittore e drammaturgo spagnolo, in cui si possono trovare «odori, sapori, metafore di complemento, dirette prese di parola dell'autore»[24]. In una didascalia tratta dal *Martes de Carnaval* possiamo in effetti incantarci in descrizioni oniriche, corrispondenze metaforiche, immagini metonimiche:

Lo Speziale, con un brontolio di gatto maniaco, nasconde la lettera nella tasca. [...] Cantano due grilli nelle suole dei suoi stivaletti nuovi. [...] La civetta, con uno svolazzo ad angolo retto, si è posata di nuovo nell'iride magica che dischiude i suoi circoli sul marciapiede [...]. Lo scompiglio del brusco movimento e la contrazione che gli scuote il viso trasformano la vita in una sensazione di specchio convesso. [...] È un istante in cui tutte le cose si proiettano ricolme di mutismo[25].

[23] Ivi, p. 236
[24] VESCOVO, *Entracte*, Marsilio, Venezia 2007, p. 95
[25] VALLE-INCLÁN, cit. in VESCOVO, *ibidem*

Qui lo scricchiolio delle scarpe viene metaforizzato in grilli che cantano, la civetta descrive con il suo volo dei cerchi magici sul marciapiede, e così via, fino al silenzio, espresso nell'ultima proposizione con "il mutismo di tutte le cose". L'espansione della didascalia o la sua natura indipendente rispetto all'azione scenica, che dovrebbe invece accompagnare, suggeriscono quindi un'intrusione della diegesi, e quindi dell'autore, nel testo drammatico[26]. Più correttamente però, invece di considerare tali didascalie alla stregua di invasioni del modo diegetico, potremmo forse affermare che alcuni testi drammaturgici presentano un maggiore grado di diegesi rispetto ad altri.

1.2.III Potenzialità diegetiche del teatro[27]

Genette in *Palinsesti* ha affrontato il problema della *transmodalizzazione*, ovvero la trasposizione di un oggetto narrativo dalla forma drammatica a quella narrativa e viceversa. Si tratta di un'operazione con cui ognuno di noi ha familiarità; molto spesso infatti un *bestseller* diventa pellicola cinematografica, oppure uno spettacolo viene narrativizzato. Mentre quest'ultima possibilità viene analizzata dall'autore, la drammatizzazione del racconto viene presentata in un quadro semplificato che lascia spazio ad obiezioni. Sostanzialmente Genette valuta i concetti di ordine, frequenza, modo e voce nell'ambiente teatrale sondandone i limiti. Secondo il critico, quanto all'*ordine* «la duttilità temporale del racconto non ha equivalente sulla scena», poiché la rappresentazione coincide con il tempo presente degli

[26] Per approfondimenti si veda VESCOVO, *Entracte*, op. cit., pp. 87 - 97
[27] Espressione coniata da VESCOVO, *Il tempo a Napoli*, op. cit., p.223

spettatori e dunque «per definizione conosce soltanto la scena isocrona e l'ellissi», riducendo le possibilità di variazioni di *frequenza*. Nemmeno il *modo* è privo di limitazioni sulla scena in quanto «tutti i discorsi sono in stile diretto» e «non vi è alcuna focalizzazione possibile, poiché tutti gli attori sono presenti nella stessa misura; [...] il solo punto di vista drammatico è quello dello spettatore». Infine per quanto concerne la *voce* essa sul palcoscenico «scompare completamente»[28].

Vescovo confuta le tesi di Genette rispettandone l'ordine di esposizione. Innanzitutto le analessi in teatro sono una realtà diffusa; un esempio tratto da un elenco ben numeroso può essere *Time and the Conways* di John Boynton Priestley del 1937. Il primo e il terzo atto sono ambientati nel 1919, mentre il secondo è calato nel presente storico in cui è datato il testo: «il terzo atto riprende la rappresentazione dal momento temporale in cui si è chiuso il sipario alla fine del primo»[29], fornendo l'effetto di un vero e proprio *flashback*. Le variazioni di ordine cronologico dunque sono possibili anche a teatro. Lo stesso possiamo affermare per quanto riguarda la durata, in quanto sono numerose le scene dilatate o condensate nei testi drammaturgici; ad esempio nell' *Inconnue d'Arras* di Armand Salacrou la *fabula* viene interrotta praticamente dalle prime righe della prima didascalia perché si assiste ad un suicidio, avvenimento che blocca la storia e lascia spazio ad una lunga scena dilatata in cui le vicissitudini del protagonista vengono raccontate direttamente dai personaggi. Inoltre nello spettacolo *Lipsynch* di Robert Lepage possiamo imbatterci due volte nella reiterazione della stessa scena, ossia la visione esterna ed interna di una libreria: abbiamo a che fare con una vera e propria

[28] GENETTE, cit. Ivi, pp. 212-213
[29] *Ibidem*, nota 15

frequenza iterativa, che consiste nella ripetizione nel livello drammatico di un avvenimento che compare una volta sola nel corso della *fabula*.

Non è altrettanto vero, prosegue Vescovo, che lo stile a teatro debba essere per forza diretto: è il caso del sommario, il racconto che condensa gli avvenimenti della *fabula* e li riassume, che spesso costituisce l'istanza narrativa e quella mimetica allo stesso tempo. Ciò è riscontrabile nella figura del cantore del *Cerchio di gesso del Caucaso* che prima del V atto racconta al pubblico le vicende riepilogandole nel suo discorso, ma poi interviene spesse volte all'interno della rappresentazione[30]. Infine, a proposito della tipologia della voce, Vescovo fa notare che «il dramma - e di conseguenza la rappresentazione - possono contare su un numero superiore di formalizzazioni rispetto a quelle della narrazione [...]. Il teatro può funzionare come mimesi dentro una narrazione: rappresentazione regolata e interagente rispetto alla narrazione»[31]. Si tratta della possibilità, all'interno della rappresentazione, di moltiplicare i livelli narrativi e quindi, di fatto, le voci.

1.3 Diegesi e cinematografia

1.3.I Analisi del film

Nel 1990 esce edito da Bompiani *Analisi del film*, scritto a quattro mani da Francesco Casetti e Federico di Chio. Il libro si presenta come un valido strumento analitico per un approccio di tipo critico all'oggetto filmico, costituito

[30] Tale caso verrà preso in esame più oltre, nel capitolo sulla metalessi.
[31] VESCOVO, *Il tempo a Napoli*, *op. cit.,* pp. 219-220

indubbiamente da una semantica tecnica per cui troviamo paragrafi dedicati all'inquadratura, alla scala dei campi e dei piani, all'illuminazione, al supporto, alla segmentazione in sequenze, ecc. Emerge altresì una certa matrice genettiana che percorre l'intero libro, con una vera e propria trasposizione di metodo dal libro al film. I due autori dichiarano di offrire «la traccia di un'analisi ideale, che guarda [...] a un oggetto preciso, e cioè al film come *testo*»[32], rendendo manifesta quindi la natura testuale del proprio procedimento analitico. In particolare, il lessico del critico francese si desume sia stato organicamente assunto dalla teoria degli autori già quando, nella parte dedicata ai codici sonori, possiamo leggere affermazioni come questa:

> il suono cinematografico può essere *diegetico*, se la fonte è presente nello spazio della vicenda rappresentata, o *non diegetico*, se la sorgente non ha nulla a che vedere con lo spazio della storia[33].

È di Genette infatti la distinzione dei livelli narrativi rispetto al racconto primo[34], ma anche dei personaggi nel loro rapporto con la storia: così avremo un personaggio extradiegetico se sarà esterno alla storia raccontata, mentre se sarà interno alla narrazione verrà definito intradiegetico. Gli autori hanno quindi utilizzato per i suoni della pellicola cinematografica la definizione genettiana che concerneva i personaggi nei confronti del racconto. Nel quarto capitolo poi la derivazione dal

---

[32] F. CASETTI, F. DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990, p. 4; i due autori precisano immediatamente nella pagina successiva che la loro analisi testuale si basa sulle teorie di altri critici precedenti, tra i quali vengono citati Sergej Michailovič Ejzenštejn, André Bazin, Christian Metz. Curiosamente non viene menzionato Genette, se non in nota 20 al cap. IV, 5 e 10 cap. VI

[33] Ivi, p. 90; corsivi degli autori.

[34] Genette teorizza che «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova ad un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto». GENETTE, *op. cit.*, p. 275

modello genettiano appare sempre più evidente. Quando viene trattata la temporalità cinematografica il titolo del paragrafo è l'*ordine*, l'estensione del tempo viene definita *durata*, mentre la molteplice rappresentazione della sequenza nello stesso film viene riconosciuta nella *frequenza*[35], che sappiamo essere elementi diegetici individuati da Genette. Dopo due capitoli viene affrontato il tema del quadro comunicativo che un film traccia tra il mittente e il destinatario, argomento che include al suo interno la questione del punto di vista. Nel «quadro delle figure» con il quale gli autori schematizzano il rapporto del mittente e del destinatario con la storia possiamo agevolmente rintracciare ancora una volta Genette. Infatti i due ruoli vengono designati narratore e *narratario*, mentre l'affermazione «la somma dei punti di vista dei Narratori non coincide con il punto di vista del Narratario, e [...] il punto di vista di quest'ultimo non coincide con quello dell'Autore implicito»[36] può essere considerata un corollario di quella genettiana.

> Come il narratore, il narratario è uno degli elementi della situazione narrativa, e s'inserisce al medesimo livello diegetico; cioè, non si confonde a priori con il lettore (anche virtuale) più di quanto il narratore non si confonda necessariamente con l'autore[37].

Infine Casetti e Di Chio riprendono la tipologia della focalizzazione per descrivere l'«ampiezza del punto di vista» e per classificare quindi la posizione del narratore e del narratario nei confronti della storia, esattamente come avevano proceduto per spiegare l'appartenenza o meno dei suoni al livello narrativo:

---

[35] Si veda CASETTI, DI CHIO, *op. cit.*, pp. 143-153
[36] Ivi, p. 231
[37] GENETTE, *op. cit.*, p. 307

> l'Autore implicito o manifesta una presenza forte ed ingombrante, oppure si nasconde dietro le sue figurativizzazioni; lo Spettatore implicito o è tenuto sullo sfondo (oggettiva) o è reso protagonista (soggettiva)[38].

Genette avrebbe probabilmente tradotto questo schema identificandovi le figure del narratore e del narratario extradiegetici o intradiegetici.

1.3.II Il cinema è narrativo

Nonostante il loro approccio critico sia dichiaratamente testuale, nel quinto capitolo del loro libro Casetti e Di Chio ammettono la difficoltà nel definire la dimensione narrativa quando entrino in gioco, oltre alle parole, i suoni e le immagini. Tuttavia provano comunque a tracciarne i confini sostenendo che la «narrazione è di fatto un concatenarsi di situazioni, in cui si realizzano eventi, e in cui operano personaggi calati in specifici ambienti»[39], riscontrando nella narrazione quindi il tratto costante della storia raccontata, aldilà della forma o del modo narrativo. Dieci anni dopo Marc Cerisuelo scrive:

> la grande leçon des théoriciens du cinéma (des «formalistes» russes à Serge Daney, en passant par A. Laffay, A. Bazin, R. Bresson, E. Romer, J.-L. Godard, Ch. Metz, J.L. Schefer, S. Cavell e J.-L. Leutrat) est de montrer que *le cinéma n'est pas l'art de l'image*[40].

---

[38] CASETTI, DI CHIO, *op. cit.*, p. 255
[39] Ivi, p. 165
[40] M. CERISUELO, *Hollywood a l'ecran,* L'oeil vivant, Presses de la Sorbonne nouvelle, Sartrouville 2000, p. 8; corsivi dell'autore - la grande lezione dei teorici del cinema (dai «formalisti russi» a Serge

Non a caso l'autore intitola il primo capitolo «per una poetica dei film», poiché se il cinema non è arte dell'immagine avrà allora a che fare con il testo[41], oggetto della poetica. Cerisuelo fa notare che, esattamente come accade tra un libro e l'altro, anche tra più film possono intercorrere relazioni di allusione, omaggio, plagio - che insomma l'intertestualità si può applicare anche al grande schermo: «di fatto, la transtestualità cinematografica si potrebbe definire transfilmicità»[42]. L'autore cita la studiosa tedesca Käte Hamburger, la quale nella *Logica dei generi letterari* riflette sulla questione della letterarietà del cinema e giunge alla seguente conclusione:

> si la technique littéraire, épique et dramatique est bien le mot, la langue, si la technique photographique est bien l'image, il n'est pas vrai que le film, au contraire donc de la photographie, appartienne au domaine des arts plastiques: il fait part des arts littéraires. On peut comparer l'art photographique à la peinture et on l'a souvent fait [...] mais le film, lui, ne saurait être comparé à la peinture: il ne peut l'être qu'aux dux arts littéraires, épique et dramatique[43].

Il cinema dunque pare proprio inserirsi, secondo i teorici del cinema, all'interno delle arti letterarie; difatti è certamente nata nella culla della fotografia, ma è tuttavia fotografia in movimento e dunque permette la produzione dell'illusione, può raccontare una storia, proprio come faceva notare Cinquegrani. Cerisuelo

---

Daney, passando per A. Laffay, A. Bazin, R. Bresson, E. Romer, J.-L. Godard, Ch. Metz, J.L. Schefer, S. Cavell e J.-L. Leutrat) è di mostrare che *il cinema non è un'arte dell'immagine.*

[41] Ivi, p. 23 «le cinéma est un art littéraire»

[42] *Ibidem* - la transtextualité cinématographique pourra s'intituler transfilmicité.

[43] K. HAMBURGER, cit. in CERISUELO, *op. cit.*, p. 24 - se la tecnica letteraria, epica e drammatica, è propria della parola, della lingua, se la tecnica fotografica è propria dell'immagine, non è vero che il film, al contrario dunque della fotografia, appartiene al dominio delle arti plastiche: fa parte delle arti letterarie. Possiamo paragonare l'arte fotografica alla pittura e lo si fa spesso [...], il film però non potrebbe essere comparato alla pittura: non può esserlo che alle due arti letterarie, epica e drammatica.

considera dunque la necessità di leggere il film e conseguentemente di esaminare il film avvalendosi di un'analisi testuale, di un «discorso del film». Cinema e letteratura inoltre si influenzano a vicenda, dal momento in cui i loro prodotti vengono acquisiti dall'immaginario collettivo e possono dunque essere ripresi e riutilizzati in altri campi artistici.

In Italia la corrente che più legò il cinema e la letteratura fu il Neorealismo. L'anno zero fu il 1942, quando Luchino Visconti girò *Ossessione*, inaugurando un modo di fare cinema che mirava ad avvicinarsi il più possibile al vero e a dare voce alla collettività. Per una nazione che si risollevava dal Fascismo, in cui il cinema era parte, insieme alla radio, della propaganda dittatoriale, il Neorealismo rappresentò la chiave per risolvere un passato comune. Per la formazione degli scrittori italiani dell'epoca il cinema fu fondamentale; Italo Calvino scrive di come il cinema sia stato per lui «il mondo», Goffredo Parise ammette: «i miei primi palpiti di scrittore sono stati stimolati dal cinema»[44]. Pratolini in *Per un saggio sui rapporti tra letteratura e cinema* osserva:

> Il romanzo contemporaneo ha innegabilmente mutuato dal film quei valori di folgorazione, di sana aridità di rigore narrativo che sono tra i caratteri più attivi della modernità [...][45].

Indubbiamente la letteratura imparò dal cinema di quegli anni ad estendere le parti dialogate, a prediligere la visività nel racconto, ad utilizzare tecniche come l'associazione rapida delle scene per puro accostamento.

---

[44] Si veda CINQUEGRANI, *op. cit.*, p.87
[45] V. PRATOLINI, cit. in CINQUEGRANI, *op. cit.,* p. 80

1.3.III Semiotica del film

La figura intellettuale che più rappresenta il connubio e la compresenza di cinema e letteratura di quegli anni è certamente Pier Paolo Pasolini. Cineasta e letterato, nel suo percorso artistico riuscì a farsi riconoscere per il suo stile in entrambi i campi espressivi; nel cinema in particolare trasformò «la carenza di conoscenze tecniche in uno stile. L'elementare secchezza di regia divenne allora ricerca dell'immagine assoluta, nuda, essenziale [...]»[46]. Pasolini fu tanto consapevole dell'importanza della sinergia tra i due modi narrativi da avanzare un'ipotesi in merito alla semiotica cinematografica. Nel 1964 Christian Metz aveva riflettuto sulla potenzialità comunicativa del cinema, giungendo alla conclusione che non esiste una lingua cinematografica, in quanto non si può individuare un riconoscibile segno linguistico. Si tratta allora, secondo lo studioso, di un *linguaggio* artistico, distinto dagli altri ma non al punto da costituire una vera e propria *langue*[47], dal momento che ogni inquadratura equivale ad un enunciato e non è perciò possibile definirne i segni.

Rispondendo in qualche modo a Metz, due anni dopo Pasolini afferma: «l'intera vita, nel complesso delle sue azioni, è un cinema naturale vivente: in ciò, è linguisticamente l'equivalente della lingua orale nel suo momento naturale e biologico»[48]. Pasolini si spinge quindi a dire che il cinema può essere considerato la lingua scritta della realtà, in quanto il cinema è «il momento "scritto" di una lingua naturale e totale, che è l'agire nella realtà»[49]; la realtà viene dunque considerata come lingua universale e il cinema come la sua convenzione scritta. Nel suo saggio

[46] CINQUEGRANI, *op. cit.*, p.101
[47] Si veda R. CAPELLI, *Che cos'è la letteratura comparata?*, in AA. VV. *Letteratura comparata,* op. cit.
[48] P.P. PASOLINI, cit. in CINQUEGRANI, *op. cit.*, p. 91
[49] *Idem*, cit. in CINQUEGRANI, *op. cit.*, p. 184

La lingua scritta della realtà Pasolini sostiene di conseguenza che gli oggetti nel cinema divengono segni di se stessi, chiamandoli *cinèmi*, per analogia con i fonemi, individuandovi l'unità minima della lingua cinematografica. Per Pasolini dunque, la disciplina più adatta per affrontare linguisticamente il cinema non è la semiotica, che si occupa dei segni, bensì la semiologia, la quale attribuisce al linguaggio verbale un ruolo centrale. Umberto Eco nel 1968 con un articolato sistema teorico si avvicina alla medesima questione, individuando nel fotogramma unità semplici dette *segni iconici* e puri significanti senza significato, ovvero le figure visive. Ci interessa qui l'equivalenza che Eco riscontra tra un segno iconico e un testo:

> Che un cosiddetto segno iconico sia un testo è provato dal fatto che il suo equivalente verbale non è una parola ma, nel migliore dei casi, una descrizione, un enunciato, talora un intero discorso [...]. Non c'è mai un disegno di un cavallo che risponda al termine /cavallo/: esso sarà via via interpretabile verbalmente come /un cavallo nero che galoppa/, /questo cavallo sta correndo/, /guarda che bel cavallo!/ [...][50].

Se un segno iconico è un testo, potremmo dire che un film è come un libro, con diversi capitoli e paragrafi. Lo studioso italiano sostiene il forte carattere semiologico del mezzo cinematografico, pur riflettendo sui segni. Se il cinema sia un linguaggio o una lingua non è tuttavia questo il luogo dove poterlo decidere; per l'indagine che inizierà nelle prossime pagine si preferisce considerare il cinema sullo stesso piano del teatro e della letteratura, alla stregua di un linguaggio artistico, o, come direbbe Genette, di un modo espressivo.

[50] U. ECO, cit. in AA. VV., *Letteratura comparata,* op. cit., P. 168

1.4 Analisi testuale della rappresentazione

Nei capitoli che seguiranno verranno presi in esame testi teatrali e pellicole cinematografiche come testi innanzitutto, ovvero come narrazioni articolate organicamente in cui siano riconoscibili gli espedienti linguistici e narratologici presenti in letteratura. Il nesso fondamentale che permette la comparazione dei diversi modi narrativi è difatti la medesima natura del contenuto che intendono veicolare, ovvero le storie raccontate. Se poi le opere teatrali sono prima di tutto scritte, non dobbiamo dimenticare che i film sono la realizzazione di sceneggiature, che tuttavia in genere non hanno mai la visibilità né l'importanza del prodotto finito e diffuso sui grandi schermi. La mimesi e la diegesi non verranno ritenute modalità scisse in maniera imprescindibile bensì, come si è detto, saranno considerate sfumature agli estremi opposti della stessa istanza narrativa, presenti in ogni testo - scritto o rappresentato - in gradazioni più o meno accentuate.

Il teatro e il cinema rappresentano qui due linguaggi artistici diversi accomunati dalla trasmissione di un racconto ad un narratario, dall'enunciazione di testi più o meno elaborati, costituiti di parole, oggetti, immagini e persone. In quanto mezzi linguistici, producono comunicazione e a maggior ragione si prestano all'analisi testuale. Fondamentale per questa indagine saranno gli studi di Genette, dai quali verrà attinta la terminologia critica con la quale esaminare le varie unità narrative. La dimensione letteraria non deve essere però intesa come privilegiata, come preferita rispetto alla multimedialità del cinema o alla fisicità del teatro. Si ribadisce che la testualità assunta quale minimo comune divisore è tale solo in virtù dei contenuti dei vari modi narrativi, dei testi raccontati - ma nell'accezione di testo,

come si è tentato più sopra di spiegare, ampia e varia che comprenda tutto ciò che riporti una comunicazione e che quindi non si limiti alla forma scritta. Si cercherà in questa sede di avviare un'analisi testuale della rappresentazione secondo le premesse enucleate in questo breve capitolo introduttivo, con particolare attenzione al metateatro, al metacinema, ma soprattutto alla metalessi in spettacoli teatrali e pellicole cinematografiche.

2

Metateatro

2.1 Definizione del metateatro

La tipologia testuale di metateatro è oggi familiare agli studiosi, mentre sulla precisione del suo significato non possiamo dire altrettanto. Poiché questa indagine, ponendosi l'obiettivo di analizzare testualmente teatro e cinema, dà una posizione di rilievo alla lingua e al linguaggio, si ritiene di considerare come definizione di riferimento quella fornita dal vocabolario Treccani: «**metateatro** s. m. [comp. di *meta-* e *teatro*]. – Opera o pratica teatrale che ha come argomento il teatro, un testo o una rappresentazione teatrale»[51]. Il significato del metateatro è dunque determinato dal soggetto del teatro che tratta di teatro; oppure del dramma nel

[51] www.treccani.it

dramma; infine del teatro che verte su un testo teatrale. In merito alle prime due accezioni non ci sentiamo colti di sorpresa, mentre il testo teatrale nella rappresentazione, come vedremo nel terzo capitolo, sarà interessante per quanto concerne il confine tra il metateatro e la metalessi.

2.1.I Aristofane e Plauto

Le prime tracce di un procedimento metateatrale possono essere ravvisate nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane. La commedia andò in scena per la prima volta nel 411 a. C., in occasione delle Grandi Dionisie, festività in onore del dio del vino che venivano celebrate tra marzo e aprile nella città di Atene e durante le quali i drammaturghi si esibivano in gara. Il tema attorno al quale ruota l'intera commedia è la misoginia di Euripide, che ha scatenato una rivolta delle donne alle Tesmoforie, festa dedicata a Demetra e Persefone. Le donne non possono sopportare, infatti, l'oscura caratterizzazione che Euripide riserva ai personaggi femminili delle sue tragedie e pretendono un rinnovato rispetto. Già a questo punto possiamo notare che l'opera è metateatrale in quanto fa riferimento ad un autore teatrale realmente vissuto e alle sue opere ben conosciute. È però nella parte centrale dell'intreccio che incontriamo un espediente simile al teatro nel teatro: Euripide infatti organizza insieme a Mnesiloco e ad Agatone un travestimento femmineo di quest'ultimo in modo da introdurlo tra le donne vocianti come imbonitore. Tuttavia l'impresa fallisce e ogni grottesco tentativo di rimediare al danno peggiora la situazione, fintantoché Euripide stesso decide di intervenire travestito da Menelao. L'autore

diventa così attore, nei panni del famoso re di Sparta, declamando di essere giunto dall'Egitto per recuperare Elena, interpretata da Mnesiloco. Non essendo stato efficace, Euripide dichiara allora di essere Perseo mentre Mnesiloco si cala prontamente nella parte di Andromeda. In questi due momenti è evidente che Euripide e Mnesiloco agiscono come attori, cercando di distrarre le donne arrabbiate con due brevi azzardate rappresentazioni, le quali non sono strutturate in modo da ritagliarsi troppo spazio ma fungono comunque da siparietto interno.

Un altro aspetto drammaturgico che può essere inscrivibile tra i fenomeni metateatrali è la consapevolezza del personaggio del suo statuto scenico. Nelle commedie di Plauto il prologo ha usualmente la forma del monologo ed è generalmente pronunciato o dal capocomico o, appunto, da un personaggio. Pur essendo una pratica non desueta, il prologo plautino rivela spesso un'acuta lucidità del personaggio parlante, il quale gioca con il pubblico proprio muovendosi tra l'illusione teatrale e la coscienza di essere a teatro. Nell'*Amphitruo* Plauto fa introdurre la tragicommedia al dio Mercurio, che si rivolge agli spettatori così:

> Per prima cosa, ora vi dirò il motivo per cui sono venuto qui a pregarvi: dopo di che, vi esporrò la trama di questa tragedia. Perché avete corrugato la fronte? Perché ho detto che sarà una tragedia? Sono un dio, cambierò tutto! Farò in modo che diventi, se volete, da tragedia, commedia: con gli stessi identici versi. [...] E non meravigliatevi neppure del mio vestito, perché sono venuto in scena conciato in questo modo, con il costume di uno schiavo. Vi presenterò una vecchia e antica storia in forma inedita: perciò vengo vestito in forma in forma inedita. [...] Io ho preso l'aspetto dello schiavo Sosia, che è partito di qui per la guerra insieme ad Anfitrione: così potrò ben servire mio padre nei suoi amori. [...] Ora, perché voi possiate distinguerci più facilmente, io

avrò sempre queste alucce sul cappello, e mio padre avrà una trecciolina d'oro sotto il cappello. Questi segni, nessuno di quelli che abitano nella casa li potrà vedere, mentre voi li vedrete[52].

Il personaggio Mercurio fornisce il solito antefatto prima della rappresentazione vera e propria, ma nel farlo, come abbiamo visto, parla di *costume* da schiavo, precisando che solo il pubblico potrà riconoscerlo in quanto dio travestito da uomo mortale. Soprattutto è interessante la consapevolezza del dio-personaggio della forma inedita in cui viene raccontata la vicenda di Anfitrione e di Alcmena. È chiaro che l'autore si serve del proprio personaggio per scusare un abbigliamento inadeguato per una divinità; ma resta il fatto che a pronunciare tali parole non è l'attore, bensì il personaggio stesso, il quale sembra muoversi agevolmente nel dominio della finzione. Nessuna divinità d'altra parte sarebbe stata più adatta allo scopo di Mercurio, dio dell'inganno e della doppiezza.

2.1.II La scoperta del metateatro

Lionel Abel, un drammaturgo americano, saggista e critico teatrale, recentemente scomparso, fu il primo a coniare il termine *metateatro* nel 1963 con il suo libro *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, nel quale formulò una prima definizione teorica della nuova categoria critica. Nella prefazione l'autore annuncia che «si è prefissato il compito di definire la natura di una forma drammatica che, sostituendosi alla tragedia, sia a questa paragonabile per impegno

[52] T. PLAUTO, *Amphitruo*, cit. in G. CIPRIANI, *Letteratura latina*, Einaudi scuola, Milano 2003, p. 83

speculativo»[53]. Come testo esemplare per il suo saggio critico Abel sceglie *Amleto* di William Shakespeare, riflettendo su quale sia il motivo della *non* tragicità dell'opera. Abel infatti nota che, per rendere l'*Amleto* una tragedia, il celebre protagonista avrebbe dovuto quantomeno portare a termine il compito assegnatoli dal fantasma del padre, ovvero assassinare Claudio, lo zio impossessatosi del regno con l'omicidio del fratello. Questo, come ben sappiamo, non accade; Abel riepiloga brevemente le teorie psicanalitiche imperniate attorno al famoso monologo pronunciato da Amleto all'apertura del terzo atto, rilevando che dell'inattività del protagonista si dovrebbe considerare soprattutto la natura filosofica. Amleto afferma che sia preferibile esser morti che vivere: Abel allora osserva che, con questa premessa, l'uccisione di Claudio non avrebbe più alcun effetto vendicativo. Qual è allora la vendetta di Amleto? Rappresentare davanti agli occhi dell'assassino i suoi misfatti. Secondo Abel quindi Shakespeare si sarebbe trovato in difficoltà a rendere tragica la vicenda principale della sua opera, decidendo di adottare espedienti nuovi, tra i quali, appunto, quello del dramma nel dramma: il monologo di Amleto sarebbe così la proiezione della difficoltà dell'autore nel rendere tragico il personaggio.

Il critico ragiona sulla reazione di Amleto di fronte alla richiesta del fantasma paterno, notando che lo stesso Amleto sembri recitare una parte che gli sia stata affidata. «Mi pare che comunque la reazione di Amleto sia quella di un uomo che ha la consapevolezza del tragediografo, a cui è appena stato detto di fare l'attore [...]»[54], osserva Abel, poco dopo aver notato che «non c'è quasi neanche una scena

[53] L. ABEL, *Metateatro*, trad. it. di L. BALLERINI, Rizzoli, Milano 1965, p.19
[54] Ivi, p.71

in tutto il dramma in cui qualche personaggio non si provi a dirigerne un altro»[55]. La parola chiave dello studio di Abel può essere considerata proprio *consapevolezza*, la proprietà cioè che rende i personaggi coscienti di essere parte di un dramma. Lo studioso giunge così a suddividere tutti i personaggi dell'opera in due macrocategorie: i personaggi-drammaturghi e i personaggi-attori. Tuttavia si preferisce qui attribuire la dimensione del personaggio-drammaturgo al solo Amleto, sia perché è un ruolo che generalmente si può conferire ad una singola figura, sia perché Amleto è l'unico a mantenere tale veste dall'inizio alla fine, oltre al fatto che risulta l'unico ad intervenire in prima persona nel dramma interno, modificandone, come ben sappiamo, la trama.

> Il problema del protagonista è di avere la consapevolezza del drammaturgo. Amleto non è adolescente: è il primo personaggio teatrale che abbia una profonda conoscenza di quel che comporti la propria realizzazione scenica. Come si può rendere drammatico un personaggio che immagina di essere drammaturgo[56]?

2.1.III Verso una codificazione del metateatro

Il metateatro, dopo la prima analisi di Abel, è stato studiato e riconsiderato nel corso del tempo da diversi critici, assumendo via via una forma più definita. Un saggio utile per formarsi un quadro d'insieme a proposito del metateatro è quello di Mariagabriella Cambiaghi, docente all'Università degli Studi di Milano di Storia del

[55] Ivi, p. 69
[56] Ivi, p. 81

teatro contemporaneo e di Drammaturgia. L'autrice traccia un percorso storico della metateatralità partendo dai drammaturghi seicenteschi come Flaminio Scala, Basilio Locatelli e il più noto Giovan Battista Andreini, giungendo alla trilogia degli scarrozzanti di Giovanni Testori, cioè agli anni Settanta del Novecento. Nella nutrita carrellata di autori offerta dalla studiosa si notano soprattutto nomi italiani, come gli irrinunciabili Pirandello e Goldoni, che circoscrivono quindi il campo d'indagine alla letteratura nazionale, probabilmente per una precisa scelta analitica.

La Cambiaghi nelle prime pagine del suo libro tratteggia le caratteristiche principali delle opere metateatrali, tra le quali fondamentali sono la struttura ricorrente di una *pièce cadre* e una *pièce enchâssée* e la peculiare manipolazione dell'illusione. La studiosa precisa che la rappresentazione interna per essere distinguibile e quindi avere ragion d'essere deve presentare uno spazio e una temporalità differenti da quelli della *pièce* che la contiene, oltre al fatto che deve essere presente uno o più spettatori interni come destinatari. Tuttavia non si sofferma sui vari tipi di strutture metateatrali sebbene citi l'autore che le ha codificate, ovvero George Forestier, mentre approfondisce la prerogativa metateatrale individuata da Abel, ovvero l'autocoscienza dei personaggi.

> Si ha metateatro ogni volta che la finzione scenica rimandi direttamente al mondo del teatro, presentando tematiche relative alla vita degli attori, dei drammaturghi, reali o immaginari che siano, affronti questioni relative alla qualità dell'arte drammatica, oppure, più semplicemente, offra l'azione di personaggi consapevoli della finzione che

essi stessi stanno agendo e a cui esplicitamente si riferiscono, come frequentemente avviene nella drammaturgia contemporanea[57].

Nella definizione della Cambiaghi possiamo notare una proprietà critica del metateatro, ossia affrontare «questioni relative alla qualità dell'arte drammatica»: si tratta dell'aspetto metadiscorsivo del teatro che riflette su se stesso, del teatro che discute di teatro. Tale peculiarità è, come vedremo, di matrice genettiana e traccia un nesso tra la rappresentazione e il testo. Riflettendo sulla struttura della rappresentazione che ne racchiude un'altra al suo interno, la Cambiaghi osserva l'accrescimento della verosimiglianza a vantaggio della *pièce* esterna: la significazione dell'illusione teatrale non richiede che si creda più all'illusione stessa e dunque avvicina maggiormente la rappresentazione al livello di realtà dello spettatore.

Anche Katherine Newey, insegnante di Letteratura teatrale all'Università australiana di Wollongong, nel suo saggio *Melodrama and metatheatre* nota a proposito della tecnica metateatrale: «tale artificio presume che lo spettatore capisca e accetti questi codici e queste convenzioni [...] con un approccio alla rappresentazione teatrale che è deliberatamente autocosciente e autoriflessivo»[58]. Per converso, la stessa coscienza scenica dei personaggi non li rende più verosimili in quanto tali e di conseguenza spezza l'illusione teatrale. Indubbiamente si comprende come la tecnica metateatrale, basandosi su un procedimento di tipo

[57] M. CAMBIAGHI, *Le commedie in commedia*, Mondadori, Varese 2009, p. 2

[58] K. NEWEY, *Melodrama and metatheatre*, in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 1997 pp. 85-100, journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/1959/1922, consultato il 19 settembre 2012 - Such artfulness assumes that the spectator understands and accepts these codes and conventions, not simply as theatrical ploys, but with an approach to theatrical representation which is deliberately self-conscious and self-reflexive.

riflessivo, non possa fare a meno di alterare l'equilibrio tra la percezione della realtà e il riconoscimento dell'illusione scenica, rendendo questa ambiguità di confine uno dei suoi tratti più caratteristici. La Cambiaghi colloca storicamente il metateatro individuandone la nascita tra la fine del Rinascimento e il Barocco quando si sviluppa un'estetica ridondante, una concezione edonistica della vita nella quale prevale l'ostentazione, il lusso, la moltiplicazione degli ornamenti, dei volumi, degli spazi. Non è un caso se è proprio in questo periodo storico-artistico che il teatro si raddoppia al suo interno e genera drammi nel dramma: in linea con le altre arti, anche nella drammaturgia fiorisce una tecnica che permette di arricchire lo spazio e il tempo sul palcoscenico, con un gioco caleidoscopico in cui realtà e finzione, in modo squisitamente barocco, si confondono agli occhi dello spettatore.

Il metateatro nasce in quest'epoca anche per permettere una certa libertà compositiva nonostante le regole aristoteliche. Basandosi sulla *Poetica*, infatti, la drammaturgia doveva rispettare le unità di spazio e tempo, costringendo le trame delle opere teatrali entro certe limitazioni per non violare le leggi aristoteliche. Nella *Pratique du théâtre* l'abate d'Aubignac per esempio valuta le ellissi di *fabula* tra gli atti come uno stratagemma per far conoscere allo spettatore quanto la rappresentazione non mostra. Allo stesso modo, il dramma nel dramma permette di moltiplicare le storie raccontate pur rimanendo all'interno della canonica isocronia aristotelica, generando uno spazio-tempo distinto all'interno della scatola scenica.

2.1.IV La metadiscorsività

L'aspetto testuale della metateatralità secondo il lessico genettiano è la metatestualità. Marc Cerisuelo, noto teorico cinematografico dei nostri tempi, ha avanzato alcune considerazioni in merito al metacinema che possono opportunamente essere accostate al metateatro per equivalenza semiologica. Il critico francese nel suo libro *Hollywood a l'ecran*, meditando sulla testualità del cinema, cita ovviamente Metz ma anche Genette, ritenendo quest'ultimo fondamentale per le proprie analisi. Cerisuelo osserva che uno dei meriti di Genette è stato quello di aver saputo specificare ed individuare categorie tradizionalmente incluse, o confuse, all'interno della macrotipologia dell'intertestualità.

Come abbiamo già avuto modo di ricordare, Genette infatti distingue tra loro i generi dell'intertestualità, della paratestualità, della metatestualità, dell'architestualità e dell'ipertestualità. In particolare la metatestualità definita da Genette, ricorda Cerisuelo, consiste nella relazione commentativa tra due testi, un nesso critico in cui il testo B si riferisce analiticamente ad un testo A. Le parole con cui Genette indica il significato della metatestualità sono precisamente le seguenti: «la relazione, detta "da commento", che unisce un testo ad un altro testo di cui esso parla, senza necessariamente citarlo»[59]. Poiché in questa indagine il lessico genettiano è utilizzato quale riferimento costante e poiché si è ribadita la trasversalità che qui accomuna rappresentazione, cinema e testo letterario, si considera importante definire in maniera chiara il significato delle tipologie teoriche adoperate. Potremmo infatti adattare al metateatro quello che Cerisuelo dice a

[59] GENETTE, *Palinsensti*, 1982, www.fabula.org - la relation, dite “de commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer.

proposito del metafilm: «il termine *metafilm* appare dunque in questo quadro come una derivazione di *metatesto*»[60]. Se cioè il metatesto è, sostanzialmente, un testo critico, allora anche una rappresentazione o una pellicola cinematografica, per essere identificate come metateatro e metacinema, devono rispondere allo stesso requisito e dimostrarsi quindi degli oggetti critici. Tale inequivocabile accezione risulta tuttavia ben restrittiva qualora si pensi alla risma di significati che abbiamo già valutato a proposito del metateatro. Si ritiene qui opportuno estendere il concetto della metadiscorsività, partendo dal presupposto che Genette definì nel modo che abbiamo visto la metatestualità forse anche per meglio distinguerla dalle altre quattro categorie, diversi anni prima delle successive osservazioni sulla metalessi, nelle quali il suo pensiero si articola maggiormente. Ad ogni modo, per sciogliere ogni dubbio sulla legittimità dell'ampliamento del campo semantico metadiscorsivo basta tornare all'origine, ovvero al greco.

Nel greco antico il prefisso *metà-* qualora usato per generare parole composte significa: «a. insieme, in comune, in mezzo, fra, *per indicare partecipazione*; b. *spesso* diversamente, inversamente, *per indicare mutamento o inversione*»[61]. Non si può prescindere da tali accezioni dal momento che è proprio la natura prefissale di questa particella a determinare il senso dei termini che qui vengono esaminati. Possiamo quindi concentrare l'attenzione sul secondo significato e affermare con serenità che la riflessività deve essere considerata parte integrante del senso della metadiscorsività, sia essa testuale, teatrale o

[60] CERISUELO, *op. cit.*, p. 86; corsivi miei - Le terme «métafilm» apparaît donc dans ce cadre comme une dérivation de «métatexte»

[61] F. MONTANARI, *Vocabolario della lingua greca,* definizione di *metà;* corsivi propri della definizione.

cinematografica, dal momento che l'*inversione* sta ad indicare un movimento reversibile di una cosa su se stessa. L'aspetto commentativo individuato da Genette trova la propria ragion d'essere dal momento che lo studioso si è mosso innanzitutto nel campo della testualità; ma se comprendiamo quale è il senso primo del prefisso *metà* capiamo anche che la criticità non occupa più una posizione fondamentale. In realtà, come avremo modo di notare, quasi tutte le opere metateatrali veicolano il pensiero dell'autore sul suo modo di considerare il teatro, dal momento che è il teatro stesso oggetto del racconto. Tuttavia ciò accade senza che l'opera ne commenti un'altra realmente esistita: possiamo rintracciare tale messaggio anche nella tipologia del dramma nel dramma, in cui si presuppone un testo inesistente, o nel teatro che mostra semplicemente la vita dietro le quinte. Certamente è fondamentale per la natura metateatrale di un testo che esso si appropri dei meccanismi teatrali soggetto delle vicende narrate e ne sveli trucchi, retroscena, spazi, confondendo i livelli di realtà e di finzione.

2.1.V Forestier e le strutture metateatrali

Prima di affrontare singolarmente i vari testi metateatrali è opportuno riprendere le varie strutture del metateatro identificate da George Forestier e accennate dalla Cambiaghi. Nel suo libro *Le théâtre dans le théâtre* Forestier raggruppa la casistica del teatro nel teatro in alcune tipologie a seconda del modo in cui la *pièce* interna è inquadrata rispetto alla *pièce* cornice. Innanzitutto vi sono almeno due rappresentazioni, in cui una, quella cosiddetta esterna o cornice, racchiude al suo

interno una o più *pièce* interne o inquadrate. L'azione drammatica più esterna diremo si situa al primo livello, mentre quella più interna al secondo livello, un'eventuale *pièce* interna al secondo livello si troverà quindi ad un terzo livello e così via, secondo il principio genettiano già ricordato per cui «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova ad un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto»[62].

Forestier poi distingue l'inquadramento corale e quello prologale. Nel primo caso, la *pièce enchâssée* è costituita da più atti ed è inframmezzata dalla *pièce* esterna che la contiene, di modo che i due livelli si alternano:

> Le cours d'une action dramatique est interrompu pour permettre aux personnages de regarder une autre action dramatique à l'issue de laquelle, quittant leur fonction temporaire de spectateurs, ils reprennent le fil de la première action dramatique.[63].

Nel caso invece dell'inquadramento prologale la rappresentazione che funge da cornice si esaurisce sostanzialmente in una sorta di prologo alla *pièce* di secondo livello, che si giustappone alla prima rappresentazione per gran parte dell'opera. Un esempio di struttura prologale è il *Don Giovanni* di Mozart, che appunto si apre con la riunione di alcuni attori i quali meditano su cosa poter rappresentare e poi inizia appunto il *Don Giovanni*, senza interruzioni e senza far trasparire la *pièce* del primo livello. *Il teatro comico* di Carlo Goldoni invece ha struttura corale, in quanto nel secondo e nel terzo atto i due livelli si alternano a vicenda. Questi due tipi di

---

[62] GENETTE, *Figure III*, op. cit., p. 275

[63] G. FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre*, Droz, Ginevra 1981, p.89 - Il corso di un'azione drammatica è interrotta per permettere ai personaggi di guardare un'altra azione drammatica alla fine della quale, lasciando la loro temporanea funzione di spettatori, essi riprendono il filo della prima azione drammatica.

inquadramento possono comunque essere compresenti in un dramma diviso in più atti. Da Forestier vengono individuate poi tre qualità di inquadramento a seconda della tipologia, ovvero monolitico, multiplo o frazionato. «In tutte le *pièce* a struttura prologale [...] la *pièce* interna è, in ragione della sua autonomia, *monolitica*»[64], in quanto appunto l'azione scenica di secondo livello si presenta integra e senza interventi da parte della rappresentazione esterna. Tuttavia abbiamo un inquadramento monolitico anche nel caso della commedia che gli attori recitano all'interno dell'*Amleto* di Shakespeare, poiché la rappresentazione non è interrotta e compare una volta sola, iniziando e finendo senza soluzione di continuità.

L'inquadramento multiplo riguarda la presenza in un dramma di un numero di azioni sceniche ben distinte, sia che si tratti di più spettacoli sia che si abbia a che fare con piccole esibizioni canore, coreografiche, ecc. Su questo punto la Cambiaghi non sarebbe d'accordo, ritenendo degni del titolo di *pièce* interne solo le drammatizzazioni teatrali; si preferisce qui invece considerare rappresentazioni di secondo livello tutte quelle forme di spettacolarizzazione che abbiano uno spazio autonomo all'interno del livello primo, in virtù non della tipologia di spettacolo bensì della distinguibilità dalla *pièce* cornice, criterio peraltro adottato dalla stessa Cambiaghi. Le *Due commedie in comedia* di Giovan Battista Andreini forniscono un valido esempio di inquadramento multiplo perché si tratta proprio di due commedie di secondo livello contenute nella *pièce* cornice. Infine l'inquadramento frazionato è quello per il quale una o più azioni drammatiche interne vengono

[64] Ivi, p.91; corsivo dell'autore - Dans toutes les pièces à structure prologale [...] la pièce intérieure est, en raisone de son autonomie, *monolithique*.

relazionate alla rappresentazione di primo livello in modo inframmezzato, ovvero l'una o più *pièce* interne vengono spezzate dal dramma esterno. È nuovamente il caso del *Teatro comico*, in cui la rappresentazione interna *Il padre rivale del figlio* viene appunto divisa in più parti, tra le quali viene ripresa, nel frattempo, la *pièce enchâssée*. Tutti i tipi di inquadramento definiti da Forestier possono essere ovviamente compresenti e generare altri tipi misti a seconda della mescolanza di tipologie; in ogni caso sono utili per analizzare in modo sistematico i testi metateatrali oggetto d'esame.

2.2 Cinque autori per il metateatro

Verranno qui di seguito analizzati testi scelti di Pierre Corneille, Carlo Goldoni, Luigi Pirandello, Michael Frayn e Juan Mayorga. Oltre ai due celebri scrittori italiani che non si possono non citare, si è deciso qui di prendere in considerazione anche autori stranieri per allargare il quadro d'insieme e osservare nel contempo come si sia evoluta la tecnica metateatrale nel tempo e in diverse nazioni. I testi sono stati selezionati in base ai requisiti di esemplarità e di varietà strutturale, cercando di offrire in questo modo campioni diversi che nel contempo soddisfacessero l'esigenza di rappresentanza anche per altri testi.

2.2.I L'illusione teatrale

L'Illusion comique si colloca in un delicato punto di svolta nella produzione dell'avvocato della Corona francese, il quale nei primi anni di drammaturgia compose soprattutto commedie e solo successivamente iniziò a cimentarsi nella campo della tragedia. Il dramma in cinque atti debuttò nel 1636 all'Hôtel de Bourgogne, residenza parigina dei duchi di Borgogna, edita per la prima volta nel 1639. La prima volta che fu data alla stampa Corneille vi aggiunse una dedica ad una misteriosa signorina di cui conosciamo solo le iniziali in cui l'autore definisce così la sua creatura.

> Questo che vi dedico è uno strano mostro. Il primo atto non è che un prologo, i tre seguenti formano una commedia imperfetta, l'ultimo è una tragedia, e tutto questo, cucito insieme, costituisce una commedia. Se ne dica l'invenzione bizzarra e stravagante quanto si voglia, essa è pur nuova; e sovente il dono della novità, per noi Francesi, non è piccolo pregio[65].

Si tratta come possiamo desumere di un vero e proprio esperimento, una novità, un prodotto ibrido che appunto funge da punto di raccordo tra le commedie già conosciute ed apprezzate dal pubblico e le tragedie che l'autore si apprestava a scrivere. Nell'edizione del 1660 Corneille osserva anche che «l'unità di luogo è regolare abbastanza, ma l'unità di tempo non vi è rispettata» e che «il quinto atto è una tragedia abbastanza breve per non avere la giusta grandezza quale da Aristotele è richiesta»[66], parole che confermano quanto dicevamo più sopra a

[65] P. CORNEILLE, *L'illusione teatrale*, trad. it. V. SERENI, Guanda, Milano 1979, p. 15
[66] Ivi, p. 16

proposito delle leggi aristoteliche e dell'opportunità metateatrale per eluderle, sebbene relativamente. Il carattere estremamente nuovo di questa tragicommedia e la sua imperfetta regolarità per quanto riguarda i requisiti che l'epoca richiedeva ad un testo canonico inducono a rintracciare nella struttura metateatrale una sorta di giustificazione. I cinque atti sono scritti in versi alessandrini e raccontano di Pridamante, un uomo preoccupato per la sorte del figlio di cui ha perso le tracce e che si rivolge, consigliato da un amico, al mago Alcandro. Quest'ultimo offre un assaggio delle sue capacità mostrando a Pridamante il guardaroba del figlio: già a questo punto, come da indicazioni precise dell'autore, si deve aprire un sipario che nascondeva fino a quel momento «gli abiti più vistosi dei teatranti»[67].

Sono parole che nel testo troviamo in corsivo, costituenti una didascalia, che quindi è diretta agli attori che vi lavorano e al lettore; ciò significa che nella storia Pridamante non coglie certo la teatralità di tali abiti, così come tale prezioso indizio non può essere d'aiuto nemmeno allo spettatore. Abbiamo quindi due narratari supposti: il lettore, che è messo al corrente subito di alcuni suggerimenti e che si avvicina all'onniscienza del narratore; lo spettatore, il quale cadrà nella stessa trappola di Pridamante e ne verrà tratto fuori più avanti al pari del personaggio. Nel secondo atto il mago Alcandro svela al padre preoccupato cosa sia accaduto a Clindoro, che cambiando contrade ha nel frattempo assunto il nuovo nome di signor Montagna. Dopo poche battute si apre alla vista del padre e dello spettatore un racconto di secondo livello, immagini evocate dalla magia di Alcandro. Scopriamo così che Clindoro è diventato servo dello spaccone Matamoro, il quale innamorato

[67] Ivi, p. 29

della nobile Isabella si fa elogiare da Clindoro al cospetto della bella amata, in modo da predisporla nei propri confronti. Isabella non corrisponde tuttavia Matamoro, né Adrasto, altro pretendente che ha già chiesto la sua mano al padre e ne ha ottenuto l'appoggio; Isabella è innamorata nientemeno che di Clindoro, il quale si serve del proprio ruolo di mediatore per poterle parlare il più spesso possibile. Tuttavia lo stratagemma viene svelato e Clindoro viene ferito in un parapiglia in cui i tre innamorati di Isabella si azzuffano. Sembra che sia stato ucciso, ma Lisa, servente di Isabella, scopre che è stato solo incarcerato e con il favore del carceriere riesce a farlo evadere; i giovani partono così e fuggono dal matrimonio con Adrasto a cui Isabella è ormai destinata. Nell'ultimo atto, ancora una volta solo per il lettore, l'autore fa sapere che Isabella, Lisa e Clindoro recitano rispettivamente i ruoli di Ippolita, Clarina e Teageno. L'equivoco in cui incappano sia Pridamante sia lo spettatore è possibile proprio perché i nomi di scena non vengono mai pronunciati, quindi i dialoghi a cui si assiste vengono attribuiti ai personaggi di Clindoro, Isabella e Lisa.

Abbiamo a che fare con una *pièce enchâssée* di terzo livello, ovvero un estratto di una rappresentazione teatrale interna inclusa nel racconto del secondo livello e che per questo è sbalzata ad un livello superiore. Ciò che avviene qui sono la scoperta del tradimento e la riappacificazione della coppia. Pridamante e il narratario esterno non possono che credere che sia Clindoro ad aver tradito Isabella, così come credono che il giovane sia stato ferito mortalmente, e non il suo personaggio, dal marito della donna con cui è stato commesso l'adulterio. Una tela, tuttavia, viene fatta calare alla fine di questa scena, che sembrerebbe chiudere la

rivelazione del mago così come un sipario l'aveva aperta nel primo atto. Il colpo di scena avviene alla riapertura del drappo con l'inchino degli attori, ossia Clindoro, Isabella e Lisa, facendo comprendere al padre del giovane e al pubblico in sala che si è trattato di uno spettacolo interno, frutto dell'occupazione che svolgono i giovani fuggitivi per sostentarsi.

Quest'opera inizialmente presuppone un teatro vuoto, ovvero la storia viene raccontata senza che lo spettatore venga coinvolto. Il racconto di secondo livello è alternato con la realtà del mago e di Pridamante, perciò possiamo affermare si tratti di un inquadramento di tipo *decomposée*, ovvero frazionato. Il racconto infatti non è propriamente una rappresentazione, ma è vero anche che consiste in una spettacolarizzazione dei fatti raccontati; sarebbe anche riconoscibile in Pridamante uno spettatore interno e «si ha teatro nel teatro quando esistono spettatori interni, cioè quando almeno uno dei personaggi della *pièce* quadro si trasforma in spettatore»[68]. Si ritiene pertanto di poter applicare la strutturazione di Forestier a tutta l'opera nel suo complesso, per quanto poi tutto venga reso possibile dalla illusorietà della magia di Alcandro. La divisione del racconto di secondo livello avviene alla fine dei tre atti centrali, al principiare del quinto e altre due volte all'interno dell'ultimo atto, dimodoché sostanzialmente si possa individuare una struttura a cornice, in cui abbandoni e riprese della narrazione in forma di visioni coincidano con inizi e fine degli atti. Inoltre il racconto evocato inizia nel secondo atto e il primo ne diviene a conti fatti il prologo, come osserva lo stesso Corneille nella dedica già citata. Possiamo quindi aggiungere una caratteristica strutturale e

[68] CAMBIAGHI, *op. cit.*, p. 4

asserire che il racconto di secondo livello presenta un inquadramento frazionato ma prologale. La *pièce* di terzo livello ha un inquadramento di tipo monolitico, in quanto viene presentata senza interruzione dall'inizio alla fine, sebbene se ne possa vedere solo un tratto. A causa dell'ambiguità che manda fuori strada entrambi i narratari, ovvero Pridamante all'interno e lo spettatore in platea, possiamo affermare che tuttavia vi sia una perfetta giustapposizione tra la *pièce* e il racconto che lo contiene. Questa volta inoltre, trattandosi di uno spettacolo, il teatro deve essere presupposto pieno; ma la cosa più interessante è che il pubblico reale, quello che si è recato a vedere *L'Illusion comique*, funge sia da pubblico della rappresentazione, sia da narratario del racconto di secondo livello, sia da pubblico della *pièce* di terzo livello. Difatti Pridamante vede lo spettacolo del figlio ma non lo riconosce come tale, dunque dal suo punto di vista il pubblico non esiste; il lettore invece lo sa e lo presuppone presente; infine, quando l'equivoco viene dissipato, gli spettatori compaiono al saluto finale degli attori che ricevono gli applausi e Pridamante questa volta li potrebbe scorgere.

> Il veggente Alcandro legge nel passato per l'esterrefatto Pridamante i trascorsi del figlio di questi, e li riassume in parole; ma poi passa alla presa diretta e mediante immagini (visioni) gli rappresenta il passato più recente per immetterlo infine nell'attualità immediata. Pridamante viene a trovarsi in una posizione analoga a quella dello spettatore a teatro, con la differenza che lo spettatore sa di trovarsi a teatro, e Pridamante no, accetta per vero e reale ciò che il mago gli mostra. Tra Pridamante e lo spettatore intercorre almeno un grado di diversa partecipazione emotiva[69].

[69] V. SERENI, *Appunti di lettura*, in P. CORNEILLE, *op. cit.*, p. 152

La manipolazione dell'illusione che la Cambiaghi ha ben identificato come una tra le caratteristiche principali delle opere metateatrali è qui imperante. Nel caso dell'*Illusion comique* a cadere nella trappola tesa dall'autore, nonché dal mago Alcandro, sono soprattutto il padre e il pubblico, il primo con un maggiore grado di confusione rispetto al secondo, come ha ben spiegato Vittorio Sereni nei suoi appunti in appendice al testo. Pridamante è fondamentale perché costituisce uno spettatore interno di riferimento, senza il quale tutto l'apparato non otterrebbe la stessa gerarchia di livelli su cui invece la struttura testuale si rivela essere fondata.

Il testo e lo spettacolo dell'*Illusion comique* sono metateatrali proprio in virtù di tale moltiplicazione di gradazioni diegetiche e mimetiche, che si miscelano insieme allo scopo, anch'esso potremmo dire di natura metateatrale, di far perdere a Pridamante e allo spettatore la capacità di distinguere i vari livelli. Lo stesso titolo dell'opera appare significativo: Corneille scelse di valorizzare proprio il carattere illusorio del teatro e della vita allo stesso tempo, nonostante complessivamente il teatro nel teatro compare una volta sola per la durata di tre scene. Questa scelta dell'autore induce a pensare che l'illusione teatrale per Pridamante coincida con quelle tre scene di dramma nel dramma, mentre per il pubblico può ben equivalere all'intera opera. Uno studioso americano di quest'opera, Robert J. Nelson, aveva significativamente intitolato il suo lavoro *Play within a Play*, ovvero *Teatro nel teatro*, osservando che «il tema di Corneille non è la teatralità della vita, ma la teatralità del teatro»[70], riferendosi al testo nella sua interezza e rilevandone trasversalmente il carattere riflessivo della sua componente drammatica. Vittorio

[70] R. J. NELSON, cit. in V. SERENI, *op. cit.*, p. 150

Sereni inoltre rintraccia in Alcandro «un uomo di teatro che nel magico fare e disfare continua a fare teatro e potrebbe in questo senso continuare all'infinito. Il congegno del "teatro nel teatro" non scatta solo al momento della trovata finale [...], ma comincia a funzionare non appena Alcandro entra in scena»[71]. Questa descrizione del mago attribuisce al personaggio uno ruolo metateatrale, quello cioè del demiurgo, del regista in scena. In quanto mago infatti Alcandro sa tutto, sa già che Clindoro nell'ultimo atto sta recitando una parte, eppure lascia che le visioni istruiscano Pridamante da sé, senza mediazioni. Ad Alcandro appartiene certamente il «sorriso dell'artefice chino sul gioco di credulità e incredulità di cui è fatta, appunto, l'illusione teatrale»[72].

A nessuno meglio che ad Alcandro poteva essere allora affidata l'apologia del teatro presente nell'atto finale, dopo che Pridamante finalmente comprende che il figlio e la sua amata svolgono la professione dei teatranti. Il mago infatti esorta il padre redento ad abbandonare i propri pregiudizi sulla vita degli attori, perché oggi il teatro «raccoglie l'amore degli spiriti eletti,/ intrattiene Parigi, lo sognano in provincia» e non è più fonte di discredito per chi vi lavora. Pridamante prontamente riconosce allora di essere rimasto radicato alla vecchia idea del teatro e ammette: «ne ignoravo il prestigio, l'utilità, l'incanto,/ e niente conoscendolo per niente lo apprezzavo»[73]. Ecco che allora possiamo notare anche quell'aspetto di critica teatrale che i drammi metateatrali devono avere secondo Cerisuelo. In questo caso, Corneille intende mettere in discussione l'atteggiamento del pubblico

[71] SERENI, *op. cit.*, p. 153
[72] *Ibidem*
[73] CORNEILLE, *op. cit.,* p.145

nei confronti del mondo del teatro, che spesso lo giudica erroneamente solo perché non lo conosce. Non dobbiamo dimenticare che il teatro nel Seicento non era certo considerato una garanzia di rispettabilità come oggi, soprattutto per le donne; l'appellativo di attrice era, potremmo dire, un sinonimo di prostituta, poiché le attrici vivevano sui propri mezzi, insieme agli attori e conducevano una vita indipendente che per la maggior parte della popolazione era inconcepibile per una donna. I pregiudizi erano ben radicati nel senso comune, ecco perché Corneille fa pronunciare ad Alcandro un bellissimo monologo sulla potenzialità magica del teatro e sulla rispettabilità di coloro che offrono la possibilità, per una sera, di calarsi in un altro luogo e in un altro spazio - di illudersi.

Walter Pagliaro mise in scena nel 1979 *L'Illusion comique* e ne scrisse gli *Appunti di regia* che si trovano nell'edizione dell'opera nel medesimo anno. Riflettendo sulla struttura del testo e sui personaggi il regista si esprime così: «vive nell'*Illusion* l'idea di un teatro *in fieri*, in formazione. Come se i personaggi cercassero una sistemazione più solida all'interno della commedia, sospesi come sono tra passato e ricordo, tra verità e magia, tra percezione e illusione [...]»[74]. Effettivamente Clindoro, Isabella, Lisa, Matamoro, Adrasto sono parte di un'evocazione magica; è proprio perché crediamo che siano veri che realtà ed illusione cominciano a confonderci. Sarà Pridamante a collocarsi come un «baluardo della realtà», un punto di riferimento, mentre quel sipario, come Corneille stesso raccomanda, si apre nel primo atto per mostrare al padre le vesti del figlio: Pagliari lo definisce «porta-teatro», a rimarcare l'importanza della visione raccontata come

[74] W. PAGLIARI, *Appunti di regia*, in P. CORNEILLE, *op. cit.*, p. 156

già facente parte dell'apparato metateatrale. Nella sua realizzazione scenica «Alcandro lascerà solo molto spesso Pridamante, perché la solitudine aiuta la concentrazione e favorisce gli effetti dell'illusione» - e il narratario nel buio della platea può ben identificarsi con Pridamante, spettatore interno. Interessante è la riflessione del regista italiano sulla figura di Matamoro, il quale diviene un parametro per misurare la teatralità delle vicende narrate:

> La vita assomiglia un po' al teatro, dice Corneille, e il teatro coincide poi con la vita. E per continuare la complicazione, introduce nel racconto della vita realmente vissuta un personaggio teatralissimo, quasi una maschera, che poi non troverà posto sul vero palcoscenico. Matamoro è una specie di modello su cui confrontare il grado di teatralizzazione degli altri personaggi[75].

Matamoro quindi rappresenta il massimo grado di teatralizzazione, una caricatura che non potrebbe esistere se non a teatro; eppure non compare tra gli attori nel quinto atto. Qual è allora il massimo grado di realtà? Certamente quello di Pridamante, che condivide lo stesso livello però con un mago, un demiurgo, capace di dare vita al passato, di svelare il presente con l'artificio dell'equivoco e infine di difendere il teatro con la propria arte. *L'Illusion comique* si configura allora come un'opera metateatrale a fini pedagogici, rivolta ad un pubblico che sappia comprendere e ravvedersi, pur perdendosi al confine tra realtà e illusione al ritmo circolare di visioni che racchiudono esse stesse il teatro, per poi confondersi nuovamente con la realtà stessa.

[75] Ivi, p. 159

2.2.II Il teatro in prova come manifesto di poetica teatrale

Qualche decennio dopo un altro celebre drammaturgo francese scrisse *L'improvvisazione di Versailles* su commissione del re Luigi XIV, un atto unico dal dichiarato proposito apologetico. Potremmo dire che ciò che Alcandro viene incaricato di pronunciare a difesa del teatro, Molière lo affida a tutta la sua opera. Molière, all'anagrafe Jean-Baptiste Poquelin, scelse di rispondere ai suoi detrattori, gli attori della rivale compagnia stabile dell'Hôtel de Bourgogne, mettendo in scena la propria compagnia alla prova. In questo modo, infatti, avrebbe avuto l'occasione di esprimersi in merito al suo modo di concepire il teatro e la recitazione, a guisa di un saggio in forma scenica.

> *La Critique de l'école des femmes* et *L'impromptu de Versailles* [...] sont bien de petites pièces de théâtre, très bien composées comme pièces de théâtre, ayant des péripéties, étant «en scène», comme disent les auteurs et les critiques, c'est à-dire donnant l'impression, non d'une chose écrite, mais d'une chose vécue et qui commence à être vécue du moment même où la toile se lève, sans prémeditation et sans calcul. Toute pièce de théâtre doit avoir l'air d'un impromptu.[76].

Il procedimento metateatrale qui utilizzato è quindi quello degli attori impegnati a preparare uno spettacolo, per cui si notano agevolmente due livelli: la *pièce* cornice, in cui si muovono gli attori; la *pièce* inquadrata che vediamo in allestimento. Il

[76] E. FAGUET, *En lisant Molière: l'homme et son temps, l'écrivain et son oeuvre*, Hachette, Parigi 1914[6], consultato in gallica.bnf.fr il 31 ottobre 2012 - *La Critique de l'école des femmes* e *L'impromptu de Versailles* [...] sono delle piccole *pièce* di teatro, molto ben composte come *pièce* di teatro, con alcune peripezie, stando «in scena», come dicono gli autori e i critici, cioè a dire dando l'impressione, non d'una cosa scritta, ma di una cosa vissuta e che comincia ad esser vissuta nel momento stesso in cui la tela si alza, senza premeditazione e senza calcolo. Tutta la *pièce* deve avere l'aria di una prova.

procedimento del teatro alla prova sottintende per forza di cose un teatro vuoto, ovvero gli attori in genere eseguono le prove di una messinscena senza alcun pubblico, a meno che non si conti come tale quella parte di *cast* temporaneamente non occupata sul palcoscenico. L'inquadramento della rappresentazione di secondo livello risulterebbe qui di tipo frazionato, in quanto le prove vengono spesso interrotte da Molière che interviene con dichiarazioni di poetica in risposta alle polemiche mosse dalla compagnia rivale.

Il dato più interessante è che Molière nell'*Impromptu de Versailles* recita la parte di sé medesimo: se la scelta è funzionale allo scopo dell'opera stessa, ovvero difendere le proprie rappresentazioni dalle critiche, pur tuttavia notiamo un elemento estremamente reale all'interno della finzione - dettaglio che certamente conferisce all'opera un maggiore grado di verosimiglianza aggiungendosi alla realisticità della compagnia osservata durante le prove. In questo caso dunque la sfumatura realistica che acquisisce la rappresentazione è data proprio dallo svelamento di come avvenga la produzione dell'illusione e soprattutto dalla presenza in scena dello stesso autore dell'opera.

Nel 1750 Carlo Goldoni adopererà un meccanismo molto simile per veicolare le novità della riforma e per esporle al pubblico veneziano. Goldoni era appena diventato poeta stipendiato da Girolamo Medebach, impresario e capocomico del Teatro Sant'Angelo a Venezia: fu proprio grazie al suo appoggio che Goldoni poté concretizzare la riforma del teatro, per la quale, come è noto, le nuove rappresentazioni si sarebbero basate integralmente sul testo scritto, comportando rilevanti modifiche nell'assegnazione delle parti, nel lavoro dell'attore e nella

caratterizzazione dei ruoli. Quando D'Arbes abbandona la compagnia, Goldoni promette la stesura di sedici commedie nuove, che effettivamente lo impegneranno nell'arco di un anno tra il 1750 e il 1751. *Il teatro comico* è la prima di queste nuove commedie ed essendo tale costituisce per le altre, come scrive lo stesso autore, una prefazione[77] alle opere successive. Si tratta quindi di un testo investito di un'importanza cruciale, poiché attraverso di esso la compagnia Medebach e Goldoni scoprivano le proprie carte e si proponevano non solo con opere inedite, ma con una drammaturgia ed una recitazione sperimentali, ad un pubblico severo come quello veneziano.

Il teatro comico inizia immediatamente con un espediente che mira a conferire un certo realismo a quanto accade sul palcoscenico. Difatti nel momento in cui la tela inizia ad alzarsi compare il capocomico che ordina di tenerla abbassata, perché «per provare un terzo atto di commedia non ci è bisogno di alzar la tenda»[78]. Allo spettatore viene subito data un'indicazione chiara: quello che si vedrà non sarà finzione, sarà reale, la prova di un atto. Ovviamente il pubblico rimane cosciente del fatto che si tratta di una rappresentazione, eppure il grado di veridicità è certamente maggiore, si avvicina alla realtà del pubblico. In particolare, qui abbiamo la compagnia al completo nelle vesti di se stessa: tutti gli attori di Medebach recitano nel proprio ruolo, rendendo ancora più realistica l'opera nell'insieme - solo Goldoni non va in scena come Goldoni, ma le sue nuove idee sono rintracciabili in tutte le battute. L'autore cerca la complicità degli spettatori attraverso le battute di Orazio, come se facesse loro l'occhiolino:

[77] C. GOLDONI, *Il teatro comico*, Hobby&Work, Milano 2005, p.15
[78] Ivi, p. 19

EUGENIO: Vorrei sapere per qual causa non volevate alzare la tenda.

ORAZIO: Acciocché non si vedesse da nessuno a provare le nostre scene.

EUGENIO: A mezza mattina chi ha da venire al teatro?

ORAZIO: Oh, vi son de' curiosi, che si leverebbero avanti al giorno[79].

Altro dettaglio notevole è la presenza del *Teatro comico* all'interno dello stesso *Teatro comico*: Placida, prima donna della compagnia, riassume al secondo amoroso, Eugenio, i titoli delle nuove commedie, citando appunto lo stesso dramma di cui fa parte. Siamo di fronte ad un'opera che racchiude se stessa e che vuole apparire un reale spezzone di mondo nel più efficace dei modi, negandosi come rappresentazione, illudendo gli spettatori che *Il teatro comico* sia in realtà qualcosa d'altro.

L'opera è divisa in tre atti, il primo dei quali è dedicato alla vita degli attori, senza censurare gli stenti, la fatica di imparare a memoria le parti da recitare, la necessità di piacere al pubblico per potersi sfamare. Nella figura di Tonino si condensano le paure delle maschere, degli attori abituati a recitare improvvisando secondo schemi consolidati e personaggi caratteristici, mentre Vittoria, la servetta, difende l'onore delle attrici e al capocomico insinua maliziosa: «vi sono delle casalinghe, che ne sanno cento volte più di noi»[80]. Nell'ultima scena del primo atto fa la sua comparsa Lelio, autore che si propone per la compagnia ma che non ha credito, a causa del suo stile troppo pomposo, in rima e dal lessico distante da quello quotidiano. Indubbiamente con quest'opera Goldoni intendeva non solo presentare una drammaturgia e una recitazione nuove, ma anche suggerire uno

[79] Ivi, p.20
[80] Ivi, p. 26

stile più consono al nuovo teatro che andava delineandosi; in questo senso, Lelio rappresenta l'esempio *e contrario*, ovvero quello da non seguire, per tutti coloro che intendessero scrivere opere teatrali. Il secondo atto comincia proseguendo il filo conduttore del primo, sfatando il pregiudizio della bassezza culturale degli attori - «un comico ignorante no pol riuscir in nissun carattere»[81] -, accentuando l'importanza della naturalezza nella recitazione - «quando ci accada di parlare all'improvviso, ci serviamo dello stile familiare, naturale e facile, per non distaccarsi dal verisimile»[82] -, fornendo anche spiegazioni di carattere teorico.

Tra Lelio e Orazio, vale a dire tra l'autore e il capocomico, tra la tradizione, la teoria e la pratica, avviene un vero e proprio dibattito a proposito della canonicità delle leggi aristoteliche. Lelio, l'autore, difende l'essenzialità della scena stabile, mentre Orazio cerca di far comprendere al suo interlocutore, ma anche al pubblico astante, la differenza tra il teatro greco e quello contemporaneo con il semplice buonsenso: «gli antichi non hanno avuta la facilità, che abbiamo noi di cambiar le scene, e per questo ne osservano l'unità»[83]. In sostanza dunque Orazio-Goldoni storicizza le leggi sul teatro dello stagirita e le colloca nel tempo in cui vennero formulate, in cui non c'erano le opportunità sceniche presenti invece nel Settecento, ma soprattutto per la diversa tipologia di teatro probabilmente non si avvertiva la necessità di mutare fondale. A metà del secondo atto iniziano finalmente le prove del terzo atto di *Il padre rivale del figlio*; osserviamo che di tutte le *pièce enchâssée* quasi mai si conosce il testo nella sua integralità, bensì se ne

[81] Ivi, p. 38
[82] Ivi, p. 39
[83] Ivi, p. 43

scorge sempre un estratto - sia esso una scena, uno o più atti. Possiamo affermare invece che generalmente della rappresentazione interna si presuppone quantomeno il testo di riferimento e talvolta ne viene esplicitato il titolo, come in questo caso. *Il padre rivale del figlio* presenta un incassamento di tipo frazionato, poiché viene interrotta prima della fine dell'atto; ripresa nella quarta scena del terzo atto e sospesa alla settima; infine terminata prima della fine dell'opera con un ultimo spezzone all'interno della scena decima del terzo atto. La *pièce* interna viene quindi divisa sostanzialmente in tre parti e quindi si alterna con la rappresentazione di primo livello. Se consideriamo inoltre come *pièce* interne anche le declamazioni di Lelio e l'esibizione di Eleonora, la cantante che compare nel terzo atto, avremo allora un inquadramento multiplo, con quattro *pièces*, delle quali tre di tipo monolitico, più brevi, mentre la quarta, più estesa e prettamente teatrale, di tipo *decomposée*. Inoltre gli spettatori interni che legittimerebbero il teatro nel teatro sono, oltre agli attori che attendono il proprio ingresso in scena, Lelio ed Eleonora, temporaneamente estranei anche se desiderosi di appartenere alla compagnia.

La trama di per sé non è estranea a quelle abituali, ovvero una bella giovane contesa tra due amanti, solo che i due rivali sono, come si desume dal titolo, padre e figlio. Indubbiamente la parte che convoglia le antipatie degli spettatori è il padre, che nella sua vecchiaia pretenderebbe per sé l'amore meglio destinato al giovane figlio. Goldoni per questo personaggio sceglie una maschera, Pantalone, il vecchio mercante avaro e lussurioso, ma lo connota di uno spessore psicologico maggiore, volgendolo in una figura più complessa. Il fatto che si chiami come la maschera lo rende immediatamente riconoscibile al pubblico con le sue note caratteristiche,

avvicinandolo agli spettatori perché familiare. Lo stupore e la novità sono dovuti al fatto che la prerogativa di Pantalone non si esaurisca nella componente comica, bensì si arricchisca di una dimensione realistica che porta il vecchio a vergognarsi della propria brama e a decidere di cambiare domicilio nel rispetto dei due innamorati. Pantalone si prospetta così nella *pièce* interna la figura chiave della riforma goldoniana.

Nella rappresentazione che funge da cornice il personaggio demiurgo è facilmente rintracciabile nel capocomico Orazio, il quale nel secondo atto darà delle preziose istruzioni a Lelio, convertendolo alla nuova drammaturgia, ma anche alla cantante Eleonora. Ella si definisce altezzosamente «una virtuosa di musica»[84] e propone la sua arte, come precedentemente aveva tentato Lelio, al servizio della compagnia per gli intermezzi musicali. Tuttavia Orazio risponde alle pretese di Eleonora sulla necessità della musica per attirare l'attenzione degli spettatori ancora una volta difendendo il valore del buon teatro e la sua indipendenza dalle altre arti qualora si dimostri, appunto, di alta qualità. A Lelio Orazio svela il segreto del buon drammaturgo, ovvero aver maturato una certa esperienza in teatro prima che sulla carta, mentre ad Eleonora, una volta che questa si sia scusata e abbia chiesto di poter diventare un'attrice, dispensa una vera e propria teoria della recitazione.

> Badate bene di battere le ultime sillabe, che s'intendano. Recitate adagio, ma non troppo [...] Recitate naturalmente, come se parlaste, mentre essendo la commedia una imitazione della natura, si deve fare tutto quello che è verisimile. Circa il gesto, anche

[84] Ivi, p. 57

> questo dev'essere naturale [...]. Quando un personaggio fa scena con voi, badategli, e non vi distraete con gli occhi e colla mente; [...] si commette una mala creanza verso il personaggio, con cui si deve far scena; e per ultimo, quando non si bada al filo del ragionamento, arriva inaspettata la parola del suggeritore, e si recita con poco garbo e senza naturalezza: tutte cose che tendono a rovinar il mestiere e a precipitare le commedie[85].

Parola chiave di questo discorso e potremmo anche dire di tutta l'opera è proprio la naturalezza, che solo in questa battuta ricorre numerose volte. È evidente che nella verosimiglianza si può individuare l'elemento fondamentale della poetica goldoniana, per cui anche una maschera come quella di Pantalone assume in un certo qual modo una personalità di un certo spessore. Ricordiamo inoltre che all'epoca di Goldoni si riteneva che il modo migliore per eseguire un'interpretazione verosimile fosse recitare fingendo che il pubblico fosse assente[86]. Indubbiamente attraverso la rappresentazione in prova Goldoni ha modo di sottoporre alla curiosità del pubblico veneziano le nuove caratterizzazioni dei personaggi.

Sia Corneille sia Goldoni vogliono illudere il pubblico che ciò che stanno vedendo sia reale, attraverso le visioni evocate dal mago nel primo caso e le prove teatrali nel secondo; tuttavia mentre Corneille gioca proprio con l'illusione per confondere maggiormente le idee, Goldoni al contrario cerca di fare in modo che il livello di realtà dello spettatore e il realismo del mondo teatrale che si vuole mostrare si avvicinino il più possibile. Il messaggio de *Il teatro comico* sembra essere proprio questo: la verosimiglianza su cui si basa l'intero spettacolo e anche la

[85] Ivi, p. 70
[86] Si veda CAMBIAGHI, *op. cit.*

riforma del teatro è tale da sembrare realtà, quindi lo scopo perseguito dagli attori e dall'autore è stato raggiunto. Ne *Il teatro comico* «il teatro prende consapevolezza di sé e pone se stesso come soggetto della commedia»[87], tanto più che il suo fine è proprio far conoscere la riforma goldoniana agli spettatori veneziani. Goldoni si serve della tecnica metateatrale per difendere le proprie scelte drammaturgiche, esattamente come aveva fatto precedentemente Molière. Il commediografo francese, però, si era concentrato unicamente sulla risposta alle polemiche, mentre l'autore veneziano ha offerto allo stesso tempo una commedia divertente e ben strutturata e un manifesto teatrale. «Goldoni vuole sfruttare la formula teatro nel teatro per "mettere in luce" caratteri e procedimenti della nuova drammaturgia»[88], senza però perdere di vista il destinatario, ovvero il pubblico.

La verosimiglianza cercata nel 'mondo' impone la misura anche nella felicità, indica che persino nel 'teatro' non tutto e non sempre si risolve secondo la norma canonica del genere fissato nella precettistica cinquecentesca[89]. Nemmeno la rappresentazione interna, infatti, sfugge all'impossibilità del lieto fine propria della realtà, poiché Pantalone lascia la propria casa ferito nell'orgoglio; così finzione e realtà si mescolano in un finale realistico, tanto nella *pièce cadre* quanto nella *pièce enchâssée*.

[87] Ivi, p. 43
[88] Ivi p. 49
[89] Ivi, p. 67

2.2.III Le maschere nude e il conflitto pirandelliano

Il tema della finzione nel mondo della realtà è uno dei soggetti preferiti di un altro classico autore teatrale, ovvero Luigi Pirandello. Egli, com'è noto, nelle sue novelle e nei suoi romanzi sviluppa le vicende attorno al distacco tra ciò che le persone pensano e sono realmente e ciò che la società le costringe ad essere, assegnando loro una parte che difficilmente riescono a fuggire - pensiamo a Chiarchiaro nella *Patente*, o a Marta nell'*Esclusa*, per citare solo due esempi. Un autore così affezionato a tale tematica non poteva non sperimentare nella sua produzione anche la scrittura metateatrale.

È ben nota la cosiddetta trilogia metateatrale composta da *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*, opere che inducono l'autore a tentare una propria definizione di metateatro nella premessa alla terza raccolta di *Maschere nude* del 1933.

> I tre lavori [...] formano una trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoi o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto[90].

Il metateatro secondo Pirandello quindi consta principalmente di due caratteristiche: offre il dramma nel dramma e rappresenta il conflitto insito fra tutte le componenti del sistema teatrale, dall'autore allo spettatore, dall'ideazione dello

[90] L. PIRANDELLO, *Maschere nude. Sei personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a suo modo. Questa sera si recita a soggetto*, Garzanti, Milano 2008, p. 3

spettacolo alla sua realizzazione e alla ricezione da parte del pubblico. Il conflitto a sua volta è diverso a seconda della rappresentazione, ma ha sempre lo stesso effetto, ovvero impedisce che lo spettacolo interno giunga alla conclusione e si compia secondo le premesse di partenza. Nelle singole prefazioni che Pirandello scrive per ognuno di questi suoi tre lavori emerge però un tratto comune: tutti i conflitti che scatenano le vicende interne derivano dalla perenne tensione tra realtà e finzione, tra vita e forma. Prima del testo di *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello precisa che si proponeva di esprimere

> l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile[91].

Le possibilità di esprimerci sono infinite, se lo vogliamo, a seconda della situazione e del nostro interlocutore; ci illudiamo che sia possibile una reale comunicazione tra due o più persone, perché quello che invece si avvera è una falsa comprensione tra *personaggi*, potremmo dire, ciascuno calato nella parte che preferisce. Tuttavia questa molteplicità è anche positiva qualora rappresenti la vita, il cambiamento che vivendo ciascuno di noi sperimenta, imparando dalle esperienze, ferendosi, affermando la propria personalità, diventando più maturo, oppure abbandonando le opinioni che sostenevano fino a quel momento le proprie scelte. Le persone tuttavia non possono essere personaggi, poiché le prime invariabilmente cambiano

[91] Ivi, p. 13; il testo da cui è tratto è interamente in corsivo, trattandosi di una premessa, ma qui si è preferito riportarne l'estratto in stampatello normale.

nel corso della propria esistenza, volenti o nolenti, mentre i personaggi, essendo fittizi, rimangono sempre gli stessi. Il conflitto scoppia quando le persone non si riconoscono nelle proprie maschere, fabbricate con le proprie mani, oppure si sforzano di mantenere il personaggio dato dalla società e non vi riescono. La fissità della forma consiste appunto nella finzione all'interno della realtà, che non si esaurisce nell'ipocrisia, bensì porta alla crisi l'essenza stessa della persona, la sua identità.

> Sappiamo di noi reciprocamente e ciascuno sa di sé qualche piccola certezza d'oggi, che non è quella di jeri, che non sarà quella di domani [...]: la vita dentro e fuori di noi è una tale rapina continua, che se non han forza gli affetti più saldi, figuratevi le opinioni, le finzioni che riusciamo a formarci [...] Staccalo da te il pagliaccetto che ti fabbrichi con l'interpretazione fittizia dei tuoi atti e dei tuoi sentimenti, e t'accorgerai subito che non ha nulla a che vedere con ciò che sei o puoi essere veramente [...][92].

Sono le parole di Diego, uno dei personaggi di *Ciascuno a suo modo*, nelle quali è ravvisabile la difficoltà di mantenere le finzioni che si scelgono per sé, alle quali si vuole rimanere aggrappati per il timore di non riconoscersi in ciò che resta al di là della maschera. In *Questa sera si recita a soggetto* invece la vita è ciò che permette all'arte di non esaurirsi nella forma, come spiega il regista Dottor Hinkfuss.

> Se un'opera d'arte sopravvive è solo perché noi possiamo ancora rimuoverla dalla fissità della sua forma; sciogliere questa sua forma dentro di noi in movimento vitale

[92] Ivi, pp. 176, 177, 182

> [...]. L'arte è il regno della compiuta creazione, laddove la vita è, come dev' essere, in una infinitamente varia e continuamente mutevole formazione[93].

La forma infine si prospetta come immortalità, come certezza, a fronte di una vita in evoluzione e quindi destinata a morire. La creazione della forma in particolare qui è propria dell'autore, che appunto cristallizza il suo lavoro nell'assetto che ritiene più opportuno, mentre i registi che vogliono dare vita a quell'opera danno ciascuno una propria diversa interpretazione, che sarà destinata ad incontrare o a scontrarsi con la recitazione degli attori.

§ *Sei personaggi in cerca d'autore* merita una riflessione più estesa di quella metateatrale per la particolare tensione tra personaggi ed attori, che colloca l'opera tra quelle in cui è presente la metalessi. Questo primo testo pirandelliano verrà quindi brevemente analizzato qui per quanto riguarda le sue caratteristiche metateatrali, mentre sarà ripreso in modo più approfondito nel terzo capitolo. Innanzitutto il testo si apre con l'espediente già utilizzato da Goldoni nel *Teatro comico*, ovvero le prime battute vengono scambiate tra un addetto tecnico del teatro e un personaggio di riferimento per la compagnia teatrale. In Goldoni i due personaggi discutevano sull'opportunità o meno di lasciare il sipario aperto, in Pirandello invece il macchinista deve smettere quasi immediatamente di inchiodare perché di lì a poco si svolgono le prove. Sebbene i due inizi siano differenti, li accomuna lo stesso effetto: evidenziare che si tratta di un teatro in prova e conferire verosimiglianza a ciò che sta per seguire. Viene immediatamente reso

[93] Ivi, p.218-19

noto il titolo dello spettacolo in prova, *Il giuoco delle parti*, opera realmente scritta dallo stesso Pirandello nel 1918. La citazione non è casuale; infatti nella ristampa del 1921 del *Fu Mattia Pascal* l'autore spiega il significato del suo lavoro teatrale individuandone il fulcro in «quello che vorremmo o dovremmo essere; mentre quel che siamo, non lo sappiamo, fino a un certo punto, nemmeno noi stessi»[94] - dimostrando con le proprie parole la stretta relazione tra l'opera citata e quella rappresentata. Tuttavia attori e regista subito vengono interrotti dall'apparizione dei sei personaggi.

Quella che si era appena configurata come *pièce* inquadrata non trova perciò alcuno spazio, in quanto i sei personaggi offrono essi stessi nuovo materiale a tutta la compagnia, anche se solo in un secondo momento compare la trascrizione delle loro vicissitudini. Questo è forse l'unico caso di rappresentazione interna in cui il testo non sia supposto immediatamente come scritto, anche se maggiori riflessioni su questo punto verranno ampliate nel terzo capitolo. La *pièce* ad ogni modo si può individuare con un incassamento di tipo frazionato, in quanto numerose sono le interruzioni da parte del regista e degli attori. In particolare, è interessante la caratteristica iterativa di alcune scene, poiché vengono attuate dai personaggi e poi provate dagli attori, i quali tentano di riprodurre con la propria arte ciò che viene loro raccontato. La *pièce* cornice per dare il meno possibile l'idea di uno spettacolo vero e proprio inizia e termina le tre parti in cui è divisa - che l'autore non ha volutamente chiamato atti - per giustificazioni interne e presupponendo sempre un teatro vuoto, senza pubblico. Il primo intervallo infatti viene deciso dal capocomico,

[94] Ivi, p. 28 nota 3

il quale richiede una pausa per trascrivere le vicende dei personaggi, mentre il secondo avviene a seguito d'un errore del macchinista, il quale abbassa il sipario e costringe il capocomico a passare dall'altra parte per parlare con gli attori, uscendo quindi di scena e ritirandosi sul palco.

Le due ellissi conseguenti al lasso di tempo che intercorre tra una parte e l'altra dello spettacolo vengono così assorbite dalla *pièce cadre* come parte della *fabula* e della rappresentazione, in quanto lo spettatore non sa cosa avviene nel frattempo, ma ha l'impressione che accada precisamente con la medesima durata dell'intervallo. All'opera nel suo insieme, dunque, viene attribuita una sorta di isocronia, per cui la durata dello spettacolo sembra coincidere realisticamente con ciò che viene raccontato sul palcoscenico, diminuendo la distanza tra realtà e finzione e quindi proiettando il pubblico in un gioco di natura metateatrale.

§ Nel 1924 compare la prima edizione di *Ciascuno a suo modo*, poi riedito nel 1933 in *Maschere nude* insieme alle altre due opere della trilogia metateatrale. Pirandello sviluppa l'intreccio di quest'opera teatrale su un episodio dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, rendendo Amelia Moreno la variante scenica di Varia Nestoroff, mentre lo scultore Giacomo La Vela ricorda il pittore Giorgio Mirelli e infine il barone Aldo Nuti, pur essendo un personaggio comunque differente, si chiama proprio come il nobile omonimo presente nel romanzo. La vicenda che funge da perno centrale per tutto lo spettacolo è il suicidio dello scultore La Vela a causa della famosa e avvenente attrice Amelia Moreno, la quale alla vigilia delle nozze ha tradito il fidanzato con il barone Aldo Nuti, destinato a sposare la sorella

del pittore. Il fatto viene presentato da Pirandello come realmente accaduto, in modo che sembri lo spunto reale per la rappresentazione interna, nella quale i nomi però sono diversi - l'attrice porta il nome di Delia Morello, l'artista suicida diventa il pittore Giorgio Salvi, mentre l'amante si chiama Michele Rocca. Lo spettacolo inizia prima di entrare in teatro, allorché agli spettatori che sopraggiungono vengono distribuite delle copie di un *Giornale della sera*, presentato in foglio singolo in modo da figurare come un'edizione straordinaria. Vi si può leggere un articolo, fittizio e composto da Pirandello, in cui viene riassunta la vicenda del suicidio dello scultore La Vela e viene tracciata una relazione tra il fatto scandaloso e la rappresentazione che sta per iniziare.

Al botteghino nel frattempo sono presenti un'attrice che interpreta Amelia Moreno, ovvero la protagonista dello scandalo, e un attore nella parte del barone Nuti. Le scene fuori in strada e dentro al *foyer* devono essere a soggetto, ovvero improvvisate seguendo le indicazioni dell'autore. Ciò che deve assolutamente accadere è un certo parapiglia, sia quando la Moreno tenta di entrare per assistere allo spettacolo, sia quando Nuti cerca di incontrare la Moreno. I loro nomi tuttavia non vengono pronunciati, dunque gli spettatori non vengono informati immediatamente sulle loro identità, ma potranno facilmente riconoscerli poco più avanti grazie a questa anticipazione improvvisata. La *pièce* interna coincide con i due atti in cui è divisa l'opera ed è inquadrata in modo frazionato, mentre la rappresentazione che funge da cornice si distribuisce in quelli che Pirandello intitola intermezzi corali. Essi sono inseriti appunto tra il primo e il secondo atto e subito dopo il secondo atto; il primo intermezzo consiste principalmente di commenti

critici all'opera, scambiati tra recensori dai gusti divergenti, ma anche di alcune battute in cui la Moreno cerca di guadagnare il palcoscenico per confrontarsi direttamente con gli attori, non riuscendovi perché trattenuta dagli amici che l'accompagnano. Questa volta il testo è presente e anche se dà un suggerimento lasciando un certo margine all'improvvisazione è comunque ben definito dall'autore. Questa seconda parte di *pièce cadre* si svolge nel corridoio del teatro dove figura del pubblico fittizio, composto da attori, che appunto sembra aver assistito, al pari degli spettatori reali, alla rappresentazione interna. Pirandello gioca con l'elusivo confine tra realtà e teatro, ben consapevole che con questi intermezzi

> quella che da principio sarà apparsa in primo piano sulla scena quale rappresentazione d'una vicenda della vita, si darà ora a vedere come una finzione d'arte; e sarà perciò come allontanata e respinta in un secondo piano. [...] La presenza in teatro, tra gli spettatori della commedia, della Moreno e del Nuti stabilirà allora per forza un primo piano di realtà, più vicino alla vita[95].

Già Pirandello quindi, pur senza teorizzarla, aveva compreso lo sdoppiamento di livelli che Genette spiegherà qualche decennio più tardi con la gerarchia dei racconti contenuti in altri racconti. Soprattutto, Pirandello individua l'importanza della componente di realismo propria della *pièce cadre*, la quale appunto si avvicina alla realtà degli spettatori, poiché «l'indeterminatezza delle battute accentua il livello di verosimiglianza con la realtà del vero pubblico in sala»[96]. Il contatto tra attori e pubblico, è doveroso comunque ricordarlo, non è del tutto nuovo: prima di

[95] Ivi, p.156
[96] CAMBIAGHI, *op. cit.*, p.107

Pirandello l'avevano infatti suggerito i manifesti futuristi *Il Teatro di Varietà* di Marinetti del 1913 e due anni dopo *Il Teatro futurista sintetico* di Marinetti, Settimelli e Corra[97]. Ad ogni modo a Pirandello va il merito di aver saputo maneggiare questa nuova tecnica congiuntamente alla componente metateatrale.

La *pièce enchâssée* si apre nel salotto borghese di casa Palegari, dove si discute di un litigio avvenuto il giorno prima tra Doro Palegari e Francesco Savio a proposito di un'attrice, Delia Morello, che sappiamo essere l'alter ego di Amelia Moreno. Nel diverbio Doro aveva difeso l'attrice contro la maggior parte dei presenti e in particolare l'amico Francesco, i quali sostenevano che la donna avesse architettato tutto e fosse riuscita nei suoi progetti grazie alla sua perfidia.

Quando i due amici si ritrovano per riconciliarsi, tuttavia, hanno entrambi cambiato opinione, a dimostrazione di come la coscienza sia una «rete elastica»[98], condizionata dalle reazioni della gente che ci circonda. Il personaggio indubbiamente più complesso ed ambiguo è l'attrice Delia Morello, la quale si presenta in casa Palegari per ringraziare Doro, poiché si è riconosciuta nelle parole che egli ha utilizzato in sua difesa. La donna appare quasi come illuminata dal ritratto che di lei ha fatto Doro, come se per la prima volta potesse vedere in lei qualcosa di vero. Pirandello infatti gioca abilmente con il debole confine tra realtà e finzione, non solo con l'architettura metateatrale di azioni sceniche inquadrate l'una nell'altra, ma anche costellando il testo di parole che appartengono ai gruppi semantici della verità e della falsità, quasi un rimando lessicale della struttura esterna. Il secondo atto della rappresentazione inquadrata è ambientato a casa di

[97] Si veda PIRANDELLO, *op. cit.*, p. 119, nota 2
[98] Ivi, p. 140

Francesco Savio, che si prepara al duello con Doro. I due infatti, irritati dall'aver dovuto mutare opinione, in ogni caso rimangono di parere contrario e dunque si sfidano. La situazione si complica con l'arrivo di Michele Rocca, il quale per difendere a sua volta l'attrice è intenzionato a battersi con l'offensore e si presenta dunque a Francesco Savio. Nel confronto Rocca apporta un nuovo dato, cioè svela che l'origine del tradimento è stata un'idea dello stesso pittore tradito, il quale fidandosi dell'attrice aveva sfidato Rocca a sedurla, convinto che lei avrebbe saputo rifutarsi. La Morello, tuttavia, sapendo che il suo matrimonio con Salvi non gli avrebbe giovato pubblicamente, decide di cadere volontariamente nella trappola per il suo bene.

Tutte le ipotesi, le opinioni, le congetture, però, evaporano in un soffio quando Rocca e la Morello, che si stava recando a casa del Savio, si incontrano. I due si abbracciano e si riconoscono attratti l'uno dall'altra, confermando quindi una relazione nata non per salvare il nome del Salvi, né per provare l'infedeltà della Morello, ma per la relazione in sé - il caso quindi rientra nello scandalo dopo tutto. Nella *pièce* interna è rilevante il personaggio di Diego Cinci, l'amico comune di Savio e di Palegari, poiché in esso è ravvisabile la statura del demiurgo. Difatti il Cinci sembra conoscere in anticipo le vere emozioni che spingono all'azione tutti i personaggi ed è l'unico a muoversi tra i diversi dialoghi con la sicurezza dell'autore onnisciente. Non a caso, è al Cinci che appartengono le frasi che rimandano alla fragilità della coscienza personale di ciascuno, mascherata da convinzioni che non le appartengono. Seppure privo dell'aura magica, può ricordare Alcandro dell'*Illusion comique* per lo stesso atteggiamento un po' beffardo, proprio di chi sa e svela a

poco a poco. Nel secondo intermezzo si assiste infine all'interruzione dello spettacolo interno a causa della Moreno, che nel frattempo è riuscita a raggiungere il palcoscenico e gli attori. La Moreno e il barone Nuti, esattamente come gli attori che li hanno appena interpretati, si incontrano: ripetono gesto per gesto, come si premura di indicare Pirandello, la scena di riavvicinamento che la Morello e Rocca hanno vissuto sul palco della *pièce enchâssée*. La coppia al centro dello scandalo "reale" si riconosce nella coppia di personaggi fittizi e accetta la verità che li accomuna; esattamente come la Morello aveva intravisto una parte di verità nella difesa di Doro. Questa scena è il punto di convergenza di tutti i livelli, poiché i personaggi vengono rievocati dalla gestualità e vengono in qualche modo assorbiti dai due amanti. La soluzione di tutta la faccenda è quindi la vera attrazione provata dall'attrice e dal barone, la vera parte di colpa nel loro comportamento nella fine prematura dello scultore La Vela, nonostante tutte le giustificazioni, fittizie e reali, che hanno portato gli eventi a tracciare il loro corso.

§ *Questa sera si recita a soggetto*, l'ultima commedia della trilogia, viene scritta nel 1929 e presenta una struttura molto complessa, per la continua interferenza di livelli che rende difficile, se non impossibile, determinare chiaramente di pagina in pagina i singoli piani. Distinguiamo agevolmente una rappresentazione cornice, in cui il Dottor Hinkfuss presiede alla regia per la messinscena di una novella, e un dramma interno, costituito appunto dalla novella

Leonora, addio![99] che lo stesso regista ha adattato a canovaccio per gli attori. Hinkfuss infatti vuole che la commedia sia recitata, come si può evincere dal titolo, a soggetto, cioè sostanzialmente improvvisando le battute pur rispettando lo sviluppo della trama.

La Cambiaghi individua un terzo livello nel pubblico fittizio che condivide la platea con gli spettatori reali e si confonde tra essi; tuttavia, così come in *Ciascuno a suo modo*, si preferisce equiparare gli spettatori-personaggi sullo stesso piano del Dottor Hinkfuss, in quanto sia il regista sia gli spettatori fingono di trovarsi allo stesso livello, quello della realtà. Inoltre, se vogliamo mantenere il riferimento genettiano, il terzo livello semmai viene costituito da rappresentazioni interne alla dramma inquadrato, certamente non esterne. Sempre alla *pièce* cornice appartiene la presentazione degli attori prima dello spettacolo interno, come se Pirandello si sforzasse con tutti i mezzi a sua disposizione - un regista che annuncia al pubblico i suoi intenti, un pubblico che critica il regista, attori che si svelano tali fin dall'inizio - di ottenere l'effetto tanto ricercato della verosimiglianza. Un artificio già utilizzato e già visto nei *Sei personaggi in cerca d'autore* è quello dell'errore tecnico, che qui viene significato dall'anticipazione del *gong*, il segnale d'inizio spettacolo: tale svista fa uscire il personaggio del regista che rompe immediatamente la quarta parete percorrendo la platea per raggiungere il palco. In quest'opera poi il teatro viene supposto pieno, ovvero il pubblico reale deve essere presente, in quanto si tratta di mettere in scena uno spettacolo e non le prove precedenti ad esso, per quanto debba essere realizzato improvvisando. Ovviamente, l'improvvisazione è fittizia, in

[99] Tale novella è stata realmente scritta nel 1910 da Pirandello e raccolta in *Novelle per un anno*, ma il suo titolo non compare durante la rappresentazione.

quanto il testo è molto preciso, ma deve sembrare inesistente. Abbiamo inoltre in questo caso un testo di riferimento per l'azione scenica interna, ovvero la novella, anche se non viene data conoscenza diretta del titolo né sembra imporsi sulla sua concretizzazione.

Fulcro centrale dell'opera è la *pièce* interna, che presenta un inquadramento di tipo frazionato in quanto è appunto inframmezzata da continui interventi da parte di Hinkfuss o degli attori. Le tre sorelle La Croce sono attrici e cantanti e conducono la propria vita in modo licenzioso; Rico Verri, innamorato di Mommina, mostra subito la gelosia che lo contraddistingue e che, quando potrà sposare l'amata, lo porterà a segregarla in casa. La gelosia di Verri tuttavia non scaturisce dal comportamento di Mommina, la quale si redime e soprattutto non può più cadere nell'errore perché chiusa nella sua stessa casa; essa è la gelosia «più tremenda, perché irrimediabile: quella del passato»[100]. Quando una delle sue sorelle si reca a farle visita, la povera Mommina si illumina ai racconti della vita di teatro che le manca e travolta dalle emozioni muore accasciandosi a terra.

All'inizio la *pièce enchâssée* mostra un cabaret in cui Sampognetta, padre delle ragazze La Croce, innamorato di una *chanteuse*, viene deriso dagli altri avventori con delle corna di carta. Possiamo subito individuare un terzo livello spettacolare nel balletto delle ballerine nel cabaret, una piccola *pièce* artistica all'interno della rappresentazione del secondo livello. È importante notarla, anche se breve e ben assorbita dal contesto, poiché rappresenta una sorta di anticipazione rispetto a ciò che avviene subito dopo: infatti il resto della famiglia La Croce,

[100] PIRANDELLO, *op. cit.*, p.221

accompagnata da tre giovani ufficiali, incontra Sampognetta mentre si reca a teatro. Si assiste a una sorta di moltiplicazione di spettacoli interni, che al solito accentua, come abbiamo già avuto modo di vedere, il grado di realtà della *pièce cadre*. Possiamo inoltre affermare che le rappresentazioni interne sono anche ad inquadramento di tipo multiplo, oltre che frazionato.

La rappresentazione di terzo livello più interessante è indubbiamente quella drammaturgica: sul palco infatti compare un altro pubblico per un ulteriore spettacolo, con la particolarità che invece di essere recitato viene proiettato sulla parete del teatro. Le donne La Croce e i loro accompagnatori giungono alla fine del primo atto del melodramma proiettato, provocando una gran confusione poiché non riescono a trovare al buio i posti assegnati e agitano il pubblico fittizio. I narratari del melodramma sono sullo stesso livello delle protagoniste della *pièce* interna e dunque appartengono anch'essi al secondo piano; ciò che in questo caso apre una terza dimensione è appunto la proiezione dello spettacolo.

Per l'intermezzo Pirandello predispone due rappresentazioni simultanee che devono svolgersi una sul palco e l'altra nel ridotto del teatro. Mentre Hinkfuss si sbizzarrisce nel creare una scena d'un campo d'aviazione, nel *foyer* si raccolgono sia il pubblico vero sia quello fittizio, tra cui la famiglia La Croce e i tre giovani ufficiali. Quest'ultimi recitano cinque scene sincrone in drappelli separati, arricchendo così quella sincronia temporale che già lega ciò che accade nel ridotto con gli avvenimenti in platea. Il dato più interessante da rilevare è però la perfetta corrispondenza tra lo spazio del dramma interno e quello della rappresentazione cornice. Nello stesso luogo infatti vengono a coincidere i due livelli, insieme a quello

di realtà del pubblico propriamente detto: in questo modo si accresce la compenetrazione tra i piani del racconto teatrale e la conseguente perdita del discrimine tra realtà e finzione. Tale effetto non si compie invece nel teatro, dove Hinkfuss scambia delle battute con il pubblico fittizio rimasto in sala, fermandosi dunque al livello della rappresentazione più esterna, di primo livello.

Quando la rappresentazione interna viene ripresa sul palco vediamo il salotto di casa La Croce con le ragazze in compagnia degli ufficiali, intente a preparare un piccolo spettacolo per distrarre la madre dal mal di denti. Si tratta del coro del *Trovatore* di Giuseppe Verdi, in cui Mommina interpreta la parte della giovane zingara: siamo di fronte nuovamente ad un'azione scenica di terzo livello, che presuppone sempre un testo di riferimento e per di più reale. Essa viene interrotta dal precipitoso irrompere del geloso Verri e dall'arrivo di Sampognetta ferito a morte. L'attore che recita la parte di Sampognetta dovrebbe fare un'entrata ad effetto, ma le discussioni tra attori e regista per l'esecuzione della scena precedente creano un intoppo e un rallentamento del ritmo scenico, cosicché l'attore non trova il *pathos* adatto al proprio ingresso.

La pausa forzata a causa del mancato effetto scenico fomenta il malcontento degli attori, che si agitano contro il regista e riescono, unendo le voci, ad allontanarlo dal teatro. Da questo momento la *pièce enchâssée* procede senza le ingerenze del Dottor Hinkfuss, il personaggio che più di tutti gestisce tutti i livelli del racconto e che perciò può essere rilevato come la figura demiurgica di riferimento. Alla sua uscita di scena, però, diventa l'attrice caratterista il soggetto con una visione d'insieme, soprattutto nella scena di vestizione di Mommina, sposata e

costretta alla clausura dal marito geloso. L'attrice che interpreta Mommina si cala completamente nel personaggio, mentre l'attrice caratterista alterna battute che potrebbero appartenere al personaggio della signora La Croce con commenti funzionali alla costruzione della figura di Mommina. Non a caso, tra tutte le attrici che interpretano le donne La Croce, nel testo l'unica a non portare il nome del proprio personaggio è proprio l'attrice caratterista, ad intensificare quella sua posizione distaccata ma anche sopraelevata che le permette un certo taglio registico.

Quando Mommina viene lasciata sola inizia l'ultima parte del dramma di secondo livello che non presenta interruzioni, lasciando pieno spazio ai personaggi ed accentuando la carica drammatica del finale, che come sappiamo consiste nella morte di Mommina. Si torna poi alla *pièce* cornice, con gli attori preoccupati per la prima attrice, la quale immedesimandosi intensamente in Mommina ha effettivamente avuto un mancamento. Rientra immancabilmente il cocciuto Dottor Hinkfuss e si scopre che è stato lui a dirigere gli effetti delle luci, aiutando quindi gli attori anche se non visto. Le battute finali della rappresentazione cornice riflettono le diverse posizioni degli attori e del regista, i primi sostenitori della necessità della parte scritta, il secondo con la ferma convinzione che la realizzazione dell'opera debba essere progettata indipendentemente dal testo, salvo mantenerne lo sviluppo dell'intreccio e i riferimenti significativi. *Questa sera si recita a soggetto* è un'opera metateatrale non solo per la sua struttura, basata su tre livelli di spettacolarità, ma anche perché tenta di rappresentare il conflitto fra tre componenti fondamentali della macchina teatrale, ovvero l'autore, il regista e gli

attori. Il testo si presenta quindi come un'opera teatrale che riflette criticamente sul teatro, in cui la vita degli attori deve fondersi con la forma dei personaggi, fissati nella loro dimensione, e prestarsi ad essa, con l'accorta supervisione d'un regista rispettoso del testo.

2.2.IV Dietro le quinte: i retroscena nel metateatro

Katherine Newey nel suo saggio già citato *Melodrama and metatheatre* prende in esame *Behind the scenes, or actors by the lamplights* dell'australiano Charles Selby, spettacolo che debuttò nel 1839 allo Strand Theatre di Glenelg, nell'Australia meridionale. L'autore con la sua opera ha voluto giocare sul contrasto tra l'ideale rappresentazione che si tenta di concretizzare sulla scena e la sua effettiva realizzazione con tutte le difficoltà del mestiere. Qui siamo lontani tuttavia dai meccanismi pirandelliani, in cui tale dissonanza trova la sua origine nel disaccordo tra i diversi attori e fattori dell'apparato teatrale: lo scollamento tra l'opera e la sua messinscena è dovuto semplicemente a numerosi disguidi tecnici, spostando l'accento totalmente sulla scena e attribuendo così all'opera un indiscusso taglio comico - non a caso, *Behind the scenes* reca il sottotitolo *A Serio Comic Burlesque Burletta in One Act*. La particolarità più saliente dell'opera è l'ambientazione del secondo atto, poiché allo spettatore viene offerto il retroscena di uno spettacolo in corso. «Gran parte della comicità della rappresentazione balza fuori dal contrasto tra il melodramma di alto livello che si svolge sul palco immaginario e il

comportamento degli attori rivelati per quello che sono fuori scena»[101], di certo meno eroici e più comici alle prese con i loro piccoli problemi professionali. Più di un secolo dopo un altro scrittore utilizzò il medesimo stratagemma, sebbene probabilmente non conoscesse l'opera di Selby. Michael Frayn ebbe l'idea di *Noises off* nel 1970 quando si recò nelle quinte durante la rappresentazione di *Chinamen*, farsa che egli stesso aveva scritto per Lynn Redgrave[102], e si accorse di come fosse più divertente ciò che accadeva nei retroscena rispetto a quello che si offriva al pubblico: «era più divertente nelle quinte che in scena e pensai che un giorno avrei dovuto scrivere una farsa tra le quinte»[103]. Il primo prototipo di questa commedia fu *Exits*, un atto unico del 1977 esteso successivamente su richiesta del collega Codron fino a diventare, nel 1982, la commedia in tre atti che debuttò al Lyryc Theatre di Londra nel 1982 e che in Italia è conosciuta come *Rumori fuori scena*. Con alle spalle una carriera giornalistica, tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli Ottanta Frayn si impone all'attenzione della critica teatrale britannica producendo commedie corali, nelle quali fa agire gruppi di colleghi e professionisti sempre immersi negli imprevisti abituali del loro mestiere: *Noises Off* presenta infatti una compagnia di attori che lavorano alla preparazione del proprio spettacolo[104]. Il regista Lloyd Dallas e i suoi attori nel primo atto sono impegnati

---

[101] NEWEY, *op. cit*. - Much of the play's comedy springs from the contrast between the high melodrama occurring on the imaginary stage and the behaviour of the actors revealed as themselves off-stage.

[102] Golden Globe Award 1967

[103] B. K. MEHLMAN, *Noises off*, in *Curtain up. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*, www.curtainup.com/noisesoff.html, consultato il 13 novembre 2012- It was funnier from behind than in front and I thought that one day I must write a farce from behind.

[104] Oltre a *Noises off*, Frayn scrisse *Alphabetical Order,* che racconta cosa avviene nella redazione di un giornale di provincia, e *Make and Brake*, ambientata nello stand di una ditta inglese che vende prefabbricati nel corso di un'esposizione internazionale in Germania.

nelle prove di *Nothing On* e li osserviamo invisibili dalla platea alle prese con errori di memoria, scenografie da aggiustare e altri inconvenienti dell'ultimo minuto. Nei due atti successivi lo spettacolo preparato dagli attori va in scena, ma nel secondo alla vista del pubblico appaiono le quinte con tutti i buffi retroscena che provocano scompiglio durante la rappresentazione. Infine nel terzo atto si assiste ad una rovinosa ultima esecuzione, in cui i rapporti tra gli interpreti sconvolgono la trama e i nodi cruciali di *Nothing On* con divertenti incidenti e trovate vendicative. I protagonisti della commedia corale *Rumori fuori scena* sono gli attori Dotty, Garry, Brooke, Frederick, Belinda, Selsdon, gli assistenti Tim e Poppy, e infine il regista Lloyd - personaggi che fanno parte del mondo del teatro e che narrano se stessi e le proprie vicende, conferendo all'opera un assetto metateatrale. Si possono ben delineare inoltre la *pièce cadre*, ovvero *Rumori fuori scena*, e la *pièce enchâssée*, *Con niente addosso*[105] di Robin Housemonger. I rapporti tra gli attori e i personaggi interpretati sono differenti e sono proprio le loro evoluzioni durante gli atti a determinare l'*impasse* sulla scena di *Con niente addosso*, a causa di gelosie, incomprensioni, equivocità comiche e all'insegna dell'*humor*.

L'opera nel suo insieme è tradizionalmente numerata in tre atti, i quali sono ambientati ciascuno in un teatro e in un giorno diversi, sebbene di questi dettagli possa prendere piena visione solamente il lettore: gli attori infatti offrono attraverso le proprie battute dei ragguagli che aiutano a visualizzare le coordinate spazio-temporali, ma non esauriscono la precisione delle didascalie, anche per l'impossibilità di rappresentare verosimilmente tutte le informazioni.

[105] *Nothing on* significa anche *Niente da vedere*, o ancora *Niente spettacolo.*

Il primo meccanismo da osservare è l'iterazione dell'atto primo di *Con niente addosso*, spettacolo che non ci appare nella sua interezza: ci aspetteremmo infatti che l'atto primo sia appunto il primo di almeno due, mentre rimane, in *Rumori fuori scena*, l'unico visibile. L'azione scenica interna è comunque basata su un testo, come la maggior parte delle messinscene inserite all'interno di altre rappresentazioni, e Il suo inquadramento è di tipo frazionato, in quanto l'intreccio del primo livello si alterna a quello di secondo piano. Mentre nel primo atto la rappresentazione inquadrata e quella cornice si interrompono a vicenda con un ritmo che genericamente appartiene a tutte le prove di un allestimento, nel secondo atto ogni volta che gli attori escono ed entrano di scena attuano un passaggio di livello, fino a provocare una vera e propria commistione tra le due rappresentazioni nel terzo atto, in cui gli attori fanno continuamente capolino tra le battute dei propri personaggi.

L'atto primo di *Rumori fuori scena* inizia con il primo atto di *Con niente addosso*. Inizialmente quindi ci sembra che lo spettacolo sia cominciato e ci rendiamo conto che si tratta invece delle prove appena dopo qualche minuto, quando la voce del regista Lloyd interrompe il monologo iniziale di Dotty. Come in quasi tutte le opere metateatrali già analizzate, anche qui l'autore ha cura che sin dai primi minuti venga evidenziata la natura dello spettacolo, facendo intervenire il regista e avvicinando la *pièce cadre* al livello di realtà. In particolar modo, Lloyd risponde all'attrice dalla platea, infrangendo la quarta parete in modo molto simile al pirandelliano Dottor Hinkfuss, con la differenza che mentre Hinkfuss cerca volontariamente il contatto con il pubblico, Lloyd si comporta come se gli spettatori

non ci fossero, sottintendendo quindi un teatro vuoto. «E Dio disse: che le porte si aprano quando si devono aprire e che si chiudano quando si devono chiudere. E che le porte dividano il mondo che sta davanti alla scena da quello che sta dietro la scena»[106]: sono parole di Lloyd, il quale in un momento di stanchezza si finge Dio durante la creazione, redarguendo il proprio assistente di scena, Tim. In questo passo è evidente il rimando alla divisione tra scena e quinte, tanto più significativo dal momento che il pubblico sta in realtà assistendo alle prove dello spettacolo - in questo frangente potremmo quindi dire che Lloyd si appella alla complicità degli spettatori alla maniera di Orazio nel *Teatro comico*. Al fine di attribuire alla rappresentazione esterna una certa verosimiglianza, l'autore ha inoltre costellato la commedia di cenni all'ora, più o meno esatta, in modo da contestualizzare quanto si verifica sulla scena in una determinata parentesi temporale. È da notare che a fornire sia indicazioni temporali che informazioni sullo spazio inviolabile della scena sia sempre Lloyd, al quale possiamo attribuire il ruolo del personaggio demiurgo.

Questo primo atto si chiude, dopo un ennesimo intoppo, con il sipario, chiamato ancora una volta da Lloyd e fatto scendere da un Tim esausto, che ricorda inversamente il macchinista distratto di *Sei personaggi in cerca d'autore*. All'apertura del secondo atto ci troviamo tra le quinte dello spettacolo *Con niente addosso*, qualche minuto prima che questo inizi. Immediatamente si prospetta la frenesia delle quinte dello spettacolo, unitamente ad una situazione che già presenta degli imprevisti, facendo intuire che i contrattempi si potrebbero manifestare con una certa frequenza. Infatti Dotty forse non intende recitare,

[106] M. FRAYN, *Rumori fuori scena*, trad. it. di F. OTTONI, Costa&Nolan, Milano 2006, p. 25

Selsdon non si trova, Tim e Poppy alternandosi al microfono sbagliano i richiami del pubblico in sala fino all'ultimo secondo. Nonostante le difficoltà, lo spettacolo comunque sembra cominciare; a questo punto l'autore inserisce una nota, visibile soltanto al lettore, con cui avverte che «quanto segue è una versione alquanto ridotta dell'atto che abbiamo visto in prova»[107], condensando la *pièce enchâssée* allo scopo di ottimizzare la cornice drammatica.

Il testo in questo secondo atto è diviso graficamente in due colonne: ogni pagina presenta infatti a sinistra una sorta di didascalia continuata in corsivo, la quale indica i movimenti dei personaggi-attori sulla scena/quinta della rappresentazione cornice; a destra invece compaiono le battute della commedia ridotta, che gli attori devono far sentire dalle quinte reali contemporaneamente a ciò che avviene sul palco. Accade così che il pubblico in sala non solo non dovrebbe poter vedere ciò che gli viene mostrato, ma intuisce anche un ulteriore narratario di secondo livello dall'altra parte, dove si starebbe svolgendo la commedia, grazie ad una rotazione della scena di centottanta gradi. Potremmo affermare che se nel primo atto viene rotta la cosiddetta quarta parete, nel secondo atto quella che viene disattesa è la quinta parete, costituita dalle quinte per l'appunto. Ciò che muove l'azione scenica pressoché muta del secondo atto sono gli imprevisti e gli errori: gesti equivocati, scenate di gelosia silenziose e comiche, oggetti di scena che vengono dimenticati, scambiati, ecc. Come si può intuire, la *pièce* interna è soggetta ad inevitabili cambiamenti a causa proprio dei meccanismi relazionali che fermentano nelle quinte. Frayn ottiene così lo stesso effetto perseguito da Selby:

[107] Ivi, p.75

ovvero la comicità, anche in quest'opera, scaturisce dalla differenza tra il caos generato dietro le quinte e la recitazione della commedia interna. Al terzo atto inizia nuovamente il primo atto della commedia inquadrata, stavolta presentata direttamente agli spettatori. Ci accorgiamo subito che vengono inseriti nelle battute frammenti di pensiero non attinenti al testo drammatico, ovvero gli attori escono dai propri personaggi in luogo di imprevisti e problematiche che, mano a mano, finiscono per sconvolgere la rappresentazione interna. Questa volta dunque gli intoppi sono visibili sul palcoscenico *durante* la rappresentazione, ma la comicità è garantita anche dal fatto che gli spettatori negli atti precedenti hanno potuto conoscere da vicino le relazioni personali tra gli attori e la funzionalità scenica dell'oggettistica che transita dentro e fuori dalla scena. Nel trambusto gli attori-personaggi così si vedono costretti a modificare continuamente le proprie battute, sia a causa di oggetti in posizioni sbagliate, sia grazie a continui e spassosi vuoti di memoria, arrancando nel caos, fino alla battuta finale, seguita dalla tradizionale chiusura del sipario. È evidente che in questo atto *pièce enchâssée* e *pièce cadre*, giungendo all'apice di un climax avviato nel primo atto, convergono a fondersi l'una nell'altra. Il pubblico in sala, dal canto suo, per una volta presenzia a ciò che dovrebbe effettivamente poter vedere: questo è quindi l'unico atto di *Rumori fuori scena* in cui venga supposto il teatro pieno. Il dato interessante da notare è che gli spettatori reali, in questo modo, coincidono con il pubblico di secondo livello, il quale era precedentemente solo immaginato: anche i narratari così si sovrappongono, proprio come accade alle due rappresentazioni.

L'opera di Frayn si contraddistingue rispetto ai testi precedentemente analizzati per la sua coralità, per l'equiparazione del mondo del teatro a qualsiasi altro ambiente lavorativo, poiché offre «l'osservazione di una comunità nell'esercizio delle sue attività abituali»[108]. La metateatralità di *Rumori fuori scena* va indubbiamente rintracciata nella formula del teatro alla prova, ma sono palesi anche il dramma nel dramma e infine la critica all'artigianalità del teatro, o meglio lo svelamento dei meccanismi teatrali che concorrono a raggiungere la meta finale della messinscena. Il teatro messo a nudo da Frayn si rivela essere una professione come le altre, non più nobile né più affascinante; è in questa visualizzazione della macchina teatrale che può essere riconosciuta la verosimiglianza con la realtà. Al tempo stesso, tuttavia, è l'illusione teatrale che permette al pubblico in sala di scorgere quanto accade nelle quinte durante lo spettacolo, grazie all'efficace rovesciamento dello spazio nel secondo atto, per cui non possiamo dire che Frayn voglia sminuire la capacità immaginativa e creativa del teatro.

L'autore si avvale dell'illusione scenica per farne una gustosa parodia: il metateatro diviene occasione per mostrare il lavoro dell'attore e del regista con tutte le problematiche concrete della professione teatrale. A differenza del *Teatro comico*, qui la comicità pervade entrambe le rappresentazioni, sia quella inquadrata sia quella esterna, perché lo scopo dell'autore non è annunciare un nuovo modo di fare teatro, bensì svelare tutti i buffi retroscena della teatralità. Neppure i procedimenti pirandelliani sono qui ravvisabili, poiché Frayn non intende veicolare messaggi filosofici attraverso la messinscena, bensì divertire il pubblico offrendo

[108] M. D'AMICO, *Prefazione*, in M. FRAYN, *op. cit.*, p.8

una visione d'insieme dal sapore comico-realistico. In particolare l'espediente più efficace utilizzato prima da Charles Selby e successivamente da Michael Frayn è indubbiamente il rovesciamento totale della scena, per cui le quinte diventano il tema del racconto teatrale, ciò che di solito è nascosto al pubblico costituisce l'oggetto principale da mostrare.

> Il teatro visto dalle *coulisses* [...] ha sempre esercitato un grande fascino sugli spettatori, e oggi, con la crescente curiosità che il pubblico soprattutto dei giovani allevati dalla televisione mostra nei confronti del misterioso fenomeno di transustanziazione che si manifesta ogni sera sui palcoscenici, il suo richiamo, dovunque esista un sipario da sollevare, è infallibile[109].

2.2.V La via del cielo: il teatro nel campo di concentramento

Esiste un gruppo di testi drammaturgici della seconda metà del Novecento che racchiudono al loro interno una seconda azione scenica, con la particolarità che la rappresentazione esterna è ambientata in un campo di concentramento. In Italia due sono gli autori che la Cambiaghi ricorda a questo proposito: Stefano Pirandello[110] e Alberto Moravia. *Sacrilegio massimo* di Pirandello, scritta nel 1952, è una tragedia strutturata su tre livelli narrativi: il primo piano della *pièce* cornice è costituito da una compagnia di attori che intende preparare uno spettacolo sull'olocausto; v'è quindi una prima rappresentazione interna, *Le trenta ore dei*

[109] Ivi, p. 9
[110] Figlio di Luigi Pirandello.

trecento ostaggi, in cui trecento prigionieri destinati alla fucilazione per ritardare l'esecuzione approntano un teatrino, ovvero la seconda rappresentazione interna, *I nostri bei vestiti*. Moravia nel 1968 scrisse *Il dio Kurt*, che presenta invece due livelli: la cornice drammatica che vede alcuni detenuti in un campo di concentramento e la *pièce enchâssée* dell'*Edipo re*, voluta dal comandante Kurt in persona. In entrambi i casi l'illusione del teatro è nulla, il pubblico sa che l'esecuzione può essere solo procrastinata e non evitata, perciò potremmo dire che questo filone di testi mira ad utilizzare la teatralità per accrescere la differenza con la nuda realtà, in quanto lo spettacolo interno viene inserito in un contesto cruento e noto a tutti. Certamente la *pièce cadre* partecipa della realtà degli spettatori non perché sia verosimile, in questo caso, ma perché attinge a un tratto della Storia purtroppo impossibile da non credere reale.

Nel 2003 Juan Mayorga, già appartenente al gruppo di ricerca *La filosofia dopo l'Olocausto*, aggiunge una sua opera al novero di testi che già abbiamo visto svilupparsi su tale delicato argomento e utilizzando ancora una volta la tecnica del teatro nel teatro. Si tratta di *Himmelweg (La via del cielo)*, che si svolge in un campo di concentramento polacco al quale si reca un delegato della Croce Rossa per verificare che siano rispettati i trattati internazionali. Per prepararsi a questa visita, il comandante del campo si prodiga ad allestire con i prigionieri una recita, che tuttavia ha lo scopo di ingannare il delegato sulla vita all'interno del filo spinato: il comandante infatti vuole camuffare un centro di torture e disumanità in un villaggio modello, in cui gli ebrei prigionieri si trasformano in collaboratori per un progetto

di ripopolamento ebraico, «un esperimento di autogestione»[111]. Il testo di *Himmelweg* è diviso in cinque parti ed inizia con il racconto del delegato della Croce Rossa, che ripercorre con un lungo monologo il suo incontro con il comandante e la sua passeggiata lungo il villaggio, confessando di aver avuto dei dubbi sulla naturalezza di certi gesti da parte di quelli che credeva fossero dei cittadini liberi. Al termine del suo sommario, il delegato rimpiange di non aver capito o di non aver saputo cogliere gli indizi sulla vera condizione degli ebrei che aveva incontrato; dopodiché comincia la seconda parte dell'opera con un *flashback*, quasi a voler tornare indietro nel tempo tra i ricordi appena evocati. Il narratario viene proiettato allora nel campo di internamento e assiste a sei scene, recitate da tre coppie e da una bambina solitaria. L'artificiosità di quello che viene mostrato si intuisce dalle battute dei personaggi, poiché spesso vengono ripetute, come se i prigionieri stessero tentando di ricordare la propria parte. Il sospetto viene confermato quando alcuni prigionieri suggeriscono le parole da pronunciare ai propri compagni più timorosi o più smarriti. Infine due scene in particolare vengono ripetute due volte in forma sempre più condensata producendo l'effetto di un'accelerazione che accresce il senso di inquietudine.

I due giovani ragazzi che interpretano la parte degli innamorati la seconda volta non riescono a rendere efficacemente la loro finzione perché la ragazza decide di tentare di scappare, ma intuiamo che non è riuscita nel suo scopo quando la terza volta al suo posto compare un'altra fanciulla. La bambina in età scolare che ha paura di nuotare deve proprio tentare di immergersi, ma la terza volta qualcosa non

[111] J. MAYORGA, *Teatro.*, trad. it. di A. IURISSEVICH, Ubulibri, Milano 2008, p.25

si svolge come previsto e la bambina, lasciata sola, affoga. Possiamo notare una sorta di *pièce enchâssée* con inquadramento monolitico, perché circoscritta in questa seconda parte dell'opera e non frazionata, di natura corale in quanto composta da più unità, che nel testo si configura immediatamente proprio come una rappresentazione: infatti i nomi dei prigionieri non si conoscono, bensì leggiamo che ci sono quattro ragazzi numerati ad uno a quattro, un lui e una lei, una bambina.

Indubbiamente l'anonimato nel testo vuole anche veicolare la perdita d'identità che annientava i detenuti dei campi di sterminio nazisti. In particolare però osserviamo che i prigionieri rivolgono costantemente dei cenni al pubblico, infatti «i personaggi ogni tanto guardano uno spettatore, come se si accorgessero di essere osservati da lui»[112] e la bambina tutte le volte che deve replicare il suo pezzo «guarda uno spettatore come se lo scoprisse in quel momento»[113]. Il pubblico quindi partecipa a questa messinscena, impersonando l'inviato della Croce Rossa, vedendo con i suoi occhi quello che avevano osservato i suoi, facendo coincidere un teatro intero con un personaggio[114]. La terza parte è simile alla prima, proprio come il delegato questo personaggio si presenta attraverso il suo discorso: nel testo non c'è il suo nome e non verrà mai pronunciato, estendendo l'anonimato anche al massimo autore della vicenda. L'interlocutore è infatti il comandante, che si rivolge al pubblico mantenendo l'identificazione dello spettatore narratario con il commissario della Croce Rossa. Si ripercorre quindi anche il colloquio con il

[112] Ivi, p.28
[113] Ivi, pp. 30, 32
[114] Tale riflessione verrà ripresa nel terzo capitolo.

comandante, che qui ha tuttavia la forma del monologo e che delinea la personalità del potente gerarca nazista. Nella penultima parte dell'opera viene adoperata una seconda analessi per raccontare la genesi della messinscena del villaggio ideale, progettata tra il comandante e Gottfried, l'unico personaggio che possieda un proprio nome di battesimo, il prigioniero ebreo punto di riferimento per tutti gli altri e a cui il comandante chiede di collaborare negoziando il numero di vite da risparmiare. La quinta parte, l'ultima e la più breve, mostra Gottfried alle prese con i prigionieri che abbiamo visto all'opera nella seconda parte, intento a spiegare loro come ottenere l'effetto della naturalezza e della spontaneità recitando le scene a loro assegnate. Le ultime due sezioni di *Himmelweg* presuppongono quindi un teatro vuoto, mentre nelle prime due come abbiamo osservato il pubblico aveva ricoperto il ruolo di narratario per i personaggi sul palcoscenico.

In un primo tempo *Himmelweg* non sembra propriamente un'opera metateatrale, perché la *pièce enchâssée* sarebbe costituita certamente da diverse scene fasulle approntate allo scopo di illudere sulla loro veridicità, che però non si svolgono in un teatro né vengono recitate da attori. Se accettiamo tuttavia che lo spettatore per buona parte della rappresentazione viene chiamato in causa come destinatario diretto, sia dei falsi spezzoni di vita quotidiana sia dei discorsi del delegato e del comandante, allora possiamo rintracciare uno spettatore interno. Se esiste almeno uno spettatore interno c'è del metateatro, secondo le osservazioni di Mariagabriella Cambiaghi. In secondo luogo, quando si confronta con Gottfried per avviare il progetto, il comandante legge al prigioniero la *Poetica* di Aristotele per spiegare quali devono essere le qualità di una buona composizione drammaturgica,

accenna ad un testo di riferimento in tre atti e offre all'ebreo suggerimenti per una recitazione realistica, raccomandandogli di «cercare un nesso tra la parola e il gesto»[115], di utilizzare un oggetto per sbarazzarsi di un fastidioso e inopportuno movimento delle mani. Sono tutti comportamenti che recano una chiara matrice teatrale, indizi sul fatto che il comandante considera questo progetto come una propria opera, i prigionieri come attori e se stesso come l'indiscusso autore e regista di tutto nel suo complesso. A convincerci maggiormente sono le parole stesse del comandante rivolte al pubblico, ovvero al commissario della Croce Rossa.

> Avremo sempre bisogno dello spagnolo per leggere Calderón, del francese per leggere Corneille. [...] Quando mi sento soffocare, prendo la mia macchina e guido fino a Berlino. In borghese. Studio il cartellone e scelgo un teatro. Il teatro mi dà respiro. [...] Questa guerra è un errore, un fraintendimento tra fratelli. Guardate la mia biblioteca: questo è l'Europa per me. Mi mancano i miei amici: Corneille, Shakespeare, Calderón[116].

Il comandante di *Himmelweg* si dimostra innanzitutto come un uomo colto, raffinato, proprio come il Kurt di Moravia, che sceglie l'*Edipo re* per il suo teatrino. Entrambi assumono la direzione dell'azione scenica che hanno in mente, entrambi sono autori indiscussi e demiurghi. Tuttavia il comandante di Mayorga fa emergere la propria crudeltà in modo più sottile, mentre Kurt opera la sua carneficina in modo sadico. Il comandante che parla a Gottfried crede nella sua creatura e anche se ricatta il prigioniero ebreo aumentando le cifre dei detenuti da sterminare v'è in lui una nota di umanità latente. Esaminando il passo, inoltre, non possiamo non notare

[115] Ivi, p.43
[116] Ivi, pp. 34-35

che il comandante cita proprio i due autori che Lionel Abel ritiene più significativi nel suo saggio sul metateatro, ovvero Calderón e Shakespeare, oltre a Corneille. Vengono evocati quindi *L'illusion comique*, *La vita è sogno* e citati espressamente i versi della *Tempesta:* «siamo della stessa materia di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita è chiusa in un sogno»[117].

Questi rimandi ci tolgono ogni dubbio sulla metateatralità della finzione che il comandante prepara per l'arrivo del delegato, poiché il comandante stesso persegue la teatralità nel suo intento - una teatralità che si finga realtà, come spesso abbiamo avuto modo di scoprire nei testi metateatrali precedentemente analizzati. Probabilmente il comandante nazista si vuole rifugiare in questa farsa, così come ricorre agli spettacoli quando vuole evadere dall'orrore di cui egli stesso è responsabile. Il teatro per salvare la propria dignità, la *pièce* per salvare alcuni prigionieri; ma l'illusione è soltanto illusione.

> Avevi sentito parlare della malinconia dell'attore? Ora so di cosa si tratta. Cala il sipario e, all'improvviso, tutto quel mondo di parole e di gesti, tutto quel mondo svanisce. Cala il sipario e all'attore non resta niente. Un attore sta piantando un chiodo. Di colpo, cala il sipario. Allora si rende conto. Allora capisce, di colpo, qualcosa di terribile: capisce che, quando un attore sta piantando un chiodo, sta piantando un chiodo e, al tempo stesso, non sta facendo niente. Ti immagini se potessimo recitare in eterno? Non è stato fantastico? [...] Ma cala il sipario e la vita deve continuare; però, come? Che ci fai con tutto questo dopo che è calato il sipario? Dietro le parole e i gesti, non c'è niente, questa è l'unica verità[118].

[117] W. SHAKESPEARE, cit. in J. MAYORGA, *op. cit.*, p. 49
[118] Ivi, pp. 48, 49, 50

L'incidente della bambina ha rotto l'illusione, anche se il delegato non se n'è accorto. Il comandante ha fallito la perfezione della sua messinscena e si comprende che in fondo è dispiaciuto, che non è impaziente di tornare alla normalità del campo di sterminio e che avrebbe voluto illudersi più a lungo, non solamente a beneficio dell'ospite in visita. Tuttavia, oltre alla recitazione, alla falsità dell'azione scenica, non è possibile sperare di ingannarsi. Il toccante monologo sulla malinconia dell'attore spezza la *fabula* perché si inserisce in una temporalità intermedia tra il presente del racconto del delegato e il passato della *pièce* interna, accentuando la nota di disagio e di straniamento a causa della soluzione di continuità.

Le parole del comandante recano indubbiamente il pensiero dell'autore sulla funzione del teatro, che deve costituire un efficace strumento educativo perché è la «società che non accompagna lo sviluppo della propria cultura a un profondo senso critico quella che propizia la nascita della barbarie»[119]. La cultura del comandante non è sufficiente, perché non lo aiuta ad aprire gli occhi di fronte alla realtà, bensì funge da mezzo d'evasione, illusorio e momentaneo rifugio. Mayorga quindi con quest'opera indaga la convenzionalità del linguaggio teatrale e prospetta la necessità che esso si riappropri della storicità, della propria posizione tra i dispositivi formativi all'interno della civiltà - della vita nonostante la forma come direbbe Pirandello.

Non meno importante è la caratteristica metateatrale dell'ambiguità del confine tra ciò che è vero e ciò che non lo è. Allo spettatore il comandante parla

[119] D. CARNEVALI, *Orizzonti e prospettive di un teatro critico*, in J. MAYORGA, *op. cit.*, p. 9

degli ebrei affermando che «una generazione dopo l'altra, questa gente è stata educata alla simulazione»[120], confondendo l'interlocutore su chi sia colui che finge. Ad accrescere la convinzione del delegato, il comandante racconta di aver rifiutato la proposta di dipingere le baracche a colori perché sarebbe sembrato finto. Ecco che allora ritroviamo la labilità della certezza tra ciò che è realtà e ciò che costituisce la finzione, tratto comune di tutti i testi metateatrali presi in esame. *Himmelweg* è a tutti gli effetti quindi uno spettacolo metateatrale: possiede una *pièce enchâssée*, presenta nell'ultima parte la preparazione di questa rappresentazione alla maniera del teatro alla prova e soprattutto riflette sul ruolo educativo del teatro nella formazione di una coscienza critica.

[120] J. MAYORGA, *op. cit.*, p. 38

3

Metacinema

3.1 Il metafilm tra metadiscorsività e metadramma

Il metacinema viene considerato l'equivalente del metateatro nel cinema. In particolare, nelle unità cinematografiche prese in esame verranno ricercate le tipologie metateatrali individuate da George Forestier e che sono già state utilizzate nell'analisi dei testi metateatrali nel capitolo precedente. I metafilm sono quindi oggetti narrativi che presentano un discorso articolato, attraverso il quale raccontano una storia, veicolano il pensiero del regista in merito al cinema, riflettono se stessi, svelano la tecnica di cui si avvalgono per raccontare. Il metacinema si inserisce pertanto, come il metateatro, nel sistema analitico del

discorso genettiano, presentando insieme le caratteristiche della metadiscorsività ma anche quelle del metadramma.

3.1.I Un rapporto di ambivalenza affettiva[121]

Sostenere la narratività del cinema accostandolo alla letteratura potrebbe non suscitare approvazione, data la distanza tra le due modalità artistiche. Claudio Bisoni nel suo saggio per *Cinéma&Cie* riflette sulla difficoltà che presentano le teorie cinematografiche a trovare punti di contatto con l'estetica analitica, in particolare di recente non pare abbiano considerato utilmente le trattazioni di Gérard Genette, «in cui gli studi filmici hanno tradizionalmente mostrato poco interesse»[122], eccetto alcuni tra cui Casetti come abbiamo visto.

> Film aesthetics does hardly revolve around the role that cinema occupies in a general system of art. [...] To film theorists a concept like intertextuality is understood only as an "aesthetic" figure, rather than the acknowledgment by criticism and theory that meaning is not a function of textual interiority, but is constituted in a complex web of different practices and institutions[123].

---

[121] Espressione coniata da CINQUEGRANI, *op. cit.*, p. 9

[122] C. BISONI, *Cinema within the aesthetic relation: film studies and Gérard Genette's art theory*, in *Cinéma&Cie*, Vol. XII, n. 18, primavera 2012, p. 91 - in which film studies have traditionally shown little interest.

[123] Ivi, p. 92 - L'estetica cinematografica difficilmente è imperniata attorno al ruolo che il cinema occupa in un sistema generale delle arti. [...] Dai teorici del film un concetto come l'intertestualità è compreso solo come una figura "estetica", piuttosto che come riconoscimento da parte della critica e della teoria che il senso non è una funzione dell'interiorità testuale, bensì è costituito da una complessa rete di diverse pratiche ed istituzioni.

Eppure il cinema deve alla letteratura le sue prime pellicole articolate attorno ad una trama, in quanto nel suo sviluppo proprio verso una configurazione estetica la settima arte necessitava di contenuti: «quale bacino migliore di storie si poteva trovare se non la tradizione letteraria, che da sempre non faceva che inventare intrecci e raccontare destini?»[124]. Il primo legame fra le due arti è dunque positivo e si configura come una dipendenza del cinema dalla letteratura, sia perché il cinema nasce quando la letteratura ha alle spalle secoli di consolidata tradizione, ma anche e soprattutto perché il cinema per evolvere ha bisogno proprio di ciò di cui la letteratura si è sempre occupata. Tuttavia l'autonomia culturale del cinema viene da subito rilevata sin dai dibattiti tra i primi critici cinematografici, i quali si confrontano per cercare di comprendere fino a che punto l'opera di riferimento possa influenzare la resa cinematografica della storia raccontata. Si nota già a partire dagli anni Venti, infatti, che i tempi della narrazione letteraria non sono efficaci per la produzione di un film, anzi sembrano danneggiare l'operazione traduttiva dal libro alla pellicola cinematografica.

La diversità dei due linguaggi artistici portò quasi subito alla rottura l'affinità iniziale che aveva permesso un primo vincolo. La dignità estetica del cinema necessitava di una leggittimata autonomia dalle arti a cui era debitore, ovvero fotografia, letteratura e teatro: Gabriele d'Annunzio contribuì ad avviare quel processo che avrebbe portato il cinema alla sua autodeterminazione culturale. «D'Annunzio riconosce al cinema un potenziale dirompente nella cultura e nella

[124] CINQUEGRANI, *op. cit.*, p.8

società»[125] che fino a quel momento non era stato intravisto, ma soprattutto sposta l'ago della bilancia a favore dell'arte emergente. Sebbene il progetto non si concretizzò in una pellicola cinematografica, D'Annunzio produsse una sorta di sceneggiatura che si intitolava *L'uomo che rubò la Gioconda*, sviluppata attorno ad un fatto realmente avvenuto, ovvero la misteriosa scomparsa della *Gioconda* dal Louvre nell'estate del 1911. Il merito di questo tentativo dannunziano sta nell'aver compreso che si doveva intraprendere una scrittura diversa, adeguata al nuovo mezzo. Verga invece incontra delle difficoltà nell'apportare delle modifiche alla *Cavalleria rusticana* per una trasposizione filmica; tuttavia comprende «che la rappresentazione cinematografica ha altre esigenze di quelle [letterarie]»[126] e riesce a collaborare con la casa cinematografica Tepsi Film.

Il mondo degli scrittori insomma comincia fin da subito a fare i conti con questo nuovo strumento espressivo e vi si approccia in modo sperimentale, come richiede la novità dell'opportunità artistica. Pirandello è particolarmente emblematico come figura intellettuale italiana dell'epoca, poiché rappresenta sia lo scrittore di romanzi e novelle, sia l'autore di teatro. Innanzitutto i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sono già una testimonianza di come il cinema inizi a diffondersi nell'immaginario collettivo e a costituire un soggetto narrativo. Pirandello in questo romanzo, come è risaputo, riflette sulla meccanizzazione della produzione artistica dovuta proprio all'uso della camera, che costringe ad inframmezzare la recitazione attoriale a seconda delle scene da girare e ad adattarla all'esigenza tecnica dell'inquadratura. Inoltre nei saggi *Contro il film parlato* e *Se il*

[125] Ivi, p. 16
[126] Ivi, p. 32

film parlante abolirà mai il teatro Pirandello sostiene la necessità per il cinema di mantenersi distante dalla letteratura e dal teatro.

> L'errore fondamentale della cinematografia è stato quello di mettersi fin dal primo principio [...] su una strada a lei impropria, quella della letteratura (narrazione o dramma). Su questa strada si è trovata per forza in una doppia impossibilità e cioè: 1) nell'impossibilità di sostituire la parola; / 2) nell'impossibilità di farne a meno. E con questo doppio danno: 1) un danno per sé, di non trovare una sua propria espressione libera dalla parola (espressa o sottintesa); / 2) un danno per la letteratura, la quale, ridotta a sola visione, viene per forza ad averne diminuiti tutti i suoi valori spirituali, che per essere espressi totalmente hanno bisogno di quel più complesso mezzo espressivo che è loro proprio, cioè la parola[127].

È interessante notare anzitutto il raggruppamento della narrazione e del dramma all'interno della letteratura, che qui rideterminiamo; infatti la letteratura e il dramma appartengono alla categoria comprensiva della narrazione, in quanto rappresentano modalità diverse che hanno però lo stesso scopo diegetico di veicolare un testo narrativo. Ad ogni modo si capisce bene da queste frasi cosa possa essere stata l'«ambivalenza affettiva» che legava letteratura e cinema. Secondo Pirandello il nodo della questione è l'usurpazione del linguaggio e al contempo l'incapacità di farne a meno, poiché con l'introduzione del sonoro il cinema si appropria della parola. Dal punto di vista di Pirandello «le immagini non parlano; si vedono soltanto; se parlano, la voce viva è un contrasto insanabile con la loro qualità di ombre e turba come una cosa innaturale che scopre e denunzia il

[127] PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà mai il teatro*, in CINQUEGRANI, *op. cit.*, p. 162

meccanismo»[128]. In un'intervista del 1933 Ramón Del Valle-Inclán sostiene che per la rinascita del teatro spagnolo si debba recuperare il «contenuto 'letterario' del teatro»[129] proprio accostandosi alle moderne arti visive. Il drammaturgo infatti si riferisce al teatro di parola, come quello shakesperiano o del *siglo de oro*, che possa spaziare in molteplici scenari, «contro l'asfissia dello spazio del salotto del teatro borghese [...] sotto il segno del cinema, ma di un cinema, si badi, ancora muto e che il teatro poteva pensare di fronteggiare col suo differenziale 'letterario' della parola che si ascolta»[130].

> Y entonces habrà que hacer un teatro sin relatos [...] que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágines, de escenarios, ha sabído triunfar en todo el mundo[131]..

Sia Pirandello sia Valle-Inclán, quindi, considerano positivo il cinema muto, perché per entrambi costituisce un'illusione diversa dal teatro, fatta d'immagini. L'autore spagnolo in particolare si auspica che il teatro possa imparare dal cinema e rintracciarvi quella risorsa potenziale costituita dalla visività nella parola teatrale: «il teatro poteva, allora, godere del privilegio della parola rispetto alle meraviglie evocatrici del cinema muto»[132].

---

[128] *Ibidem*
[129] VESCOVO, *Napoli e Madrid di notte*, in *Rivista di letteratura teatrale*, marzo 2011, Fabrizio Serra Editore, Roma 2011, p. 136
[130] Ivi, p. 137
[131] R. DEL VALLE-INCLÁN, cit. in VESCOVO, *Napoli e Madrid..*, op. cit., p. 137 - E allora ci dovrà essere un teatro senza racconti [...] che segua l'esempio del cinema contemporaneo che, senza parole e senza voce, valendosi unicamente del dinamismo e della varietà delle immagini, degli scenari, ha saputo trionfare in tutto il mondo..
[132] Ivi, p. 141

3.1.II Il discorso filmico

> Il racconto diventa il fattore decisivo nella costruzione di un simulacro di realtà. In questo senso, il racconto è il più grosso responsabile della dimensione di *apparenza* che domina sullo schermo. Tuttavia il cinema, sposando la narrazione, trova in essa anche qualcosa d'altro. Infatti il racconto non porta solo il mondo reale a diventare nel film un'inefficace illusione; [...] è anche l'ambito di un vero e proprio discorso[133].

Casetti afferma che il cinema è *palesemente* illusione, dunque non può riuscire ad illudere del tutto; ma il racconto di cui si è appropriato permette anche un *discorso*, offre l'opportunità di «dimostrare che quanto appare sullo schermo non è la realtà ma una sua riformulazione»[134]. Abbiamo già visto nel breve capitolo introduttivo che Casetti considera l'oggetto filmico come un testo, un discorso intessuto con un linguaggio complesso e composto da una molteplicità di codici, tra cui quelli visivi, sonori, grafici, sintattici, tecnologici[135]. Casetti riprende la teoria di Metz sulla semiotica del film e ne trae un'osservazione importante per quanto riguarda la poliedricità del cinema.

> Il linguaggio cinematografico è una realtà a due facce; per un verso è un insieme di codici specifici (ciò che fa del cinema il cinema, e solo quello), per l'altro invece è l'insieme di tutti i codici che vengono messi in opera per costruire il film (ciò che rientra nel cinema, anche proveniendo da altrove); insomma, è un nucleo duro e puro, e nello stesso tempo un aggregato di elementi diversi. Con questo, tutte le vecchie ansie di definire il cinema una volta per tutte, distinguendolo dagli altri mezzi e dalle altre arti, vengono a cadere: ciò che lo caratterizza non è questo o quel tratto, ma un

[133] F. CASETTI, *Teorie del cinema (1945 - 1990)*, Bompiani, Milano 1993, p. 73; corsivo dell'autore
[134] Ivi, p. 79
[135] Si veda 1.3.I Analisi del film

insieme ordinato di codici che nel suo nucleo centrale gli appartiene in esclusiva, mentre nelle sue zone periferiche lo connette al resto del territorio[136].

La soluzione secondo Casetti dunque sta proprio nella natura ibrida del cinema, nell'accettazione della molteplicità di elementi che lo costituiscono, come si auspica Bisoni, senza negare una specificità propria. Anche Valentina Re riflette sulla complessità narrativa del cinema.

> L'analyse «du film» n'ait jamais donné puor acquise son objet, et n'ait jamais idientifié son objet avec le film *stricto sensu*, […] l'objet-cinéma est costamment redéfini. […]. Disposée [la forma-film], dans un contexte d'amples transformations des pratiques productives, distributives et de consummation, côte à côte avec une grand quantité de forms textuelles et d'expériences médiales en partie inédites, la forme-film semblerait perdre de son importance stratégique, sa particularité de lieu privilégié d'où observer le cinema (et le monde) contemporain[137].

La studiosa osserva che la natura multiforme del cinema è composta anche da elementi digitali e informatici, ponendo l'accento sull'evoluzione di un mezzo di per sé ibrido e sull'assenza di una definizione univoca dell'oggetto-cinema. La Re parla inoltre di forma-film, focalizzando dunque il film come un modo, non come contenuto in sé del cinema. Casetti in *Teorie del cinema* riprende il concetto di testo filmico già individuato in *Analisi del film*, definendolo positivamente come

---

[136] CASETTI, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 155

[137] V. RE, *Introduction. Une approche «relationiste»*, in *Cinéma&Cie*, Vol. XII, n. 18, primavera 2012, pp. 13-14; corsivo dell'autrice – L'analisi «del film» non ha mai dato per acquisito il suo oggetto e non ha mai identificato il suo oggetto con il film *stricto sensu* […] l'oggetto-cinema è costantemente ridefinito [...]. Disposta [la forma-film] in un contesto di ampie trasformazioni di pratiche produttive, distributive e di consumazione, fianco a fianco con una grande quantità di forme testuali e mediali in parte inedite, la forma-film sembrerebbe perdere la sua importanza strategica, la sua particolarità di luogo privilegiato da cui osservare il cinema (ed il mondo) contemporaneo.

«un'entità coerente, compiuta e comunicativa»[138], riconoscibile dal discorso attorno al quale si articola, al pari di altri discorsi che si presentano nel tessuto sociale: possiede un inizio e una fine, uno sviluppo imperniato su un tema centrale, veicola un senso. La testualità della pellicola cinematografica, primo corollario del discorso filmico, implica un contenuto, nella fattispecie del film un'unità narrativa; il film si può leggere perché «il film, come il libro, è il luogo di una scrittura»[139]. Nel *Nuovo discorso del racconto* di Gérard Genette tuttavia leggiamo:

> il y aurait donc apparemment place pour deux narratologies : l'une thématique […], l'autre formelle, ou plutôt modale : analyse du récit comme mode de « représentation » des histoires, opposé aux modes non narratifs comme le dramatique, et sans doute quelques autres hors-littératures. Mais il se trouve que les analyses de contenu, grammaires, logiques et sémiotiques narratives, n'ont guère jusqu'ici revendiqué le terme de narratologie, qui reste ainsi la propriété (provisoire?) des seuls analystes du mode narratif. Cette restriction me paraît somme toute légitime, puisque la seule spécificité du narratif réside dans son mode, et non dans son contenu, qui peut aussi bien s'accommoder d'une « représentation » dramatique, graphique ou autre[140].

Dunque non il modo si adatta a vari tipi di rappresentazione, ma il contenuto: uno stesso "soggetto" o storia può essere raccontato, diventare un soggetto figurativo,

---

[138] CASETTI, *Teorie del cinema*, op. cit., p. 159
[139] Ivi, p. 234
[140] GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Parigi 1983, pp. 12-13, cit. in RE, *op. cit.*, p. 10 - Ci sarebbe dunque posto per due narratologie: una tematica [...], l'altra formale, o meglio modale: analisi del racconto come modo di «rappresentazione» delle storie, opposto ai modi non narrativi come il drammatico, e senza dubbio alcuni altri di carattere extra-letterario. Ma si dà il caso che le analisi di contenuto, grammatiche, logiche e semiotiche narrative, non hanno fino a qui rivendicato il termine di narratologia, che resta così di proprietà (provvisoria?) delle sole analisi del modo narrativo. Tale restrizione mi pare del tutto legittima, poiché la sola specificità del narrativo risiede nel suo modo, e non nel suo contenuto, che può altrettanto bene accomodarsi ad una «rappresentazione» drammatica, grafica o altra.

essere drammatizzato, e così via. In questo passo Genette sostiene che compito della narratologia è occuparsi del modo narrativo; si potrebbero istituire altre narratologie, ma l'unica esistente per ora è quella che si occupa dei testi narrativi. Tuttavia quando il contenuto, ovvero la storia raccontata, può essere comunicato di volta in volta con modalità diverse, si è proprio di fronte a una variazione della narrazione. Se il contenuto è una narrazione, e in quanto tale presenta un discorso attorno al quale si articola, allora la modalità è uno stile, che può cambiare a seconda degli strumenti adottati. La fiaba del *Pifferaio magico* dei fratelli Grimm è stata raccontata in forma scritta, musicata, drammatizzata e tradotta su pellicola: lo stesso contenuto ha conosciuto quindi diverse modalità narrative. Per quanto riguarda le differenze tra mimesi e diegesi si è già detto nel capitolo di premessa che non vengono qui considerate due forme differenti ed antitetiche, bensì costituiscono due modi spesso tangenti fra loro e che arricchiscono lo stile del testo a seconda della loro più o meno profonda compenetrazione.

Casetti in *Analisi del film* arriva a distinguere tre tipi di scrittura, in cui si possono riconoscere differenti categorie stilistiche. La scrittura classica si distingue per scelte registiche e di ripresa all'insegna della neutralità e dell'omogeneità, per cui sono pressoché assenti fattori di discontinuità, mentre sono rigorosamente rispettati i ruoli di narratore e narratario, senza possibilità di confusione. La scrittura barocca è quella propria dei film che presentano una certa coerenza, ma che utilizzano tecniche sperimentali. In questo caso si osservano opzioni marcate, estreme, legate tra loro dall'organicità complessiva. La terza scrittura infine è quella moderna, caratterizzata dalla disomogeneità e dalla più accentuata marcatura delle

scelte espressive. Siamo nella tipologia stilistica per la quale la parzialità dei punti di vista viene esasperata, è reso manifesto l'aspetto tecnico del montaggio, la sintassi viene frazionata o se ne scoprono i meccanismi. La mediazione linguistica si svela per se stessa, ad esempio nella diacronia tra suono e immagine, tecnica molto usata per esempio da Godard. Queste tre tipologie stilistiche possono mescolarsi nella produzione di un film, generando quindi scritture più complesse.

3.1.III Tra realtà e finzione

Al cinema, a differenza di ciò che avviene a teatro, l'illusione non si fonda su convenzioni tacitamente ammesse dal pubblico, bensì sul realismo imprescindibile di quello che gli viene mostrato.

> Il cinema ha a che fare direttamente con la realtà, che esiste indipendentemente dall'arte che ne tratta. [...] Il cinema ha un rapporto diretto con la realtà anche laddove questa realtà sia fittizia. [...] La letteratura si fonda sul linguaggio verbale che ricorre alla mediazione del simbolo per richiamare alla mente la realtà.[141].

Il margine di fantasia che la letteratura permette al lettore, osserva Cinquegrani, è decisamente più ampio rispetto a quello che rimane allo spettatore di un film. Una descrizione tratta da un libro, per quanto dettagliata, non avrà mai lo stesso realismo di un attore che interpreta un determinato personaggio. L'attore, infatti, presenta il proprio aspetto, inoltre la gestualità, il modo di parlare, l'atteggiamento sono curati per rendere quel tale personaggio e non c'è possibilità di immaginarlo

[141] CINQUEGRANI, *op. cit.*, pp. 10-11

diversamente, poiché si offre al pubblico così come l'interprete l'ha formulato e non altrimenti. È anche a questo che si riferisce Pasolini quando afferma che il cinema è la lingua scritta della realtà, come abbiamo visto nel primo capitolo[142]. Il realismo proprio del cinema non è tuttavia così distante da quello del teatro: anche in un dramma infatti i personaggi sono costituiti da persone in carne ed ossa che recitano un ruolo. La pellicola cinematografica però può contare su un'estensione dello spazio che in confronto a teatro si può a malapena accennare. Mentre l'ordine diegetico di una storia può essere simulato realisticamente tanto al cinema quanto in teatro, solo la pellicola filmica può presentare anche uno spazio vero o realistico, poiché le riprese avvengono sia in studi cinematografici, sia in luoghi che esistono realmente nel mondo e che possono essere riconosciuti. È il caso delle grandi città che spesso hanno fatto da sfondo a numerosi film - si pensi solo a Roma o a New York. Sul palcoscenico si può realizzare un'ottima scenografia che risulti quasi reale, ma lo spettatore sa perfettamente che il prato che si può intravvedere da una finta finestrella è probabilmente niente più di un'immagine dipinta.

L'effetto del realismo cinematografico, o della realtà nel cinema, non può dunque essere raggiunto in un'opera drammatica, perché il *vero* spazio teatrale è unicamente quello dato dall'ampiezza del palcoscenico. Certamente il teatro può prendere spunto dal cinema, cercando di evocare un'apertura spaziale che vada oltre ai limiti fisici del palcoscenico. Valle-Inclán e Raffaele Viviani, ad esempio, utilizzarono per i propri spettacoli uno stratagemma similare, rispettivamente

[142] Si veda 1.3.III Semiotica del film, in particolare il riferimento a Pasolini e alla *lingua scritta della realtà*.

nell'*Esperpento Luces de Bohemia* e in *Via Toledo di notte*[143]. Si tratta di due rappresentazioni incentrate su una passeggiata notturna in città, che i due drammaturghi hanno tentato di raccontare anche visivamente, con la successione di numerose ambientazioni esterne che producono un effetto di quadri scenici in scansione. Lo spazio in movimento comunque rimane illusorio, senza che il pubblico percepisca con disagio l'artificiosità dello spazio scenico, in quanto partecipa all'illusione con la sospensione della propria incredulità, comportandosi secondo le regole del gioco teatrale. Anche al cinema ovviamente lo spettatore è del tutto cosciente che ciò che vede proiettato sullo schermo è una ripresa cinematografica e non la realtà, eppure nel caso del film la vicinanza con la realtà è maggiore.

Quanto appena assodato è fondamentale qualora si tenti di indagare il rapporto tra realtà fittizia e realtà vera. Nel 1918 Federigo Tozzi scrive il racconto *La recita cinematografica*, in cui il protagonista, lo schivo Calepodio, stanco della propria monotona vita, decide di suicidarsi. Quando si avvicina ad un fiume, perso nei suoi pensieri, Calepodio però si imbatte con sorpresa in un gruppo di attori che recitano proprio la scena di un suicidio. Il portinaio che vuole mettere fine alla propria vita assiste così alla ripresa cinematografica di ciò che lo attende; ma appena la scena viene terminata, attori e attrici si rilassano prendendosi una pausa, scherzando fra loro. Calepodio allora si smarrisce e non riesce più a compiere ciò che era intenzionato a fare, prima di incontrare la *troupe*.

[143] Si veda VESCOVO, *Napoli e Madrid..*, op. cit.

> La scena da girare è certamente finzione e coerentemente con la finzione gli attori reagiscono concitatamente ad un momento tanto coinvolgente, eppure al termine della prova tutti ritornano alla vita reale e attendono di ricominciare, pensando certamente alla recitazione più che all'emotività di un suicidio che sanno essere fittizio; eppure agli occhi di Calepodio sembra essere proprio questa indifferenza la reazione più verosimile della gente al suicidio, ignorando così la distanza tra realtà e finzione[144].

A Calepodio sembra vera la reazione degli attori rilassati e indifferenti anche perché la scena viene girata proprio davanti ai suoi occhi, in uno spazio reale; il racconto non avrebbe ottenuto la stessa drammaticità se Calepodio avesse assistito alla medesima scena in un teatro. Quando il cinema cominciò a diffondersi e ad essere proiettato su grandi schermi all'aperto, non era inusuale che gli spettatori più anziani e meno istruiti reagissero con stupore quando vedevano recitare in un film un attore che in una precedente pellicola aveva rappresentato un personaggio morente.

Oggi questo fraintendimento non ha più motivo d'essere; si può dire che semmai siamo avvinti da un procedimento in senso inverso: dal cinema che parla di se stesso o che palesa il suo farsi, il suo linguaggio, la sua stessa costruzione. La metadiscorsività del cinema permette di sviluppare diversi livelli diegetici, a volte concentrici, che da un lato, come avviene nel metateatro, accentuano il realismo dell'oggetto cinematografico, dall'altro lato però ci proiettano all'interno dello stesso film, inserendo virtualmente lo spettatore nella *fabula*.

[144] CINQUEGRANI, *op. cit.*, p. 49

3.1.IV Le métafilm

La metadiscorsività nel cinema è una conseguenza della peculiare riflessività della produzione filmica. Marc Cerisuelo riporta l'opinione di Takeda Kiyoshi, secondo il quale il film riflessivo va ricondotto ad una certa interpretazione storicistica e modernistica del fenomeno, che ha rappresentanza nella figura di Jean-Luc Godard[145]. Kiyoshi contestualizza l'origine del metacinema in quelle «occorrenze parlanti» del cinema dei primi tempi e più specificamente all'interno della produzione dell'avanguardia francese, individuando il metacinema nei film in cui è presente «la riflessività che mira alla focalizzazione diegetica stessa e che caratterizza le principali ricerche del cinema sperimentale»[146]. Cerisuelo invece, come abbiamo visto nel capitolo precedente, circoscrive il significato del metafilm all'aspetto critico-commentativo che Genette ha attribuito, a sua volta, al metatesto. Anche se abbiamo già visto che un metatesto, un metadramma e un metafilm non si possono ridurre alla sola accezione commentativa, vediamo più da vicino l'opinione di Cerisuelo.

L'autore di *Hollywood a l'ecran*, dopo aver passato in rassegna le teorie di alcuni critici tra cui Metz, Kiyoshi, Cavel, cerca di definire cos'è un metafilm *e contrario*, ovvero stabilendo prima di tutto che cosa esso non è. Il metafilm non è secondo Cerisuelo il film *en abyme*, perché ritiene che la riflessività non sia una caratteristica sufficiente a determinare la metafilmicità di una pellicola. Non verrà ripetuto qui ciò che è stato detto nel capitolo precedente a questo proposito;

[145] Si veda T. KIYOSHI, *Archéologie du discours sur l'autoréflexivité au cinéma*, Thèse EHESS et Paris III, 1986

[146] KIYOSHI, cit. in CERISUELO, *op. cit.*, p. 83 - [...] la réflexivité qui vise la focalisation diégétique elle-même et qui caractérise les principales recherches du cinéma expérimental.

tuttavia è interessante vedere esclusi dalla classe dei metafilm *La rosa purpurea del Cairo* di Woody Allen e *Otto e mezzo* di Fellini, che invece, proprio in virtù della riflessività che presentano, sono considerati in quest'indagine all'interno del metacinema. Ci sono comunque delle intuizioni di Cerisuelo a proposito di questi due film in particolare che vengono appoggiate e sviluppate nel prossimo capitolo: infatti nella *Rosa purpurea del Cairo* e in *Otto e mezzo* si profilano degli elementi metalettici che Cerisuelo non ha a suo tempo visualizzato, ma che comunque rendono questi due metafilm oggetti di un'analisi in effetti più articolata. Infine, Cerisuelo ritiene che metafilmico non è né il *backstage film*, quindi il film che mostra le quinte di un spettacolo, né una semplice rappresentazione del mondo del cinema, escludendo quindi anche tutte le biografie di attori, registi e più in generale di figure attive che ruotano attorno alla produzione cinematografica.

> Le métafilm peut être definí comme suit: film qui a explicitement pour objet le cinéma à travers la répresentation des agents de la production (acteurs, réalisateurs, producteurs, techniciens, agents de publicité et de relations publiques, personnel de studio, etc.) tout au long d'une trame narrative stricte, quel que soit le genre cinématographique auquel il peut éventuellement être rattaché, et qui propose à une époque donnée une meilleure connaissance, soit d'ordre documentaire, soit par le biais de fictions vraisemblables, du monde du cinéma lui-même sur lequel est porté un regard critique[147].

[147] CERISUELO, *op. cit.,* pp. 92-93 - Il metafilm può essere definito come segue: film che ha esplicitamente come oggetto il cinema attraverso la rappresentazione degli agenti della produzione (attori, realizzatori, produttori, tecnici, agenti della pubblicità e delle pubbliche relazioni, ecc.) attraverso una rigorosa trama narrativa, purchessia il genere cinematografico al quale possa essere collegato, e che proponga a una data epoca una migliore conoscenza, sia di ordine documentario, sia attraverso finzioni verosimili, del mondo del cinema stesso su cui si apporta uno sguardo critico.

Il metafilm deve avere quindi come oggetto il cinema, ovviamente, ma soprattutto deve perseguire lo scopo di far conoscere meglio il mondo del cinema al pubblico mostrandolo con occhio critico. La caratteristica analitica del metafilm di Cerisuelo sembra essere quella fondamentale, ad evidenziare la necessità di riflessione che il film deve fare sul cinema senza limitarsi a citarlo. È interessante notare che accanto al metodo documentario per produrre un metafilm Cerisuelo ammette la finzione verosimile, senza specificare quale sia il criterio per cui la biografia di un grande attore sia solo un omaggio e un *backstage film* non possa godere di un'ermeneutica più approfondita.

Certamente molto dipende dalle intenzioni del regista, da quanto spazio egli intenda concedere all'aspetto analitico all'interno di un testo filmico; tuttavia il film acquisisce senso anche nel processo di ricezione, quindi da parte anche dello spettatore e soprattutto dello spettatore critico. Quanto un film possa essere considerato più analitico di altri è il risultato di una convergenza di opinioni e di intenti, di una lettura dinamica come ha affermato Casetti. Non dimentichiamo che spesso una pellicola cinematografica che oggi tratti di cinema, senza necessariamente proporne un'interpretazione critica, potrebbe costituire tra vent'anni un documento di riferimento anche solo per come viene rappresentato il mondo del cinema. Lo sguardo critico che Cerisuelo intende cercare nel metafilm è in realtà anche successivo alla produzione del film, motivo per cui si preferisce qui estendere il significato del metacinema e piuttosto prendere atto che alcuni film hanno già un intento valutativo nei confronti del cinema, che in altri può essere rintracciato a posteriori perché significativi di un certo modo di fare cinema.

Quanto alla *trame narrative stricte* possiamo comprendere che come criterio non ha più alcun peso dal momento che il campo di pertinenza del metacinema si estende e comprende varie sfumature. Ad ogni modo si ritiene più importante la presenza del soggetto cinematografico all'interno del contenuto diegetico più che il tipo di *fabula* proposta, perché allora si parlerebbe di un tratto caratteristico che, oltre a non specificare quale possa essere la trama ideale, limiterebbe in maniera soggettiva la classe di appartenenza dei metafilm. Il metacinema, in linea con il metateatro, comprende quindi film che trattano di cinema, film che mostrano la produzione di un film, film che contengono film.

3.1.V Cornice e soglia

Thomas Elsaesser e Malte Hagener nella loro *Teoria del film* hanno organizzato l'analisi delle teorie cinematografiche in modo particolare. Se scorriamo l'indice del saggio ci accorgiamo che i due autori si sono approcciati all'oggetto della loro indagine raggruppando le proprie osservazioni come se considerassero il cinema dotato dei cinque sensi: i capitoli si intitolano infatti *Specchio e volto*, *Occhio e sguardo*, *Pelle e contatto*, *Orecchio e suono*, *Mente e cervello*. Nel libro vengono ricapitolate le teorie più significative sul cinema insieme alle interessanti riflessioni degli autori che fungono da collante. Prima dei capitoli "sensoriali", tuttavia, troviamo le sezioni *Finestra e cornice*, *Porta e telo*, gli elementi liminari del cinema e che quindi, posti all'inizio, determinano la conformazione del corpo-cinema. Immediatamente viene richiamata alla memoria del lettore il film *La finestra sul*

cortile di Alfred Hitchcock, in quanto lo spettatore viene rappresentato metaforicamente all'interno del testo filmico attraverso la figura del protagonista, il fotografo L. B. Jefferies, che costretto alla convalescenza dopo un incidente osserva dalla finestra di casa propria, con l'ausilio di un binocolo, quanto avviene negli appartamenti del condominio di fronte. Il fotografo, proprio come lo spettatore al cinema, non può fare altro che osservare dalla posizione in cui si trova: il cinema quindi, in questa immagine simbolica, è una finestra e consta di «una visione (in genere) rettangolare, la quale sembra venire incontro alla curiosità visiva dello spettatore»[148].

Tuttavia lo spettatore guarda anche all'interno dello schermo, viene proiettato nella storia raccontata, legittimando così anche l'analogia dello schermo con la cornice, poiché la cornice presuppone un quadro, un contenuto che si trova in uno spazio delimitato. La demarcazione dello schermo concepito come finestra o cornice, osservano i due autori, influenza il modo di fare e di vedere il cinema: nel primo caso il narratario nella sala osserva senza intervenire e il contenuto del film viene presentato in maniera trasparente; nel caso della cornice invece la visuale si apre su un mondo chiuso, circoscritto, in cui lo spettatore viene catapultato. «La forma chiusa è centripeta e tende verso l'interno, il mondo nella sua totalità termina ai confini della cornice visiva. La forma aperta è invece centrifuga e tende all'esterno, la cornice (come finestra) rappresenta piuttosto una porzione modificabile di un mondo potenzialmente sconfinato»[149], che potrebbe continuare

[148] T. ELSAESSER, M. HAGENER, *Teoria del film*, trad. it. di F. DE COLLE e R. CENSI, Einaudi, Torino 2009, p. 4
[149] Ivi, p. 8

ad esistere indipendentemente dalla macchina da presa. Il film che propone un mondo potenzialmente reale chiaramente avvicina la storia raccontata alla realtà dello spettatore. Rudolf Arnheim riteneva fondamentale peculiarità del cinema la distanza fra il modo in cui si mostra il film e la percezione quotidiana dello spettatore. Perciò nel saggio *Bellezza muta e disturbo sonoro* boccia l'introduzione del sonoro nell'immagine che scorre, proprio perché a quel punto il film somiglia troppo alla realtà, accorciando il distacco dall'illusione - tale posizione non manca di ricordarci quella molto simile di Pirandello, esposta nel saggio *Se il film parlante abolirà il teatro*, precedente di qualche anno.

Secondo Ejzenštejn la cornice e l'oggetto filmico rappresentato generano una tensione produttiva: «il punto di ripresa, in quanto materializzazione del conflitto tra la logica organizzativa del regista e la logica inerte dell'evento, è una forma di conflitto che manifesta la dialettica dell'angolazione cinematografica»[150]. Il regista deve così sostanzialmente scegliere ed organizzare le inquadrature, operazione che Ejzenštejn ritiene di vitale importanza nel proprio pensiero cinematografico, ovvero il montaggio. Secondo André Bazin, sostenitore del neorealismo italiano, l'autore deve assumere nei confronti del proprio materiale un atteggiamento tale da schiudere una finestra su una realtà preesistente o su una data situazione storica. Dopo aver ragionato sull'osservazione del film da una finestra o all'interno di una cornice, i due autori si soffermano sui termini *porta* e *telo* per determinare quale sia la soglia del cinema. La teoria filmica ha da sempre cercato di formulare in modo sistematico quando comincia l'ingresso dello

[150] S. M. EJZENŠTEJN, cit. ivi, p. 16

spettatore nell'illusione del mondo diegetico. Innanzitutto il limite fisico e materiale da considerare è proprio quello dello *schermo*, parola della quale i due autori forniscono una breve etimologia facendoci notare che designa prima una protezione e solo successivamente, coll'avvento del cinema, anche un accesso a qualche cosa d'altro. Il telo del cinema presenta un significato marcato rispetto a quello più comune, stravolgendolo anzi quasi nel suo contrario, trasformandosi in un pertugio. Lo spettatore però non viene proteso nel film di punto in bianco: ad accompagnarlo nell'illusione ci sono i paratesti, ovvero cartelloni pubblicitari, trame di presentazione *on line*, titoli di testa.

Gli autori utilizzano una parola del lessico genettiano perché in effetti tutti questi elementi rappresentano una zona di transizione, di passaggio, come un atrio tra un ambiente ed un altro. «I paratesti mediano quindi fra il testo vero e proprio e il suo esterno, e insieme costituiscono per la maggior parte degli spettatori la soglia, ossia il luogo dell'entrata e dell'uscita, e stringono un contratto comunicativo fra spettatore e testo»[151]. Dalla realtà lo spettatore fa il suo ingresso nel testo filmico solo dopo aver affrontato precedentemente i paratesti che lo circondano, più o meno stratificati e distribuiti nello spazio e nel tempo, scegliendo di farsi narratario e accettando il punto di osservazione che si troverà ad occupare nella sala. Per quanto tutte queste operazioni siano ormai inconsce e abituali, si ritiene interessante l'individuazione degli elementi comunicativi che ruotano attorno al film: il testo filmico, il narratario, il paratesto.

[151] Ivi, p. 40

3.2 Cinque pellicole per il metacinema

Oggetto d'esame in questo capitolo saranno i film *Hellzapoppin*, *Viale del tramonto*, *Otto e mezzo*, *Effetto notte*, *Sturdust Memories*, i quali verranno analizzati come testi appartenenti al metacinema e nei quali verranno rintracciate le categorie metadrammatiche di Forestier, alla stregua dei testi metateatrali già analizzati nel capitolo precedente.

3.2.I «Ma questo è un film pazzo!» «Eccome! Siamo ad Hellzapoppin!»[152]

Hellzapoppin prima di essere stato un film fu un *musical* di Broadway. Ottenne un successo tale da andare in scena, dopo il debutto al Majestic Theatre nel 1938, per oltre millequattrocento repliche distribuite in due anni. La pellicola cinematografica del 1941 si ispira al *musical*, anzi potremmo dire che visto il largo seguito della commedia musicale non fu difficile intravvedere un possibile guadagno nella sua trasposizione filmica, tanto più che gli attori protagonisti vennero mantenuti anche nel film, ovvero Ole Olsen e Chic Johnson. Diretto da Henry C. Potter, il film si configura come una commedia dal ritmo scoppiettante, innovativo per l'epoca in cui venne prodotto, ma soprattutto presenta tutte le caratteristiche del metacinema anche se mescolate tra loro in modo da complicare ed intricare i livelli narrativi. Vi troviamo infatti il film nel film, il film che tratta di cinema e il film che svela i trucchi del mestiere, offrendo allo spettatore la possibile genesi di un film, con tutti gli agenti di produzione, dai costumisti al regista, dallo scrittore ai ballerini, dagli attori

[152] H. C. POTTER, *Hellzapoppin*, 1941, min. 5.00

al macchinista. Luciano De Crescenzo nel suo libro *Ordine e disordine* del 1996 colloca *Hellzapoppin* nella schiera degli elementi cinematografici portatori del disordine, in linea con lo scopo perseguito dal film, il quale reca la stessa titolatura neologistica del *musical* di riferimento e di conseguenza si giostra tra *hell*, *zap* e *pop*, offrendo un inferno esplosivo dal gusto popolare.

In effetti il film sembra infrangere molte convenzioni tra attori e spettatori, ma anche regole che riguardano il lato meramente tecnico della narrazione del cinema classico, come il fermo immagine, lo sguardo in camera, eccetera. Il disordine che si avverte guardando *Hellzapoppin* è voluto ed è il risultato di una critica satirica rivolta alla produzione hollywoodiana, come se sovvertendo le norme diegetiche si dissacrasse lo scranno indiscusso del cinema americano, svelandone la tecnica e quindi avvicinando la fonte dell'illusione al destinatario della magia cinematografica. Il metafilm *Hellzapoppin* presenta numerosi livelli diegetici che si intervallano tra loro, spesso senza rispettare la gerarchia di inclusione delle dimensioni narrative. Il tipo di inquadramento delle *pièce* di questo oggetto filmico è dunque *decomposée*, ovvero frazionato.

La struttura del metafilm presenta un primo livello costituito dall'operatore che si occupa di proiettare la pellicola, poi un secondo piano diegetico rappresentato dal film proiettato, una terza dimensione che si crea con l'animazione di una foto e quindi con la presenza di un altro film, infine un quarto e ultimo livello individuabile in tutte le *pièce* minori interne al terzo, ovvero canzoni, spettacoli e coreografie. Mentre nelle strutture metadrammatiche si parla di più spettacoli interni, nel caso di *Hellzapoppin* verrebbe da riconoscere tante rappresentazioni

cornice, in quanto quelle che sarebbero *pièce enchâssée* finiscono poi per configurarsi a loro volta come contenitori di livelli successivi, spostando l'accento non sulla verosimiglianza del piano narrativo più esterno, bensì sulla natura finzionale dell'intero corpo filmico, tanto più che spesso si salta dalla quarta dimensione alla seconda o dalla prima alla terza e così via, disorientando il narratario invece che offrirgli un punto fermo che si avvicini alla sua realtà. *Hellzapoppin* viene introdotto subito da un commento del macchinista, il primo personaggio che lo spettatore ha modo di vedere. Non sono nemmeno passati quaranta secondi e l'operatore infatti esclama: «Ma roba da matti! In quindici anni che proietto film uno come questo non mi era mai capitato»[153]. Potremmo individuare in queste parole un paratesto, un accompagnamento dello spettatore all'ingresso nel film che apre il secondo livello diegetico e che inizia, come tutti i film, con i titoli di testa.

Immediatamente si viene catapultati in un inferno, con diavoli che cantano, danzano e saltano, ma anche fabbri, giocolieri e personaggi circensi tra i più disparati. Al terzo minuto appaiono Ole Olsen e Chic Johnson nei ruoli di se medesimi. Johnson cerca di fuggire spaventato da tanta confusione, ma il collega lo riacciuffa e lo rassicura così: «Ricordati che siamo nel film!»[154]. Immediatamente quindi i due personaggi della pellicola cinematografica infrangono le regole e si fanno attori, diventano personaggi consapevoli della propria finzione e dunque determinano la propria natura metafilmica. Dopo che Johnson, esasperato, ha incendiato un'auto Olsen si rivolge alla camera e segue questo scambio di battute.

[153] Ivi, min. 0.33
[154] Ivi, min. 3.36

> OLSEN: Signor pubblico, buona sera. Ehi operatore! Manda indietro quella pellicola! Taglia via quest'ultimo pezzo!
>
> JOHNSON: Ma non può farla tornare indietro durante uno spettacolo. [...] Siamo dentro un film, te lo ricordi?[155].

Si verifica una vera e propria trasgressione diegetica, in quanto non si tratta di un personaggio che attua un *a parte* rivolto al pubblico; in questo caso i personaggi interpellano lo spettatore interno, ovvero il macchinista, in quanto operatore e gli chiedono espressamente di intervenire sulla stessa pellicola di cui fanno parte integrante. Il macchinista risponde con stupore e tuttavia reagisce alla richiesta dei due attori partecipando attivamente, facendo quindi retrocedere la pellicola davanti agli occhi del pubblico: allora l'automobile invece di prendere fuoco si trasforma magicamente in un cavallo. Il film di secondo livello riprende il suo corso, ma al sesto minuto Olsen e Johnson mentre rincorrono un uomo in smoking escono dal set, svelando il regista e altri operatori intenti a filmare proprio le scene appena visualizzate.

Lo spettatore dunque già si smarrisce, perché il film che sta guardando è allo stesso tempo un film nel film, quindi già in corso di proiezione e terminato, ma anche la preparazione del film stesso, un film alla prova, quindi soggetto a modifiche e ad aggiustamenti. Il regista non è contento della confusione che si è creata in scena e si siede accanto alla coppia di comici per convincerli che bisogna adattare lo sceneggiato ai gusti di Hollywood, offrire una trama appetibile. Mostra allora le fotografie degli interpreti che ha pensato di scritturare per il film e quando Olsen saluta l'attore ritratto nella fotografia questi ricambia, animandosi. L'episodio

[155] Ivi, min. 4.38

funge da preludio a quanto accade poco dopo, quando cioè il regista mostra ai due attori una grande fotografia che ritrae una possibile ambientazione per il film, la sistema appoggiandola alla parete e mentre ipotizza la trama a voce alta l'immagine si anima, sviluppandosi in un ulteriore oggetto filmico e avviando un terzo livello.

Olsen e Johnson diventano così narratari interni di quest'altro film, posizionandosi nello spazio proprio come fossero spettatori, offrendo le spalle alla macchina da presa e sedendosi di fronte all'immagine in movimento che si tramuta a sua volta in uno schermo di proiezione. I personaggi del terzo piano narrativo inizialmente pronunciano le loro battute senza che lo spettatore possa udirle; tuttavia quando interagiscono con i tre spettatori interni, infrangendo convenzioni e regole che ormai sembrano lontane, le parole sono perfettamente intelligibili. I tre uomini che guardano questo film, quindi, parlano con alcuni personaggi, ma anche quando non è presente un dialogo vero e proprio tendono a commentare le scene, a dire come si comporterebbero loro, esortano i personaggi a fare la cosa giusta - proprio come spesso il pubblico comune agisce nei confronti della storia che guarda svolgersi e della quale ha una visuale più completa rispetto ai personaggi.

Questi pochi secondi di osservazione partecipata permettono al narratario dell'intero film di identificarsi negli spettatori interni e di attuare un passaggio non troppo brusco per venire introdotto nel terzo livello; siamo quindi di fronte ad un paratesto interno e quando l'accompagnamento dello spettatore è terminato il film diventa tale a tutti gli effetti, occupando l'intera inquadratura e offrendo il sonoro senza interruzioni. Anche in questa terza pellicola compare l'onnipresente duo comico, intento a trasportare attrezzi e oggetti di scena di varia grandezza da un

furgoncino a una stanza adibita temporaneamente a magazzino. È interessante notare che in tutti questi film *enchâssée* si possono trovare numerosi elementi inverosimili a intervalli di tempo più o meno regolari, quasi a rimarcare il carattere finzionale delle numerose storie raccontate. Già nel secondo livello diegetico, per esempio, quando Johnson colpisce con il bastone il cagionevole scrittore, questi perde dei cocci dall'addome, come se fosse fatto di ceramica; oppure, nel terzo piano narrativo, un maggiordomo si invola grazie ai numerosi palloncini che gli sono stati affidati e posa di nuovo i piedi a terra solo dopo che Johnson ha sparato ad alcuni palloncini. Nel film del terzo piano diegetico le vicende si sviluppano attorno ad una festa di beneficenza e allo spettacolo che viene allestito per raccogliere fondi. Anche qui, dunque, si tratta della preparazione di una rappresentazione: nessuno dei film inquadrati offre una trama che non tenga in qualche modo conto del mondo dello spettacolo, rendendo impossibile non riconoscere la natura metafilmica di questo complesso ed intricato film.

Al venticinquesimo minuto Johnson interpella nuovamente l'operatore del primo livello, che starebbe quindi proiettando un film che a sua volta proietta un altro film. Johnson però in questo modo viola doppiamente le regole narrative, poiché non solo dialoga con una persona che dovrebbe solamente guardare il film, ma inoltre salta a piè pari un piano diegetico, ovvero attua un passaggio di livello che non dà peso alla stratificazione gerarchica della narrazione, in quanto viene eluso del tutto il secondo livello diegetico. L'effetto ottenuto è certamente lo straniamento dello spettatore, ma anche una gag comica, perché l'operatore sembra essere distratto dalle belle ragazze in costume che sfilano ai bordi della

piscina e perde così di vista i protagonisti della storia. Notiamo che il proiezionista diventa anche colui che riprende il film, confondendo ulteriormente chi guarda in merito alla finitezza o meno del testo filmico, in linea con gli altri interventi già compiuti sulla pellicola che abbiamo avuto modo di notare in precedenza.

Al trentacinquesimo minuto si torna bruscamente al primo livello, dove la ragazza bionda con cui si stava intrattenendo il macchinista manda all'aria tutte le pellicole in un accesso di rabbia, danneggiando anche quella del film in corso di proiezione. Nel terzo piano narrativo Olsen e Johnson si accorgono dello scempio e tentano di porvi rimedio, ma un energico colpo da parte della ragazza al primo livello finisce per stabilizzare la scena a metà. Lo spettatore quindi vede i personaggi del terzo piano diegetico muoversi e parlare, ma spezzati a metà, con la parte superiore del busto nella parte inferiore dell'inquadratura e viceversa. Improvvisamente compare un film western, probabilmente per un ennesimo disguido tecnico del primo livello; allora Olsen e Johnson compaiono ai margini della scena e chiedono all'operatore di rimettere la pellicola corretta. Quando finalmente riappare il film di terzo livello, Olsen e Johnson interagiscono con i sé personaggi del film. Non si tratta, come si potrebbe pensare, di uno scorcio del secondo piano diegetico, poiché i due comici sono vestiti esattamente come i rispettivi sé nel terzo film; si tratta dunque di un fenomeno artificioso che però, a differenza degli altri espedienti alienanti, non è riconducibile ad alcuna logica, nemmeno interna, e perciò accentua il grado di confusione che nel frattempo lo spettatore ha sperimentato. Il terzo film ricomincia a scorrere e offre poco oltre un'esplosiva coreografia, in cui Lindy Hop e altri ballerini di colore nei panni di camerieri in una

pausa lavorativa si scatenano danzando gioiosamente e a ritmi sempre più serrati. Questa *pièce* interna, insieme alla canzone di Martha Raye e allo spettacolo finale per beneficenza, dà luogo all'ultima e quarta dimensione diegetica, oltre la quale non si aprono ulteriori livelli interni. La rappresentazione finale è diversa da quelle degli altri livelli, in quanto si tratta in questo caso non di un film, bensì di uno spettacolo di cabaret, costituito da danze e pezzi lirici. Forse in questo piano narrativo si individua un inquadramento metadrammatico più che metafilmico, di uno spettacolo in un film e non propriamente di una pellicola interna ad un'altra. Ad ogni modo anche qui è ravvisabile un pubblico interno, costituito dagli invitati alla festa di beneficenza precedente allo spettacolo, i quali siedono di fronte al palco in una platea all'aperto. Quest'ultima messa in scena presenta numerosi inconvenienti, guasti tecnici ed errori, giungendo rovinosamente al finale tra schiere di gatti e di cani, sparizioni magiche, ballerini infortunati e parecchie altre peripezie.

Dopo l'ultimo balletto, tutti i danzatori scendono dal palco e coinvolgono gli spettatori nella coreografia, mescolando i piani della narrazione e di fatto annullando il quarto livello diegetico in un baillame di musica, folla, cacciatori e animali parlanti. Al bacio dei due innamorati del film in chiusura si torna al secondo livello, con Olsen e Johnson sulla soglia della porta e lo scrittore che finisce di leggere la storia del film. Dopo che i due comici se ne vanno, anche il film nel suo complesso termina e si aprono i titoli di coda. Notiamo quindi che il primo piano narrativo non si chiude, lasciando in sospeso la vicenda del macchinista e della sua signora, mentre il secondo livello diegetico originato da una fotografia animata viene concluso da una lettura, senza che sia stato visibile un passaggio intermedio,

una soglia di ritorno. *Hellzapoppin* è certamente un metafilm, poiché presenta numerosi film nel film per un totale di tre inquadramenti interni, ha indubbiamente per oggetto il cinema e ne mostra il sistema di produzione. Sono rintracciabili per ogni rappresentazione gli spettatori interni di riferimento, elemento che la Cambiaghi ritiene fondamentale per il carattere metadrammatico dello spettacolo, così come la figura del demiurgo si riconosce con facilità nella coppia di comici, che è presente in tutti i livelli e costituisce l'unico nord per un minimo orientamento nella labirintica struttura del film. Inoltre abbiamo già osservato che tipo di inquadramento multiplo possiede questo film, secondo le categorie di Forestier, e se dovessimo definire il tipo di scrittura registica di questo testo filmico, riferendoci agli stili individuati da Casetti, potremmo ragionevolmente dire che *Hellzapoppin* ha una connotazione moderna.

Nel film infatti i ruoli di narratore e narratario vengono mescolati più volte e viene sovvertita la distanza che permette la comunicazione, si nota una sovrabbondanza di elementi i quali non possono essere ricondotti tutti con certezza ad una finalità e ad una logica interne, ma soprattutto sono estremamente marcate le scelte espressive e la mediazione linguistica si svela nel suo aspetto tecnico numerose volte. Il metafilm inoltre con una struttura così complessa e fuorviante ha certamente un carattere interno, offre un mondo diegetico di natura centripeta, che si focalizza su se stesso fino a trascinarsi nel vortice finale e una volta terminato non rimane allo spettatore l'impressione che potenzialmente la narrazione possa proseguire; tale sensazione ci sarebbe stata qualora fosse stata mostrata la soluzione anche del primo livello, quello del macchinista.

Mentre generalmente, come abbiamo notato a proposito dei testi metateatrali, le rappresentazioni con il ruolo di cornice fungono da puntello per lo spettatore e demarcano efficacemente il confine con la finzione della messinscena interna simbolizzando un contatto con il mondo esterno, in questo metafilm le *pièce cadre* accentuano il moto centripeto della narrazione, allontanandola di livello in livello dalla realtà, e quindi dal piano dello spettatore. Non è un caso se ogni film inquadrato viene introdotto da uno schermo interno, che annuncia in qualche modo una superficie definita in cui avrà luogo il livello successivo.

La pellicola del secondo piano narrativo inizia con la proiezione su uno schermo vero e proprio, con una prassi familiare dal momento che il telo assomiglia a quello che ogni spettatore vede al cinema. Il terzo livello diegetico prende forma da una fotografia: sebbene il procedimento sia straordinario, si tratta pur sempre di un'immagine bidimensionale stampata a una certa grandezza e posizionata in modo da ricordare proprio lo schermo del cinema. Infine lo spettacolo del quarto ordine è racchiuso dal palcoscenico sul quale viene rappresentato e dunque è circoscritto da quello spazio, permettendo una visualizzazione dai contorni definiti. Ciò che esula dal campo del metacinema è proprio la moltitudine di trasgressioni dei livelli diegetici, in quanto è necessario che siano riconoscibili e non confuse tra loro le posizioni di narratore e di narratario, vale a dire di personaggi che raccontano e personaggi che guardano, perché un metafilm si configuri come tale. Da un lato infatti è possibile rintracciare i narratari interni per ogni livello diegetico, ma dall'altro lato spesso i narratari si inseriscono nelle storie che dovrebbero guardare, oppure interagiscono con personaggi che non potrebbero interpellare.

L'inosservanza della gerarchia dei piani diegetici rientra nella trattazione degli elementi e dei fenomeni metalettici e pertanto sarà sviluppata nel capitolo successivo.

3.2.II Il tramonto del muto e il film impossibile

Nel 1950 Gloria Swanson accettò di interpretare la parte di una diva del cinema muto che vive nei ricordi del proprio lontano successo. Questo ruolo femminile fondamentale in *Viale del tramonto* non era semplice da affrontare, soprattutto se le vicende personali dell'attrice presentavano dei parallelismi con la storia del personaggio da interpretare. Il regista Billy Wilder infatti cercava come protagonista del suo film una vera stella del cinema muto, ma furono molte le attrici che declinarono l'invito, timorose di danneggiare la propria immagine. La Swanson iniziò la sua carriera a Hollywood come una delle *Bathing Beauties* e grazie alla collaborazione con il celebre regista Cecil B. DeMille fu consacrata già negli anni Venti come una prim'attrice del cinema muto. Tuttavia, mentre preparava il film *Queen Kelly*, dovette affrontare l'introduzione del sonoro, che insieme ad altri problemi gestionali fece fallire il progetto e mise in discussione il futuro dell'attrice. La partecipazione della Swanson al film di Wilder dopo vent'anni di lontananza dal cinema carica di significato il personaggio da lei interpretato, proprio in virtù delle numerose convergenze tra le storie delle due donne, quella reale e quella del film. *Viale del tramonto* inizia con una voce maschile fuori campo che scopriamo essere quella del cadavere nella piscina: si tratta del corpo di Joe Gillis, che racconta allo

spettatore la sua vicenda facendo coincidere il film con una lunga analessi. È da notare che Gillis i primi minuti non rivela la propria identità, ma interpella comunque gli spettatori in sala, parlando di sé alla terza persona. Dice infatti: «lo leggerete sui giornali del mattino e ne sentirete parlare alla radio. [...] Hanno trovato il cadavere di un giovanotto nella piscina di una villa con due pallottole nella schiena e una nello stomaco»[156]. Poco dopo però parla in prima persona e si presenta proprio come il giovane assassinato, incuriosendo il pubblico e catturandone l'attenzione. All'epoca del film in questione l'espediente di affidare la narrazione alla figura del morto parlante è certamente conosciuto in letteratura, ma innovativo al cinema e permette una certa libertà per quanto riguarda l'ordine cronologico della *fabula*.

Al narratario vengono dunque mostrate le vicende che hanno condotto alla morte Gillis, il giovane soggettista di Hollywood che si trova in panne mentre sfugge ai creditori a bordo di un'automobile rubata e trova aiuto nella tetra e imponente villa di Norma Desmond, antica gloria del cinema muto. La diva quando Gillis entra nella sua dimora è in attesa delle pompe funebri per la sua scimmietta morta, così quando incontra il giovane lo scambia per il becchino. Quando l'equivoco viene dissipato Gillis riconosce l'attrice e lei pronuncia la celebre battuta «io sono sempre grande; è il cinema che è diventato piccolo»[157]. Norma trattiene lo scrittore e gli impone di leggere un manoscritto che lei stessa ha prodotto, destinato al cinema: sono voluminosi plichi di fogli per una *Salomé* che Norma stessa vorrebbe impersonare. Da quel momento Gillis rimane come imprigionato nell'enorme e

[156] B. WILDER, *Viale del tramonto*, 1950, min. 1.44 e 2.10
[157] Ivi, min. 15.57

lussuosa abitazione dell'attrice, pagato da lei stessa per adattare il suo lavoro ad un copione cinematografico e di fatto mantenuto dalla Desmond, la quale inizia con il soggettista una relazione. La Desmond tiene legato a sé Joe Gillis cercando di inserirlo nel proprio mondo chiuso all'esterno, in cui autografa fotografie per ammiratori immaginari e si convince di essere ancora desiderata nel mondo del cinema, segregata in casa propria, protagonista senza pubblico. Gillis non riesce ad allontanarsi dalla sfarzosa villa se non dopo un eccesso d'ira dell'attrice, la sera di capodanno, che lo spinge a raggiungere un amico altrove. Incontra la giovane Betty di cui si innamora e con la quale inizia a stendere la sceneggiatura di un film tutte le sere, mentre passa le giornate a casa di Norma, che nel frattempo ha tentato il suicidio a causa del suo allontanamento. La precaria situazione precipita del tutto quando Betty scopre la condotta di Gillis, inducendolo a preparare i propri bagagli per abbandonare definitivamente la possessiva Norma. L'attrice, che vede così distrutto il proprio equilibrio, pazza di gelosia uccide il giovane; quando la polizia e la stampa raggiungono il luogo del delitto Norma si prepara come se dovesse girare il film a cui aspirava e guardando in camera dice la sua ultima battuta: «Mr DeMille, sono pronta per il mio primo piano»[158].

All'interno del film viene proiettata la pellicola di *Queen Kelly*, nel salotto dell'attrice e con i due protagonisti come pubblico; inoltre la Desmond per distrarre il suo ospite si esibisce con due pezzi del suo repertorio muto, ovvero dapprima come bagnante e successivamente in un'imitazione di Charlie Chaplin. Questi tre momenti costituiscono un secondo livello diegetico, con un inquadramento multiplo

[158] Ivi, min. 1.45

di tipo monolitico, perché si tratta di piccole rappresentazioni che iniziano e finiscono nel giro di pochi secondi e non vengono più riprese successivamente. Il dato interessante è tuttavia che la *pièce* della bagnante e il film proiettato sono effettivamente parte del repertorio della Swanson, che abbiamo già visto presenta diversi punti in comune con il personaggio di Norma Desmond.

Ci troviamo di fronte a una struttura diametralmente opposta ad *Hellzapoppin*, poiché qui anche le rappresentazioni interne rendono verosimile il racconto, accentuando il grado di credibilità e plausibilità della realtà fittizia del film. Contribuisce a creare quest'effetto anche la presenza di Cecil B. DeMille nel ruolo di se stesso: quando Norma si reca in visita allo studio cinematografico della Paramount si assiste all'incontro dell'attrice con il regista, un ritrovamento carico di drammaticità perché mentre Norma è convinta di essere stata convocata per recitare, DeMille sa che allo studio interessa unicamente la sua automobile d'epoca. DeMille non solo costituisce una *présence réelle* all'interno del film, ovvero ricopre nella finzione lo stesso ruolo che occupa nella realtà, ma nel film ha nei confronti della Desmond la posizione che aveva rispetto alla Swanson: DeMille per entrambe le donne è il regista del passato successo, della gloria in tempi più lontani. Questo dato non può che incrementare la compartecipazione di elementi fittizi ed elementi reali tale da rendere l'intera narrazione molto prossima alla realtà. *Viale del tramonto* è considerato metafilm anche da Cerisuelo, sia perché tratta di cinema, sia perché secondo il critico francese l'interpretazione di Norma Desmond da parte della Swanson conferisce al personaggio e all'intero film una chiave di lettura documentaria. In effetti lo scopo del film è quello di offrire un ritratto del mondo

del cinema dopo l'avvento del sonoro, con tutte le conseguenze artistiche e professionali che attori, registi e agenti della produzione dovettero affrontare. Norma ritiene le parole ridondanti, considera l'intrusione della voce un danno per l'efficacia della recitazione, disprezza il nuovo modo di fare cinema ma allo stesso tempo desidererebbe ritornare a lavorare. L'aspetto testimoniale del film ha anche quindi una vena critica, non tanto contro la nuova produzione cinematografica, quanto piuttosto nei confronti del mondo del cinema, che non ha saputo riconvertire tutte le sue risorse, condannando nell'oblio numerosi validi artisti. Wilder per il film inoltre si ispirò all'attrice Mabel Normand, deceduta nel 1930, al centro di uno scandalo perché sospettata di aver ucciso William Desmond Taylor, direttore della Paramount Pictures: nella sua vicenda troviamo sia la storia di un'attrice sia l'omicidio, che Norma compie alla fine del film.

Cerisuelo nota poi che decidere di far proiettare un estratto di un film realmente girato, *Queen Kelly*, significa intessere una relazione transfilmica: interfilmica, perché cita un film; iperfilmica, perché presenta un film nel film; metafilmica, per il carattere critico e documentario poco prima presi in considerazione. Qui, come già detto, il film nel film e il testo filmico che discorre di cinema sono inclusi allo stesso grado all'interno del metacinema, mentre l'aspetto citazionale è visto come un collegamento transfilmico, d'accordo con Cerisuelo. Soprattutto è significativo che la scelta sia ricaduta proprio sul film che la Swanson non finì mai, a causa della novità del cinema parlato. Inoltre all'interno del discorso filmico di *Viale del tramonto* occupa una certa rilevanza un testo e il potenziale film

che non ne scaturisce, ovvero *Salomé*, il frutto di anni di scrittura per mano della Desmond.

> Wilder suscite évidemment des corrispondances entre l'histoire de Salomé et celle que narre Sunset Boulevard: Norma aussi tuera celui qu'elle aime, un autre homme des mots qui, à l'instar de Jean-Baptiste, pourrait faire advenir une vérité décidément bien gênante - qu'un monde ancien est mort et qu'un autre est en marche[159].

In entrambi i casi inoltre le due donne sono potenti nel proprio mondo ed ambedue vengono respinte dall'uomo da cui sono attratte, trovando nel rifiuto l'elemento che destabilizza definitivamente il proprio equilibrio personale. Certo sia Giovanni Battista sia Gillis sono in qualche modo accomunati da un medesimo ruolo di messaggero, di annunciatore di verità: Gillis infatti prima di lasciare la lussuosa casa che l'ha ospitato rivela a Norma il vero motivo della sua convocazione agli studi cinematografici e la disillude circa la possibilità per lei di recitare ancora. Norma in pochi minuti sente andare il proprio mondo in pezzi, ma non potendolo sopportare uccide la persona che le ha detto la verità, che ha minacciato la sua fragile quotidianità fatta d'illusione. Il film in cui Norma ripone tutte le sue ultime speranze ed energie non viene prodotto; soprattutto, non è mai stato possibile. DeMille quando la accoglie nel suo set fa in modo che la collega non si accorga dell'equivoco perché sa quale sarebbe il conseguente dolore per l'attrice, smarrita nella celebrazione di sé e nella gioia di poter tornare sul grande schermo: «il "ritorno"

[159] CERISUELO, *op. cit*., p.253 - Wilder crea evidentemente delle corrispondenze tra la storia di Salomé e quella che racconta *Viale del tramonto*: anche Norma ucciderà colui che ama, un altro uomo della parola che, al pari di Giovanni Battista, potrà far accadere una verità decisamente molto imbarazzante - che un mondo antico è morto e che un altro è in marcia.

allo studio e la presenza reale di Cecil B. DeMille sono i vettori paradossali dell'affermazione dell'impossibilità»[160]. Se le permette di mantenere le proprie illusioni, DeMille non fa però nulla per avviare davvero una collaborazione con Norma: nessuno si illude sul suo ritorno, tranne lei. «L'elemento nuovo proposto in *Viale del tramonto* concerne l'evidente radicalità con la quale è impostata la tematica del film impossibile»[161], sapientemente intrecciata in un'atmosfera funerea e liminare in cui la protagonista ha ambientato la propria esistenza e ha relegato il giovane profeta del nuovo cinema. La morte è d'altra parte presente ad ogni angolo, evocando probabilmente la fine del cinema muto: il film inizia con un cadavere umano, Norma incontra Gillis mentre attende di poter onorare la propria scimmietta appena morta e lei stessa ha tentato più volte il suicidio, incapace di fronteggiare veramente la propria condizione, vivendo come un fantasma in una villa silenziosa e sotto la supervisione di Max, ex marito che recita per la grande diva la parte del maggiordomo.

L'illusione che in genere viene offerta allo spettatore è qui intessuta a maglia fitta attorno a Norma: è lei il narratario interno di una storia finta che viene alimentata da se stessa e da Max, che non viene smascherata da nessuno, fino alla rivelazione di Gillis. Egli costituisce lo spettatore interno delle brevi rappresentazioni di secondo livello, ma è anche colui che sa tutto perché già morto; tuttavia racconta l'intera tragica vicenda allo spettatore in sala come se stesse ricordando, quindi Joe Gillis nella storia ricordata in realtà scopre i segreti di Norma

[160] Ivi, p. 256 - Le «retour» au studio et la présence réelle de Cecil B. DeMille sont le vecteurs paradoxaux de l'affirmation de l'impossibilité.
[161] Ivi, p. 249 - L'élément nouveau apporté par *Sunset Boulevard* concerne l'évidente radicalité avec laquelle est abordée la thématique du film impossible.

mano a mano, di pari passo con lo spettatore. Gillis è dunque il personaggio demiurgo, in quanto è l'unico a padroneggiare la narrazione dall'inizio alla fine; quanto al modo in cui sceglie di esporre la sua storia ricorda molto l'atteggiamento di Alcandro, il mago dell'*Illusion comique*, il quale lascia che Pridamante scopra da sé la sorte del figlio, anche se sarebbe in grado di offrire subito le informazioni richieste. Un mago che evoca delle visioni e un fantasma che mostra i propri ricordi: in entrambi i casi c'è un destinatario - Pridamante, il pubblico - e in entrambi i casi c'è un messaggio da trasmettere. Il mago vuole che Pridamante comprenda e accetti la dignità del teatro; Gillis vuole mostrare uno spezzone di cinema, uno scorcio di un mondo che non ha fatto in tempo ad adeguarsi alla novità. Sia Corneille sia Wilder utilizzano il mezzo comunicativo di cui si occupano, lo spettacolo teatrale e il film, per veicolare al pubblico un aspetto poco noto del mondo della rappresentazione, per indurre il narratario a riflettere offrendogli un'angolazione diversa. Lo spettatore così ha l'opportunità di osservare porzioni di cinema e di teatro sui quali non sofferma generalmente la propria attenzione o in merito ai quali magari si forma un'idea in dissonanza con la realtà. Cerisuelo osserva inoltre che la tecnica metafilmica si presta particolarmente alla rappresentazione della tensione e del dialogo tra epoche e momenti storici del cinema, come se si confrontassero nel terreno comune della temporalità filmica.

> La *présence réelle* et la *citation filmique* sont les signes le plus manifestes de cette élaboration discursive, mais leur caractère spectaculaire (ou tout simplement évident) masque l'ampleur et la diversité de la stratégie à l'œuvre dans *Sunset Boulevard* ou *Le Mépris*, métafilms majeurs dont les recoins offrent des références précises ou allusives

> à d'autres films dont la présence «en creux» (ou en relief) donne toute sa cohérence au projet d'ensemble[162].

Gli elementi referenziali quindi sono inseriti nel tessuto diegetico in modo tale da conferire, come abbiamo avuto modo di notare, una spiccata verosimiglianza all'opera nel suo insieme, ma allo stesso tempo intrecciando una rete di corrispondenze tra il metafilm e altre pellicole cinematografiche precedenti, strettamente connesse alle tematiche sviluppate. Una presenza reale minore rispetto a quella di Cecil B. DeMille ma comunque importante è quella di Hedda Hopper, star del cinema in bianco e nero che nel 1938 inaugura la rubrica *Hedda Hopper's Hollywood* nel *Los Angeles Times*. Hedda offriva ai propri lettori informazioni scandalistiche e gossip riguardanti le stelle del cinema, le loro storie, le loro passioni, come certa stampa al giorno d'oggi. Perciò risulta significativa la partecipazione della Hopper all'interno di *Viale del tramonto*, in un momento cruciale per la *fabula* che si sta avviando alla conclusione, ovvero la preparazione di Norma allo specchio davanti alla polizia e ai giornalisti prima di lasciare l'abitazione. L'attrice omicida persa nel suo delirio si imbelletta e si veste come se dovesse girare una scena dell'ambita *Salomé* e nel frattempo la Hopper nel ruolo di se stessa informa telefonicamente il proprio giornale dello scandaloso fatto che vede coinvolta l'ex diva. La scena offre allo spettatore «la verosimiglianza di un'intimità

[162] Ivi, p. 234, corsivi dell'autore - La *presenza reale* e la *citazione filmica* sono i segni più evidenti di questa elaborazione discorsiva, ma il loro carattere spettacolare (o semplicemente evidente) maschera l'ampiezza e la diversità della strategia in opera in *Viale del tramonto* o *Il disprezzo*, metafilm principali i cui recessi offrono dei riferimenti letterali o allusivi a degli altri film, di cui la presenza «nel profondo» (o in rilievo) offre la sua intera coerenza al progetto d'insieme.

condivisa in un momento drammatico»[163], tanto più che nella realtà la Hopper è riuscita effettivamente a ritagliarsi una nicchia di attività in qualche modo connessa al cinema, mentre Norma e Gloria sono state relegate nell'oblio.

Questo celebre metafilm possiede quindi una struttura apparentemente semplice e lineare, in quanto i livelli diegetici superiori al primo sono rintracciabili agilmente e altrettanto facilmente individuiamo la tematica del film in preparazione, con la particolarità tuttavia che *Salomé* non viene realizzato e che tutto sembra ruotare attorno alla negazione della possibilità - per Norma di tornare alla ribalta ed accettare la propria condizione, per Gillis di prendere le proprie decisioni e proseguire nel suo lavoro. Soprattutto l'apparente semplicità dello sviluppo diegetico compensa la complessità di fondo, costituita da numerosi rimandi ad altri film, ma soprattutto dalla convergenza tra le storie dei personaggi e la vera biografia degli interpreti; perfino il ruolo dell'onnipresente Max è affidato ad una gloria del passato: Erich von Stroheim fu un attore e regista molto famoso nel cinema muto e l'ultimo film senza sonoro che iniziò a girare fu proprio *Queen Kelly*. Il registro stilistico può essere quindi individuato nel tipo classico, in virtù della trasparenza e della coerenza con cui sono narrati i fatti, ma per la complessità della struttura diegetica e di alcune scelte espressive possiamo ravvisare anche una certa vena barocca.

[163] Ivi, p. 266 - La vraisemblance d'une intimité partagée dans un moment dramatique.

3.2.III Il film onesto che mostra se stesso

Fellini dopo aver girato *Le tentazioni del dottor Antonio* per *Boccaccio '70* comincia ad avere alcune idee per un film successivo, che però non riesce a concretizzare attorno ad una trama definita, bensì sembrano piuttosto prendere la forma delle visioni oniriche o dell'immaginazione di un uomo. Il regista non visualizza un progetto preciso e nemmeno un titolo: *Otto e mezzo* viene scelto provvisoriamente in quanto questo nuovo film dalla sostanza nebulosa è cronologicamente l'ottavo di Fellini più un episodio. È importante conoscere la storia della genesi di questo film, perché il fulcro delle vicende è rappresentato proprio dalla figura di un regista il quale si trova senza ispirazione proprio quando affronta un momento di crisi trasversale, che si estende al matrimonio, alla carriera artistica, alla dimensione esistenziale e religiosa.

Guido Anselmi è un noto regista italiano che si trasferisce alle terme per curare una stanchezza cardiaca e che sta allestendo la produzione del suo nuovo film, del quale tuttavia non è in grado di determinare un intreccio dettagliato. Alle terme lo raggiungono la moglie e prima di lei l'amante, rendendo inevitabile un incontro tra le due donne, anche se a distanza di sicurezza. Guido è spinto dall'atteggiamento disilluso della moglie Luisa a dover decidere una volta per tutte cosa fare della propria vita, a cercare una strada da percorrere, in cui possano venire a patti l'uomo che vorrebbe essere e l'uomo che è, il bambino che è stato. Queste poche righe potrebbero riassumere la trama degli avvenimenti, ma il discorso filmico di *Otto e mezzo* si distingue grazie al tipo di scrittura adottata da Fellini, che potremmo fin da subito definire di stile barocco: nel suo insieme l'opera

è fondata su una struttura organica e coerente, ma le scelte espressive del regista sono indubbiamente marcate, dal carattere onirico-simbolico e con frequenti soluzioni di continuità. È inoltre un metafilm perché ha per oggetto il cinema, svela le problematiche della produzione filmica concentrando la tensione attorno alla personalità del regista, offre delle *pièce* interne, ma soprattutto presenta la struttura del film nel film, in particolare *Otto e mezzo* contiene al suo interno lo stesso *Otto e mezzo*. Tale complesso sistema filmico ricorda per analogia strutturale le opere di Maurits Cornelis Escher, tra cui le famose *Mani che disegnano*: è impossibile determinare quale delle due stia disegnando l'altra, così come in *Otto e mezzo* lo spettatore perde i punti di riferimento e non comprende quale film includa l'altro.

> La figure du film impossible recouvre l'ensemble de la fiction. Christian Metz arrivait apparemment à la même conclusion quand il étudiait le film dans le film dans *Huit et demi* et soulignait que le film en abyme était en définitive le film de Fellini lui- même. [...] Jamais film impossible ne le fut aussi *radicalment* - alors que le film en abyme est possible chez Fellini, *puisque* nous sommes les spectateurs de *Huit et demi*[164].

Mentre in *Viale del tramonto* non viene mai realizzato, il film impossibile di *Otto e mezzo* si palesa allo sguardo del narratario attraverso l'espediente dell'immaginazione, come se si potesse proiettare sullo schermo il processo creativo del regista del film stesso, avviando un moto circolare per cui comprendiamo che il

[164] Ivi, p. 172, 173, corsivi dell'autore - La figura del film impossibile riveste l'insieme della finzione. Christian Metz arriva evidentemente alla stessa conclusione quando studia il film nel film di *Otto e mezzo* e sottolinea che il film in cornice è in definitiva il film di Fellini stesso. [...] Mai film impossibile lo fu così *radicalmente* - allorché il film in cornice è possibile con Fellini, *poiché* noi siamo gli spettatori di *Otto e mezzo*.

film contenuto nel film è lo stesso *Otto e mezzo*, ma non siamo in grado di discernere in maniera indiscutibile il primo livello diegetico dal secondo. Anche qualora ciò avvenisse non saremmo comunque certi della realtà del primo piano narrativo, in quanto esso a sua volta può essere incluso nel secondo: potremmo dire che *Otto e mezzo* si colloca vicino a *Viale del tramonto* per registro espressivo e coerenza d'insieme, ma in virtù del complesso sistema diegetico presenta un movimento centripeto molto simile a quello vorticoso di *Hellzapoppin* su se stesso. Il film felliniano è dunque impossibile e si manifesta come tale, si racconta nella sua indefinitezza e su questa tematica fonda tutto il suo sviluppo. Nella diegesi di *Otto e mezzo* si intrecciano infatti avvenimenti riconoscibili come verosimili, ma anche visioni oniriche, ricordi più o meno falsati dalla stratificazione simbolica, fantasie a occhi aperti, il tutto mescolato in modo da attribuire il piano di riferimento all'io di Guido, la coscienza del regista in tutta la sua debolezza e confusione come legante dell'intero film.

È significativo che la pellicola inizi con una proiezione onirica del regista, il quale si immagina o si sogna intrappolato in una fila di automobili bloccate dal traffico, che vengono inquadrate dal bagagliaio in modo da far intravvedere le macchine che si snodano nella coda infinita. Potremmo già individuare un indizio in questa immagine offerta nei primissimi secondi, perché l'automobile del regista ripresa da quell'angolatura sembra contenere le auto successive, proprio come di lì a poco comincia a fare il film. Inoltre lo spettatore associa da subito alla figura del protagonista un cappello scuro a tesa larga, che si riconosce nel corso del film e che compare sia nelle parti più oniriche sia nei dialoghi verosimili, diventando un punto

di raccordo della narrazione filmica. Un personaggio che simboleggia la critica cinematografica nelle scene diegetiche più verosimili è l'intellettuale Carini, distinto uomo longilineo e sicuro di sé che accompagna Guido nella sua produzione e dispensa giudizi in genere sentenziosi e poco incoraggianti. Carini diventa un nesso con la realtà, in quanto di solito le sue critiche sono successive proprio alle scene immaginative, facendo intuire che gli siano state appena raccontate da Guido; l'intellettuale cattedratico dall'accento francese produce un effetto quasi rassicurante, perché lo spettatore al solo vederlo impara ad aspettarsi un breve monologo valutativo al quale il regista non riesce mai a controbattere, salvo immaginarne una liberatoria impiccagione. La figura di Carini è quindi costante dall'inizio alla fine del film e si presenta ad intervalli regolari, distribuiti a cadenza alterna con i passi più fantasiosi, elargendo fin dai primi minuti il suo parere sull'idea del regista.

> Il gioco rivela fin dall'inizio una povertà di ispirazione poetica.. Mi perdoni, ma questa può essere la dimostrazione più patetica che il cinema è irrimediabilmente in ritardo di cinquant'anni su tutte le altre arti. il soggetto poi non ha neanche valore d'un film d'avanguardia, benché qua e là ne abbia le deficienze[165].

L'intellettuale non assolve l'indefinitezza del film come scelta espressiva né come tentativo d'avanguardia attribuendola invece ad una mera carenza stilistica, accentua il marcato carattere sfuggente dell'oggetto filmico in quanto tale e ne sottolinea senza eccessiva cortesia la lacuna di contenuto, l'assenza in negativo di un'idea decisa. Oltre alle sentenze di Carini, il narratario può contare anche su

[165] F. FELLINI, *Otto e mezzo*, 1963, min. 8.40

piccoli ma preziosi indizi di passaggio di livello diegetico. In particolare, queste soglie consistono in evidenti variazioni musicali oppure in cenni da parte dello stesso Guido, che indubbiamente ricopre il ruolo di demiurgo in questo metafilm. Ad esempio lo spettatore sente spesso Guido riflettere su scene del film in *voice off* mentre il sé filmico non parla o ha uno sguardo pensieroso. Oppure comprendiamo che Guido sta cercando l'idea giusta per una scena quando vediamo Claudia Cardinale in camicia da notte nella stanza del regista e la osserviamo compiere gesti diversi con atteggiamenti differenti, ma sempre contestualizzandoli attorno al letto matrimoniale e interagendo con oggetti che appartengono a Guido - le pantofole, il manoscritto del film, ecc. Ancora più evidenti sono le soglie che si aprono all'immaginazione dopo un vero e proprio schiocco di dita, come avviene al cinquantesimo minuto, quando si sente un onomatopeico "sgult" dopo le seguenti parole: «Una crisi d'*inspiration*? E se non fosse per niente passeggero signorino bello? Se fosse il crollo finale di un bugiardaggio senza più estro né talento?»[166].

Ciò che ossessiona Guido infatti è l'onestà del film che si propone di produrre, la franchezza nel rappresentare la confusione del regista, ovvero la propria, che inevitabilmente riporta alla superficie tutte le componenti nelle quali trova radici la sua insicurezza, compresi i lontani e dolorosi ricordi d'infanzia. Grazie ad un *flashback* vediamo Guido agli inizi dell'adolescenza che con i suoi coetanei, tutti con addosso la divisa del collegio, raggiunge di corsa la spiaggia dove una prostituta acconsente a danzare per i suoi giovani avventori. Poiché il collegio è gestito da preti cattolici, la malefatta esige una punizione ben ferma e così Guido è

[166] Ivi, min. 50

costretto ad indossare un umiliante cappello da asino, un cartello al collo recante la scritta "vergogna" e a digiunare mentre i suoi compagni mangiano, inginocchiato sui ceci. Quest'episodio è molto importante, perché influenza il rapporto di Guido con la sessualità e con le donne, intriso dei sensi di colpa tipici di un'educazione cattolica repressiva. Infatti Guido è sposato, ma da diverso tempo intrattiene una relazione con Carla, l'amante, senza negarsi altri rapporti occasionali generalmente con donne giovani e belle. Claudia in particolare, l'attrice che Guido cerca di scritturare per la parte principale, alla fine del film si svelerà come il simbolo della nuova vita che Guido cerca di iniziare, la ragazza alla quale attingere come ad una fonte d'acqua terapeutica. La figura femminile per Guido si rivela insomma fondamentale, senza di essa il regista si sente perduto e però si sente schiacciato dalla morale cattolica, inducendolo a richiedere un colloquio con il cardinale per interrogarlo sul film che ha in mente. Prima di incontrare il cardinale, Guido parla con un vescovo che cerca di comprendere quali siano le sue esigenze, in una sorta di conversazione d'anticamera, nel corso della quale il religioso fa riflettere il suo interlocutore sulla funzione educativa del cinema.

> Il cinematografo, mi pare, non si presta tanto a certi argomenti. Voi mescolate con troppa disinvoltura l'amor sacro e l'amor profano. Non è così? Avete una grande responsabilità: potete educare o corrompere milioni di anime[167].

Guido quindi, oltre a tutte le problematiche individuali che sta affrontando, si sente investito dell'onere morale e sociale del cinema, che come mezzo di comunicazione di massa comincia in quegli anni ad influire sulla formazione del singolo, sulla sua

[167] Ivi, min. 56

educazione. Guido immagina l'atteso dialogo con il cardinale nella sauna delle terme, in cui tutti sono avvolti in grandi teli bianchi, a suggerire per qualche minuto l'antica Roma. Il cardinale ha una stanza con una piscina riservata in cui Guido può guardare da uno sportello senza entrare, ansioso di ricevere le risposte definitive alle domande che lo turbano. Quando il cardinale risponde, immerso dai vapori della sauna, con voce lenta e intervallando frasi italiane con citazioni latine, non possiamo fare a meno di interpretare la scena come l'interrogazione di un oracolo. «Non c'è salvezza fuori dalla Chiesa»[168] è il responso e a Guido non viene concesso altro tempo, a significare probabilmente l'impossibilità per il regista di coniugare il proprio lavoro e le proprie idee con la morale cattolica che l'ha cresciuto. Luisa raggiunge il marito alle terme e viene accompagnata a visitare l'immensa piattaforma di lancio per un'astronave che Guido ha fatto costruire per il suo film - un'impalcatura senza astronave, come il suo film senza un contenuto definito. Mentre la moglie percorre l'altissima torre Guido rimane a terra e riflette su questo film che racconta se stesso.

> Mi sembrava di avere le idee così chiare. Volevo fare un film onesto, senza bugie di nessun genere. Mi pareva di avere qualcosa di così semplice, così semplice da dire. Un film che potesse essere utile un po' a tutti, che aiutasse a seppellire tutto quello che di morto ci portiamo dentro. E invece sono io il primo a non avere il coraggio di seppellire proprio niente. Ho la testa piena di confusione; questa torre tra i piedi.. Chissà perché

[168] Ivi, 1 h 10 min.

le cose sono andate così. A che punto avrò sbagliato strada? Non ho proprio niente da dire. Ma provo a dirlo lo stesso[169].

Guido comprende che l'onestà del film non è perseguibile se prima non scende a patti con se stesso, capisce di essere lui il primo ostacolo della propria creatività. Il discernimento tra il vero e il falso è fondamentale e lo dimostra poco dopo la battuta di Luisa, quando scorge a un tavolo vicino l'amante del marito: «non è mica giusto mentire sempre così, non far capire mai agli altri ciò che è vero e ciò che è falso»[170]. In qualche modo anche lo spettatore si può identificare con Luisa, perché al pari di lei può sapere di Guido quello che lui stesso decide di raccontare e quindi non ha modo di verificare se quello che sta guardando è un film su un regista e sulla sua immaginazione, oppure se tutto il film è in realtà l'immaginazione stessa del film.

Guido è l'unico a cui il narratario e Luisa si possono rivolgere per capire meglio la situazione, ma il regista non sembra avere intenzione di dipanare i dubbi. Le famose sequenze dell'harem per esempio, la soluzione ideale che Guido pensa al proprio problema con la moglie e le amanti, reali e immaginarie, è, lo comprendiamo, frutto dell'immaginazione; e tuttavia, dopo aver domato una sommossa in cui le donne hanno reclamato il diritto di essere amate, Guido si esprime sulla scena stessa come regista. In piedi, a capotavola, con tutte le sue donne sedute ad ascoltarlo, Guido riflette sull'esito dell'episodio, diverso dalle sue aspettative.

[169] Ivi, 1 h 20 min.
[170] Ivi, 1 h 27 min.

> Mi sembrava una situazione così divertente.. Pensavo che potesse essere la parte più buffa della mia storia. Avevo anche preparato un bel discorsetto da fare qui a capotavola. Avrei detto così: mie care, la felicità consiste nel poter dire la verità senza far mai soffrire nessuno[171].

Guido quindi immagina e nello stesso tempo agisce, come in un sogno ad occhi aperti. Una scena che non funziona come vorrebbe comunque fa parte del film, forse proprio per onorare la sincerità che Guido tanto si affatica a perseguire. Luisa accompagna il marito a visionare i provini delle attrici per il film e così vede le scene che riguardano lei e il marito, come se davanti ai suoi occhi venissero denudate le proprie vicende personali. Non resistendovi, Luisa abbandona la sala di proiezione. Dopo l'uscita di scena della consorte, Guido si può dedicare a Claudia, che finalmente lo raggiunge per parlare del film. Mentre Claudia conduce la vettura, Guido le racconta come si dovrebbe sviluppare il film: a questo punto c'è un'altra sovrapposizione di livelli, perché dapprima parla in prima persona, ma poi, ad una domanda dell'attrice, risponde descrivendo il protagonista in terza persona:

> CLAUDIA: Sto a sentire. Hai detto che vuoi parlarmi, che vuoi raccontarmi del film; io no so niente.
>
> GUIDO: Tu saresti capace di piantare tutto e ricominciare la vita daccapo? E scegliere una cosa, una cosa sola, e di essere fedele a quella; riuscire a farla diventare la ragione della tua vita, una cosa che racconta tutto, che diventi tutto proprio perché è la tua fedeltà che la fa diventare finita? Saresti capace?
>
> CLAUDIA: [...] E tu? Saresti capace?
>
> GUIDO: No, questo tipo no, non è capace; questo vuole prendere tutto, arraffare tutto, non sa rinunciare a niente. Cambia strada ogni giorno perché ha paura di prendere quella giusta.
>
> CLAUDIA: E qui finisce il film?

[171] Ivi, 1 h 40 min.

GUIDO: No, inizia[172].

Lo spettatore sa che il film sta terminando, tuttavia il regista, che ha appena riassunto il film a Claudia, afferma che il film sta iniziando: è in questo punto che viene avviato quel movimento circolare di inclusione del film in se stesso alla Escher. Tre minuti più tardi Guido ammette: «Non c'è la parte nel film. Non c'è neanche il film. Non c'è niente di niente da nessuna parte. Per me la faccenda potrebbe finire qui»[173], ma proprio in quel momento viene trovato dagli uomini del commendatore e portato contro volontà alla conferenza stampa allestita proprio sotto la torre del film. L'incontro con i giornalisti, dal momento che non ha nulla da dire, induce il regista a scappare letteralmente dal confronto e a ritrovarsi solo, per poi ordinare lo smantellamento di tutta la struttura e quindi ammettere il fallimento. Mentre Carini lo accompagna all'automobile congratulandosi per la scelta di abbandonare il film in quanto «era inutile aggiungere disordine al disordine»[174], Maurice il telepata invita Guido ad affrettarsi, perché il film sta per iniziare. Questo personaggio è di nuovo frutto della sua immaginazione, in quanto non visto da Carini che prosegue nella sua dissertazione. In questi ultimi minuti del film Guido trova la soluzione del suo problema e quindi del film: con la voce dell'intellettuale in sottofondo, i pensieri del regista vengono sentiti dallo spettatore e contemporaneamente si vedono tutti i personaggi del film, cioè della memoria di Guido, dirigersi alla torre tutti vestiti di bianco. Guido comprende che deve accettarsi con tutte le sue debolezze se vuole un rapporto vero, sincero con la

[172] Ivi, 1 h 53 min.
[173] Ivi, 1 h 56 min.
[174] Ivi, 2 h 02 min.

moglie, e così facendo trova anche l'onestà di cui il film necessitava fin dall'inizio. Quello che per il film *Otto e mezzo* sembra un saluto finale in una sorta di arena circense, diventa i titoli di testa per il secondo film che inizia, inducendo tutti gli attori a scomparire oltre una tenda che varca anche lo stesso Guido. Il sé bambino, in una divisa collegiale bianca, chiude il corteo, suonando da solo il flauto al centro dell'arena e sancendo la fine del film - o il suo inizio.

La struttura del film che include se stesso ricorda *Il teatro comico* di Goldoni: anche in quel caso nell'elenco delle opere future compare lo stesso spettacolo che si snoda davanti allo spettatore. Tuttavia in Goldoni lo spettacolo richiede la complicità del narratario e il piano diegetico più esterno, la *pièce cadre*, ha lo scopo di mostrare verosimilmente la produzione della *pièce enchâssée*. In Fellini c'è certamente la volontà di far conoscere uno scorcio del lavoro registico, ma i livelli narrativi come abbiamo visto si confondono al punto da perdere sempre più il carattere realistico man mano che il film si avvicina alla fine. Il confine tra realtà e finzione non è visibile all'interno del film, ma in particolare anche lo spettatore non è sicuro della propria esperienza, ossia di che film ha guardato; dunque il senso di incertezza pervade anche il narratario, estendendosi nella sua dimensione. *Otto e mezzo* si configura come un metafilm dalla struttura complessa e nuova, ma pur sempre un metafilm, per le ragioni che abbiamo già individuato. Più di tutte le motivazioni è fondamentale la rappresentazione della professione registica con tutte le difficoltà di produzione, lo svelamento del processo immaginativo dal quale scaturiscono le idee per un film, al punto da costituire il perno centrale attorno al quale si sviluppa l'intero tessuto del discorso filmico.

3.2.IV L'onda nuova

Con il neorealismo e con la partecipazione della realtà nella produzione della finzione anche lo spettatore diventa un narratario cosciente e smette di svolgere una funzione passiva. La presenza dello spettatore nella comunicazione filmica fiorisce e si sviluppa nella *Nouvelle Vague*, quel fenomeno cinematografico che interessò soprattutto giovani registi francesi sul finire degli anni Cinquanta. *Nouvelle Vague*, che in italiano si traduce con "nuova onda", è la formula adottata dall'*Express* nel 1957 nell'ambito di una inchiesta giornalistica sulla gioventù francese dell'epoca e che viene adoperata per definire la tipologia di film presentati al Festival di Cannes due anni più tardi, tra i quali *I quattrocento colpi* che fa vincere il premio per la miglior regia a François Truffaut.

Truffaut e Jean-Luc Godard sono le figure di spicco di questo nuovo modo di fare cinema, che appunto considera lo spettatore come un interlocutore da non illudere, bensì da rendere partecipe dello stesso testo filmico a lui destinato. «Il cinema per gli autori della *Nouvelle Vague* era un modo di scrivere analogo al poema, al romanzo, al saggio»[175] grazie al quale il regista diviene un vero e proprio scrittore di cinema, con un proprio stile riconoscibile, senza attenersi alla logica dello studio cinematografico, perché ciò che conta non è più il contenuto ma la scrittura, la comunicazione stessa. Del 1960 è *Fino all'ultimo respiro* di Godard, uno dei film più rappresentativi della nuova produzione cinematografica francese, girato in soli ventitré giorni scavalcando le convenzioni più diffuse: la suddivisione delle inquadrature e i dialoghi venivano stabiliti di volta in volta, non c'era

[175] L. SEBASTIANELLI, *Riflessioni sulla Nouvelle Vague*, in *Cinema Magazine OnLine*, 1997-1998, www.novaera.it/cinema/vague/, consultato il 15 settembre 2012

premeditazione nel lavoro registico di Godard, bensì una creazione *in itinere*. Viene quasi da pensare al film di Guido Anselmi, con la differenza che in questo caso il testo filmico si dispiega chiaramente davanti allo spettatore nel suo divenire e non già nel suo processo immaginativo.

> Primato della ripresa e della sua immediatezza, uso di tecniche agili, non appesantite dalle consuete apparecchiature [...], grande velocità di realizzazione e conseguente basso costo, tutto ciò fa parte del naturale modo di procedere della *Nouvelle Vague* e in genere di tutte le giovani cinematografie nazionali che emergono in questi anni[176].

Si tratta dunque di uno stile che rifugge l'artificiosità del cinema classico, che cerca di mostrare con trasparenza il film nel suo farsi, senza mediazione, senza nemmeno ingannare il narratario con gli usuali accorgimenti tecnici e di montaggio: «l'anarchia di *À bout de souffle* era infatti soprattutto tecnica e linguistica: "scavalcamenti di campo" [...], raccordi di montaggio a singhiozzo [...], momenti narrativamente importanti risolti in poche e fulminee inquadrature»[177]. *Fino all'ultimo respiro* è un metafilm perché si sviluppa sulla comunicazione cinematografica e la mostra senza veli allo spettatore, ma anche perché è intriso di citazioni filmiche, con lo stesso Godard nella parte di un passante. Anche qui la soglia tra realtà e finzione, come in tutti i metafilm, gioca un ruolo fondamentale: infatti a causa del metodo di ripresa in molte scene i passanti reali guardano con curiosità la coppia di attori, contribuendo con la loro reazione, propria di persone che si scoprono parte di un set, ad apportare inevitabilmente una vena realistica nel film. D'altra parte Michel, il

[176] A. FARASSINO, *Jean-Luc Godard*, Il castoro cinema, Milano 2002, p.30
[177] Ivi, p. 36

protagonista, «vive recitando e muore recitando, il suo ultimo gesto sono delle smorfie, tutto gli è facile [...] perché vive nel mondo della finzione, nella libertà del raccontare»[178]. Il personaggio principale dunque, immerso nella realtà durante le riprese, agisce comunque in quanto personaggio al segno dell'antiracconto, rompendo l'autonomia della finzione stessa dal mondo reale.

> Non si tratta più primariamente di raccontare secondo i canoni tradizionali o di raccontare secondo nuovi paradigmi (o se si vuole, di non-raccontare): quello che è in gioco [...] è più essenzialmente il raccontare il proprio raccontare, vale a dire l'esibire la propria azione di narratore, il manifestare il testo in quanto tale, e il rendere espliciti i meccanismi e le grandi scelte che stanno alla base dell'intera operazione[179].

La narrazione che racconta se stessa è la vera protagonista della *Nuovelle Vague* e in Godard questa soluzione comunicativa è adottata in maniera radicale se pensiamo che neppure le battute degli attori venivano elaborate prima delle riprese. *Fino all'ultimo respiro* non possiede rappresentazioni interne perché, come *Otto e mezzo*, il film è anche il contenitore di se stesso, grazie all'epifania della propria costruzione dinamica. Lo stile registico, secondo le tipologie individuate da Casetti, è indubbiamente moderno, in quanto la sintassi del testo filmico è frazionata dalle stesse formule tecniche ed espressive che Godard predilige, grazie alle quali appunto la grammatica cinematografica si svela come parte della narrazione stessa e la mediazione linguistica cessa di essere tale. Il ruolo del demiurgo in questo metafilm moderno può essere attribuito al protagonista Michel,

[178] Ivi, p. 37
[179] CASETTI, *Analisi del film*, op. cit., p. 213

in quanto nella sua finzionalità gestisce agevolmente la narrazione e la comunicazione del testo filmico, senza che gli elementi della realtà presenti nel film rendano improbabile il suo personaggio. Soprattutto attraverso il nuovo metodo eterodosso di curare le riprese, *Fino all'ultimo respiro* si schiera criticamente nei confronti della tradizione cinematografica precedente, ma presenta numerosi elementi intertestuali che lo collocano senza dubbio all'interno del mondo cinematografico a cui appartiene e lo definiscono come un film su e per il cinema.

> Infatti *À bout de souffle* è intessuto di citazioni, di allusioni, di riferimenti che spesso solo i cinefili, o addirittura solo gli amici, possono cogliere. E se è vero che esso è ormai un classico della storia del cinema (o della sua età moderna) come tutti i testi classici, e come poi tutti gli altri film di Godard, dovrebbe essere letto in edizioni con note a piè di pagina, che segnalino appunto i "calchi", i prestiti, i riferimenti culturali e cinematografici, le presenze significative. [...] Tutti questi rimandi nei film di Godard sono i mezzi specifici attraverso cui egli supera la narratività tradizionale in cu ogni elemento deve essere funzionale al racconto per proporre una forma ad accumulazione, un nuovo genere di film-saggio [...] in cui discorso critico e discorso narrativo sono compenetrati[180].

I riferimenti cinematografici non sono i soli a costellare il film di Godard: oltre alla presenza di Philippe de Broca e Jean-Pierre Melville in ruoli minori, a foto di attori, locandine di film, sono numerose le citazioni dal mondo della letteratura, al punto che i titoli di alcuni romanzi diventano parte costituente delle battute. Se Godard arriva alla critica attraverso la messa a nudo della metrica con cui compone il proprio film verso per verso, Truffaut si serve del discorso filmico in maniera più

[180] FARASSINO, *op. cit.*, p. 31-32

prosastica, rivelandone i procedimenti pur rimanendo all'interno della narrazione canonica. Rispetto al turbine metalinguistico del collega e co-fondatore della *Nouvelle Vague*, Truffaut preferisce raccontare tutti i trucchi della produzione filmica attraverso un film, alla stregua di uno scrittore che renda oggetto del proprio romanzo la stesura d'un libro. *Effetto notte*, in francese *La Nuit américaine,* prende il titolo proprio da un artificio cinematografico che permette di trasformare le riprese diurne in modo da farle apparire notturne e consiste nell'inserire un filtro blu davanti all'obiettivo.

Truffaut è presente nel suo stesso film, come Godard nel proprio; tuttavia mentre Godard appare di sfuggita in un ruolo minore, qui Truffaut diventa il regista del film nel film ed è visibile dall'inizio alla fine della pellicola, assumendo la figura del personaggio demiurgo. Egli infatti è doppiamente regista, sia nella realtà sia nella finzione, è il punto di riferimento per l'intero ciclo delle riprese, a lui si rivolgono in continuazione tutti gli agenti della produzione per le diverse scelte tecniche di ambientazione, oggettistica e costumi. Ferrand, interpretato da Truffaut, è il regista che spesso cambia idea per sopperire agli imprevisti dell'ultimo minuto, ma che quando iniziano le registrazioni ha già una sceneggiatura definita e una determinata suddivisione delle scene. La differenza con Godard parte innanzitutto da qui: la grammatica che Godard stravolge viene rispettata da Truffaut, il quale invece di spiazzare il narratario con la tecnica linguistica sceglie di mostrare gli stratagemmi e gli espedienti che stanno dietro l'illusione. In questo modo Truffaut permette al pubblico di conoscere l'aspetto più artigianale della produzione di un film, facendo leva sulla sua curiosità. Si tratta di un film che parla del sistema

tecnico dei film, certamente svelandone gli artifici ma non sovvertendone le norme; la sola regola che contravviene è quella di non rivelare quali siano gli accorgimenti fittizi necessari alla buona riuscita di un film. *Effetto notte* si colloca nel metacinema perché ha per oggetto la realizzazione di un film e ne smaschera tutti i trucchi in modo verosimile, possiede il film interno, di cui vediamo non già la proiezione finale ma alcune scene nel momento in cui vengono riprese, e prospetta numerosi riferimenti al mondo del cinema nel suo insieme. Già durante i titoli di testa lo spettatore sente la voce di Ferrand che intima di ricominciare la ripresa dall'inizio e quando il film comincia, mostrando la folla in uscita dalla metropolitana che si riversa nel traffico, il narratario non pensa immediatamente alla registrazione di un film - per quanto ne sa la voce udita pochi secondi prima può provenire da uno studio cinematografico al quale si sta recando uno dei passanti.

Tutto viene svelato al minuto successivo, quando viene interrotta la registrazione e le comparse si radunano attorno all'assistente del regista, mentre Ferrand aiuta i due attori principali a provare la scena dello schiaffo: allora comprendiamo che la sequenza appena vista appartiene ad un film in fase di realizzazione. Il livello della *pièce cadre* è sempre ben distinto dalla rappresentazione interna, non capita mai di confondere i due piani narrativi, perché Truffaut ha l'intenzione di mostrare la lavorazione del film in quanto finzione. Mantenendo la separatezza dei livelli diegetici e dichiarandone ogni volta le soglie Truffaut permette al film più esterno di assumere appieno la caratteristica verosimiglianza già riscontrata in tutte le rappresentazioni che ne contengono altre, nel metateatro come nel metacinema. In particolare, una figura colorata e allegra

che ci aiuta fin dall'inizio a determinare in quale livello ci troviamo è quella della truccatrice, una giovane ragazza sempre avvolta nel grembiule professionale: quando le prime riprese terminano e allo spettatore viene presentato l'atrio di un albergo è proprio l'introduzione della truccatrice nel campo visivo a farci comprendere di essere nel primo piano diegetico. L'inquadramento della rappresentazione interna è ovviamente di tipo *decomposée* grazie al frazionamento delle riprese e all'alternanza delle scene con il lavoro registico e tecnico di contorno. Al dodicesimo minuto si trova anche una proiezione interna alla quale assiste tutto lo staff per fare il punto sul lavoro svolto, cosicché si potrebbe parlare anche d'inquadramento multiplo.

Effetto notte è un film che parla dei segreti effetti cinematografici e dunque ne prospetta al narratario una serie numerosa e ben assortita. Lo scenografo spiega come ottenere un fuoco da caminetto che risponda alle esigenze di recitazione, rivelandone la bombola a gas che, al momento opportuno, si può maneggiare in modo che accentui l'importanza di una battuta aumentando l'altezza delle fiamme. Così come Ferrand deve affrontare l'imprevisto di un'attrice incinta che deve indossare un costume e che al termine delle riprese avrà naturalmente cambiato aspetto: piuttosto che licenziarla, il regista decide che si possono scegliere i fotogrammi in cui la donna compare di spalle o di tre quarti. Quando poi un'altra attrice è troppo ubriaca per ricordare tutte le proprie battute, la soggettista appende al mobilio di scena dei grandi fogli con i suggerimenti, che non sono visibili dal punto di registrazione della macchina. Sono numerosi gli esempi, alcuni collegati alle contingenze incidentali, altri di carattere meramente tecnico, come la pioggia

alla finestra prodotta da un tubo provvisto di rubinetti o i binari su cui si muove la macchina per inquadrare il protagonista durante la sua camminata. Appena passata la prima mezz'ora nel film vengono proposte inoltre delle vere e proprie citazioni letterarie e cinematografiche mediante i libri che Ferrand estrae da un pacco a lui riservato e che impila l'uno sull'altro facendoli inquadrare dalla telecamera. Si tratta di titoli come *Pour Bunuel*, *The films of Jean-Luc Godard*, *Ingmar Bergman*, *Hitchcock's films*, il numero di una rivista dedicato a Lubitsch, periodici di cinema, e così via. È facile ravvisare in questo elenco di autori del cinema una dichiarazione di poetica, come se Truffaut facesse una lista dei suoi *auctores* di riferimento. È interessante notare anche la presenza di un *leitmotiv* che appare tre volte nel film e che solo alla terza occasione si mostra allo spettatore nella sua interezza.

Rispettivamente ai minuti trentunesimo, novantottesimo e dieci minuti dopo la prima ora vediamo Ferrand addormentato, disteso nel suo letto al buio, con il respiro affannato; successivamente la scena diventa in bianco e nero e scorgiamo un bambino di qualche decennio prima che sgattaiola in un vicolo di notte e si guarda le spalle mentre corre. Nelle prime due occorrenze il sogno viene interrotto a questo punto, mentre nella terza il ragazzino torna a correre e si reca all'ingresso di un cinema dal quale riesce a procurarsi le foto del film *Citizen Kane* di Orson Welles, staccandole dal supporto al quale erano assicurate nonostante la chiusura della grata a soffietto. Questa proiezione onirica va indubbiamente affiancata alla letteratura cinematografica di riferimento che Truffaut si premura di mostrare allo spettatore e quindi va presa come un'ulteriore affermazione di discendenza culturale, in particolare in merito alle scelte espressive. Inoltre, come a voler

dipanare ogni eventuale dubbio, in tutti e tre i momenti iterativi, a metà tra il ricordo e il sogno, la scena torna a colori e viene inquadrato l'ingresso agli studios in cui lavora il regista adulto. Questa sequenzialità di passato e presente intende demarcare una linea di continuità tra i sogni del regista bambino, le sue passioni e l'affermazione dell'uomo maturo che è riuscito a tradurre le sue aspirazioni nella realtà, producendo a sua volta pellicole cinematografiche: soprattutto un regista che nella propria arte sviluppa uno stile dal quale era rimasto impressionato quand'era bambino e spettatore. Il cinema aveva sempre affascinato Truffaut sin da ragazzino, durante l'adolescenza difficile che trascorse da un riformatorio all'altro fu un elemento costante. Nel film Ferrand cerca di convincere Alphonse a non abbandonare lo studio dopo che la ragazza con cui aveva una relazione l'ha lasciato improvvisamente. Nelle parole che usa Ferrand si potrebbe agilmente riconoscere il pensiero di Truffaut:

> Sei un bravissimo attore e il lavoro va a gonfie vele. Lo so, c'è la vita privata; ma la vita privata zoppica per tutti quanti. I film sono più armoniosi della vita, Alphonse, non ci sono intoppi nei film, non ci sono rallentamenti. I film vanno avanti come i treni, capisci? Come i treni nella notte. La gente come te e come me, lo sai bene, siamo fatti per essere felici solo nel nostro lavoro al cinema[181].

Il giovane attore accetta momentaneamente il discorso del regista, ma poco dopo discutendo con la prima attrice Alphonse in qualche modo risponde a Ferrand, anche se non direttamente: «Ma ti sembra normale scappare così, da un momento all'altro? Allora vuol dire che è tutto falso, che è tutto un inganno [...]. E poi sono

[181] F. TRUFFAUT, *Effetto notte*, 1973, 1 h 35 min.

convinto che Ferrand sbaglia: la vita è più importante del film»[182]. Le diverse posizioni di Ferrand e Alphonse sulla priorità tra realtà e finzione non fanno che ampliare e sviluppare la tematica che percorre il film nella sua interezza, ovverosia lo svelamento dell'illusione che propone il cinema, acuendo la distanza tra la perfezione della pellicola, che si può manipolare allo scopo, e gli ostacoli della vita reale, che non si possono aggirare né tagliare. Si tratta di una riflessione che non poteva non essere presentificata in un metafilm, specialmente in *Effetto notte* che ruota attorno alla finzionalità della produzione filmica. Quando terminano le riprese del film, i giornalisti tentano senza riuscirci di sdrucire a Ferrand qualche commento sul lavoro appena ultimato, ottenendo solo dall'assistente scenografo un congedo pronunciato in macchina: «speriamo che il pubblico si diverta quanto ci siamo divertiti noi»[183]. Con questo saluto diretto allo spettatore *Effetto notte* è in chiusura definitiva e tutte le figure della produzione si accomiatano l'un l'altro, immancabilmente durante i titoli di coda.

3.2.V Quel che resta del successo

Nel 1980 nelle sale cinematografiche americane esce un film in bianco e nero che viene accolto freddamente dalla critica a causa della sua somiglianza marcata con *Otto e mezzo* di Fellini, in un labile confine tra l'allusione e il plagio. Si tratta di *Stardust Memories*, scritto, diretto ed interpretato da Woody Allen, un film dall'evidente natura autobiografica e che si ispira al cinema europeo, in particolare

[182] Ivi, 1 h 36 min., 1 h 38 min.
[183] Ivi, 2 h 02 min.

a Ingmar Bergman e, appunto, a Federico Fellini. La somiglianza tra il lavoro di Allen e la pellicola felliniana in effetti è marcata e riguarda sia la scelta del tema da trattare, sia le tecniche adottate, sia la ripresa di alcuni elementi facilmente riconoscibili. Il film si sviluppa attorno alla crisi del regista, Bates, il quale ha un cattivo rapporto con la critica cinematografica e non riesce più a trovare l'ispirazione per realizzare film comici. Nemmeno nella vita privata è sereno, perché nella sua affettività esistono più relazioni e le esigenze del regista non sembrano trovare un'euritmia con quelle delle compagne. Come per *Otto e mezzo*, anche in *Sturdust Memories* la trama ridotta all'osso potrebbe esaurirsi qui, mentre è più interessante e complessa la struttura portante del testo filmico.

Agli occhi dello spettatore si mescolano i fatti del presente, i ricordi d'infanzia e del primo matrimonio, scene del film che Bates sta tentando di produrre e fantasie che potrebbero essere visioni ad occhi aperti oppure spezzoni di film. Il testo filmico rispetta la grammatica cinematografica e tutte le convenzioni di montaggio, inquadratura, ecc., tranne che nel ricordo dell'ex moglie Dorrie, in particolare ci si riferisce alla scena in cui i due coniugi si separano. Qualche minuto dopo la prima ora, infatti, lo spettatore vede Dorrie in primo piano che pretende delle risposte ai propri dubbi sulla relazione col regista, ma le frasi che pronuncia spesso si ripetono e soprattutto si assiste ad un montaggio per accostamento di sequenze come se fossero tagliate, interrompendo la continuità del discorso dell'ex moglie. In generale, il racconto è omogeneo per quanto riguarda le tecniche di ripresa e montaggio, mentre il contenuto, come in Fellini, viene assemblato in modo da generare confusione nel narratario a proposito dei livelli diegetici. Se non fosse

per l'incipit e per il finale del film, potremmo pensare che si tratti sostanzialmente di una struttura a due livelli: la *pièce cadre* in cui si muove Bates e la *pièce enchâssée* costituita dal film di Bates. Tuttavia nei primi minuti vediamo quelle che comprendiamo essere le scene finali del lavoro di Bates, in cui il regista si trova rinchiuso contro la sua volontà in un treno insieme a passeggeri tristi e rassegnati, silenziosi, dal quale scendono tutti per approdare ad una spiaggia ricolma di rifiuti. Lo spettatore capisce che si tratta di un finale perché al quinto minuto lo schermo diventa bianco e si sente il ronzio della fine della pellicola. Queste prime sequenze racchiudono due elementi di matrice palesemente felliniana: gli abbattuti compagni di viaggio di Bates richiamano gli autisti che insieme a Guido sono bloccati nel traffico, ciascuno nella propria auto, nella scena d'apertura di *Otto e mezzo*; la meta dei passeggeri ha come riferimento invece il finale di Fellini, ovvero la spiaggia, solo che nel caso di Bates sul litorale si trovano rifiuti e gabbiani, non c'è l'allegria dei personaggi vestiti di bianco che uniti per mano si avviano ad iniziare il film. Soprattutto, vedendo Allen lo spettatore non immagina che si tratti di un personaggio qualunque della nuova storia, bensì lo riconosce in quanto Allen, regista famoso, acuendo la sovrapposizione tra le allusioni felliniane e gli elementi noti. Il narratario dunque ha proprio l'impressione che si tratti di una scena simbolica e che probabilmente tratta dell'angoscia di un regista alle corte con la propria ispirazione, visti i riferimenti a Fellini[184]. Inoltre alla chiusura del film si assiste al meccanismo inverso, ovvero il lavoro di Bates termina di essere proiettato e scopriamo che il pubblico è composto dai suoi stessi personaggi, i quali non

[184] Si presuppone che il narratario conosca *Otto e mezzo*.

possono essere equivocati come attori perché tutti indossano esattamente gli abiti di scena. Questo finale indubbiamente ricorda quello di *Otto e mezzo*, una volta ancora *e contrario*: mentre in Fellini i personaggi si apprestano a cominciare il racconto, in Allen se ne vanno, discutendo sulla propria interpretazione e sulla caratterizzazione gli uni degli altri. Sono proprio questi indizi a farci percepire il film come il contenuto di se stesso, alla maniera felliniana. Il discorso filmico è sviluppato in tre livelli narrativi, ovvero al grado più esterno troviamo *Sturdust Memories* che contiene se stesso, al secondo piano il film di Bates e infine viene avviato un terzo spazio diegetico con le rappresentazioni interne al film. In particolare non si considerano di terzo livello le analessi né le proiezioni mentali di Bates, bensì gli spettacoli di magia del regista bambino e le scene proiettate che non vengono dichiarate appartenenti al film di secondo livello.

La complessità della struttura lascia tuttavia aperta la possibilità di aumentare il numero dei piani narrativi a seconda che si consideri alcune scene inserite non già nel film di primo livello bensì in quello successivo; ovvero dal momento che il film contiene se stesso e che la narrazione comincia già con una moltiplicazione di se stessa è giocoforza che i piani diegetici possono a loro volta includere se stessi, incrementando la complessità della pellicola nel suo insieme. Ad ogni modo, si tratta di un tipo di inquadramento certamente multiplo, ma anche frazionato, in quanto il racconto nei suoi diversi gradi viene interrotto e ripreso secondo il ritmo dei raccordi diegetici. Il personaggio costante in tutta la narrazione e che può determinare il ruolo del demiurgo è certamente Bates, interpretato da Allen. Nel film sono inoltre riconoscibili le varie soglie con cui Allen cerca di non

disorientare troppo il narratario: ad esempio, ogniqualvolta abbia una fantasia, Bates fissa lo sguardo in un punto esterno all'inquadratura e la musica si zittisce. Oppure ancora più evidenti sono le entrate e le uscite di livello costituite dagli schermi sui quali vengono proiettati i film, che perlomeno, se non aiutano lo spettatore a comprendere la struttura filmica nella sua interezza, annunciano la chiusura o l'apertura di un ulteriore piano narrativo. Molto utili a questo proposito per il narratario sono le conferenze stampa che seguono sempre le scene del secondo livello e che aiutano a discernere il film dal grado più esterno, in quanto i giornalisti chiedono delucidazioni proprio in merito alle sequenze appena mostrate.

Un elemento ricorrente e ben visibile è inoltre le gigantografie che per tre volte fanno da sfondo in alcune scene del film: le quattro foto ingrandite sono differenti ma hanno in comune il fatto di comparire in relazione o a Bates o a Dorrie. In particolare, le due che si manifestano negli ambienti domestici di Bates raffigurano scene di fuggitivi o prigionieri di guerra e si palesano in due momenti in cui il regista è sottoposto ad una certa tensione: la prima si vede quando Bates discute con i suoi produttori sul suo nuovo film, mentre la seconda appare durante un diverbio in cui sono coinvolti il regista e l'ex-moglie. Le altre due sono invece collegate a Dorrie: una mostra una coppia che lei definisce come quella dei suoi genitori, proprio mentre sta per cenare con Bates, mentre l'altra rappresenta una donna con un camice e le mani legate dietro la schiena in un momento di solitudine e di sconforto, a suggerire una correlazione tra la donna della foto, probabilmente malata di mente, e Dorrie, che prende antidepressivi ed è soggetta a ricorrenti paranoie. Le gigantografie quindi rispecchiano i sentimenti dei due coniugi ed

esternano in un'immagine lo stato d'animo interno; inoltre l'elemento della foto ingrandita indica allo spettatore che la narrazione si trova già ad un livello superiore, in quanto gli ambienti interni in cui sono riprodotte sono spesso le stesse e non possono essere una semplice decorazione parietale. Inoltre sono sempre impresse su pareti tonde, quasi a significare una nicchia intima e quindi lo spazio dello stato emotivo. Per tutte le caratteristiche che le gigantografie presentano possiamo dire che denotano al loro apparire l'inclusione della scena in un piano diegetico diverso dal primo, in un caso frutto di una fantasia, negli altri probabilmente all'interno del film di Bates. Per quanto riguarda la ripresa di *Otto e mezzo* qualcosa è già stato detto a proposito delle tecniche usate; le analogie sono moltissime, tra le quali l'alloggio del regista in un hotel, l'arrivo di Isobel che richiama quello di Carla, l'amante di Guido, oppure la presenza di Bates da ragazzino alle prese con trucchi di magia che possiamo accostare ai ricordi d'infanzia di Guido, e così via. La stessa scelta del bianco e nero può essere considerata all'insegna della derivazione dal modello felliniano.

Tuttavia i due lavori devono essere accostati e rapportati l'uno all'altro per individuare anche le differenze, le quali possono offrire riflessioni intertestuali che vadano oltre il sospetto del plagio. Innanzitutto, Fellini fa interpretare il ruolo del regista a Marcello Mastroianni, mentre in *Sturdust Memories* Woody Allen è presente nella parte di Bates: abbiamo quindi nel primo caso un racconto in cui il narratore rimane extradiegetico, nel secondo caso un narratore omodiegetico che appartiene alla storia ma che recita il punto di vista di un personaggio a sua volta molto vicino alla propria reale situazione. Allen infatti in quegli anni comincia ad

inserire nelle sue opere elementi più riflessivi, senza esaurirle al livello delle battute e delle *gags* comiche, bensì conferendo alla trama un peso più rilevante. Tuttavia il successo di Allen è ruotato fino a quel momento attorno all'indiscussa comicità dei suoi film, motivo per cui cambiare il tono del racconto può rivelarsi una scelta azzardata. È proprio questo il problema che affligge Bates e che lo isola, sia dai suoi fans, sia soprattutto dai produttori, che cercano di convincerlo a cambiare il triste finale della spiaggia piena di rifiuti nell'arrivo dei passeggeri in un paradiso jazz, dove vengono accolti da un orchestra tra le nuvole. Non per niente uno dei produttori del film di Bates sentenzia che «non ha più vis comica»[185], mentre un altro dopo aver ipotizzato il paradiso del jazz come chiusura migliore avverte il regista che «troppa realtà non è ciò che vuole il pubblico»[186], scatenando la rabbia di Bates: «Il paradiso del jazz è la cosa più idiota che ho mai sentito. Non è controllabile la vita e non finisce in modo perfetto. Solo l'arte la puoi controllare. L'arte e la masturbazione»[187].

Sono parole che ricordano quelle di Ferrand a proposito della differenza tra il film e la vita privata, ma che apportano un elemento in più, l'ossessione di Bates: la perfezione; infatti uno degli spezzoni del film interno riguarda proprio un grottesco tentativo di modellare la donna perfetta. Durante le conferenze stampa i giornalisti tentano di formulare domande mirate a Bates, il quale tuttavia non si perde d'animo e risponde con battute salaci, senza quindi assecondare l'indagine critica sui suoi lavori. Mentre Guido fugge letteralmente dall'unica conferenza stampa in

[185] W. ALLEN, *Stardust Memories*, 1980, min. 5
[186] Ivi, min. 42
[187] *Ibidem*

tutto il film, Bates si svincola dalle pressanti domande sdramattizzandole con risposte divertenti. Inoltre, mentre in *Otto e mezzo* la critica viene simbolizzata da un solo personaggio, ovvero l'intellettuale Carini, in *Sturdust* è invece distribuita in una molteplicità di figure e dunque frammentata, depauperata dell'importanza che Carini riveste per Guido, un'unica influente figura sempre al suo fianco con un'ineccepibile costanza. Soprattutto nel film di Allen ci sono anche i produttori, che mirano alla vendibilità della pellicola più che alla sua qualità culturale, demarcando una lunga distanza dal Carini, il quale invece, anche se talvolta fastidiosamente e pedantemente, riflette sempre sul valore qualitativo ed intellettuale che il film acquisisce con le scelte del regista. Mentre Guido teme la critica, Bates risponde così a una ragazza che gli domanda cos'abbia contro gli intellettuali: «non ho niente contro di loro, si spalleggiano come la mafia»[188].

Se si obietta che Allen abbia rappresentato una critica ostile e disseminato il suo film di ammiratori, si potrebbe riflettere sul fatto che anch'essi in realtà esercitano una pressione negativa sul regista invece che sostenerne l'autostima. Si presentano infatti sempre in massa, con molti complimenti, ma tutti lo apprezzano in virtù dei suoi film comici, rimarcando la posizione dei produttori, cioè continuare a realizzare film simili a quelli che hanno avuto successo sarebbe preferibile rispetto ad intraprendere una nuova strada senza conoscere in anticipo la reazione del pubblico, fans compresi. Perfino gli extraterrestri esprimono la loro ammirazione per Bates, specificando che dei suoi film apprezzano «specialmente i primi, quelli

[188] Ivi, 1 h e 56 min.

comici»[189]. Nella sequenza in cui Bates e una giovane violinista si imbattono in un raduno di persone che attendono lo sbarco degli alieni, incontriamo un'affermazione come questa: «qui è esattamente come in una delle tue satire. È come se fossimo tutti personaggi di un film proiettato nella saletta privata di Dio»[190]. Sono parole che palesano una consapevolezza dei personaggi che non deve essere sminuita dalla similitudine, poiché immediatamente dopo l'ultima parola il ragazzo che ha pronunciato la battuta viene abbattuto da un mostro, Ego, presentatosi in precedenza: si tratta di una scena che quindi significa la sua appartenenza al film di secondo livello e che soprattutto preannuncia la particolare natura del dialogo tra Bates e gli extraterrestri. Il regista infatti poco dopo cerca di trattenere gli alieni in procinto di ripartire e rivolge loro domande esistenziali: «perché ci sono tante umane sofferenze? Esiste un dio?»[191]. Riceve però risposte vaghe oppure non pertinenti, come appunto i complimenti per i suoi film. Indubbiamente la scena ha un sapore tutto comico, tuttavia ricorda l'affanno con cui Guido cerca di ottenere risposte illuminanti dal cardinale, nel colloquio che ha luogo nella sauna. Le differenze tra le due scene sono tante e palesi, ma la più importante è la differenza della scala valoriale. Guido è angosciato e si rivolge a un rappresentante della Chiesa perché non riesce a conciliare il suo lavoro con la morale cattolica in cui è stato formato, Bates invece sceglie di porre le sue domande agli alieni, mettendo in dubbio l'esistenza di Dio e scavalcando totalmente qualsiasi forma di istituzione religiosa, che nella contemporaneità non ha più il peso che

[189] Ivi, 1 h 06 min.
[190] Ivi, 1 h 02 min.
[191] Ivi, 1 h 06 min.

aveva ai tempi di Fellini. In generale, mentre in Fellini tutte le tematiche vengono trattate con una certa profondità, Allen anche se propone certe riflessioni sul proprio lavoro registico e sulle proprie difficoltà finisce per offrirle tutte con un tono tragicomico che in qualche modo parifica tutti gli elementi del racconto. Calare il modello felliniano negli anni Ottanta può evidenziare la distanza del cinema contemporaneo rispetto a quello di vent'anni prima, soprattutto per quanto riguarda le priorità della produzione. Ovvero, Fellini doveva confrontarsi con la critica, con l'ispirazione, con il pubblico, mentre Allen fronteggia un problema che ai tempi di Fellini certo sussisteva, ma non costituiva la principale preoccupazione: la distribuzione commerciale.

Il commendatore di *Otto e mezzo* è certamente spazientito dalla titubanza di Guido, ma cerca di spronarlo a chiarirsi le idee piuttosto che intervenire attivamente nel suo lavoro, mentre i produttori di Bates tentano in vari modi di modificare il suo film già terminato perché non in linea con i suoi precedenti successi e quindi non in grado di promettere incassi garantiti. *Sturdust Memories* sembra riprendere *Otto e mezzo* per denunciare la dipendenza della produzione artistica dal mercato cinematografico, sembra mostrare al pubblico e alla critica che la questione principale per un regista non è più quella di trovare ispirazione ma piuttosto di adattare il film al gusto, di diventare imprenditore di se stesso. L'evidente parentela intertestuale che lega il film di Allen a quello di Fellini più che essere determinata dal plagio potrebbe allora definirsi a metà tra l'allusione e la continuazione.

> L'*allusione* può essere definita come un segmento di testo che ne riprende un altro, con il quale intrattiene un rapporto di somiglianza, ma non d'identità [...]. L'allusione implica che in essa vi siano degli indizi precisi che rimandano al testo d'origine [...]. La *continuazione* è un'imitazione vincolata, dal momento che prevede la ripresa e il completamento di un'opera incompiuta [...]. Si può anche avere la continuazione di testi compiuti con la ripresa e lo svolgimento di episodi secondari presenti nell'ipotesto[192].

Sturdust Memories è un'allusione in quanto vi si possono rintracciare facilmente i riferimenti a Fellini, tanto nella tematica trattata, quanto nella tecnica registica e nella ripresa di singoli elementi narrativi. Tuttavia continua in qualche modo l'argomento che Fellini per primo ha svolto nel suo film, ovvero la difficoltà del regista nel suo lavoro anche creativo, e lo sviluppa mostrandolo nella contemporaneità, svelando quanto sia cambiato il cinema e quale sia diventato l'orizzonte di riferimento per i registi. In questo senso potremmo dire che Allen ha omaggiato Fellini e ha manifestato in modo critico l'evoluzione del cinema, segnalando che nella sua opinione essa non sia avvenuta in modo del tutto positivo.

[192] AA. VV., *Letteratura comparata*, op. cit., pp. 66-67

4

Metalessi

4.1 La figura diegetica della metalessi

Nei propri studi in merito al racconto e al discorso del racconto Gérard Genette ha individuato l'elemento diegetico della metalessi, figura retorica rara che riconosciuta all'interno di un testo narrativo può offrire lo spunto per interessanti osservazioni. Considerando rappresentazioni teatrali e pellicole cinematografiche come oggetti diegetici, si rintraccia e si analizza il fenomeno della metalessi, in particolare nell'ambito del metateatro e del metacinema. I testi teatrali e filmici che presentano la caratteristica della metadiscorsività si prestano maggiormente al caso metalettico, poiché una sua peculiarità è la trasgressione dei piani narrativi.

4.1.I La metalessi tra metonimia, metafora e ipotiposi

> **metalèpsi** (o **metalèssi**) s. f. [dal lat. *metalepsis*, gr. μετάληψις, propr. «sostituzione», der. di μεταλαμβάνω «prendere invece»]. – Figura, molto rara, della retorica classica, tipo particolare di metonimia consistente nel sostituire il termine proprio non col suo immediato traslato, ma passando attraverso gradi intermedî; come esempio, Quintiliano cita il verso della 1a egloga di Virgilio *Post aliquot mea regna videns mirabor aristas*, dove *post aliquot aristas* (propr. «dopo alcune reste [di grano]») significherebbe «dopo alcuni anni», significato a cui si giunge gradatamente passando dalle reste alle spighe, dalle spighe alle messi, da queste alle estati e dalle estati agli anni.[193].

Il vocabolario informatico Treccani offre una chiara definizione della metalessi, che come già anticipato è innanzitutto una figura retorica derivata dalla metonimia. La metonimia consiste nella sostituzione di una parola con un'altra, secondo un rapporto di contiguità spaziale, temporale o d'altro tipo, ed esprime la causa per l'effetto, o viceversa l'effetto per la causa. Con la metalessi si designa sempre un trasferimento di senso nell'utilizzo di una parola per un'altra, ma in base ad una vicinanza semantica non immediata e che anzi omette uno o più passaggi mediani. Virgilio infatti con *reste* intende *anni*, compiendo un balzo di significato che non tiene conto di *spighe*, *messi*, *estati*. Un simile procedimento retorico avvicinerebbe la metalessi anche alla metafora, perché hanno in comune il trasferimento di significato senza mediazione - la metafora infatti può anche essere definita come una similitudine abbreviata, anche se non si percepisce tra un termine e l'altro

[193] www.treccani.it

l'ampia distanza che si viene a creare nella metalessi. La proprietà che distingue la metalessi dalla metonimia e dalla metafora è dunque l'infrazione della gerarchia di livelli semantici nell'attribuzione del significato trasposto. Genette individua in particolare la metalessi utilizzata nei racconti, che denomina metalessi d'autore.

> La *métalepse de l'auteur* [...] consiste, je le rappelle dans les termes de Fontanier, à «trasformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent», lorsqu'un auteur «est représenté ou se répresente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire». Dumarsais avait abordé ce cas en des termes plus vagues [...] car ils évoquent aussi bien la pratique de l'hypotypose: «On rapporte aussi à cette figure ces façons de parler des poètes, par lesquelles ils prennent l'antécedént pour le conséquent, lorsqu'au lieu d'une description, ils nous mettent devant les yeux le fait que la description suppose»[194].

La metalessi dell'autore dunque è quella per cui, travalicando i livelli diegetici, chi racconta si inserisce nella storia, divenendo fautore di ciò che sta narrando. È bene sottolineare che quella che Genette chiama metalessi dell'autore viene qui considerata metalessi del narratore: ovvero se chi racconta è anche l'autore, allora l'autore compie una metalessi, ma perché essa avvenga è importante che sia il narratore, la voce che racconta, a scavalcare i piani diegetici, a prescindere dal fatto che coincida oppure no con la figura dell'autore. Genette cita Dumarsais che, con la

[194] GENETTE, *Métalepse*, Seuil, Parigi 2004, p. 10 - La *metalessi dell'autore* [...] consiste, la ricordo nei termini di Fontanier, nel «trasformare i poeti negli eroi dei fatti che celebrano [o nel] rappresentarli come agenti essi stessi gli effetti che cantano», allorché un autore «è rappresentato o si rappresenta come produttore egli stesso di ciò di cui non fa, in fondo, che raccontare o descrivere». Dumarsais ha impostato questo caso in alcuni termini più vaghi [...] perché evocano così bene la pratica dell'ipotiposi: «Rapportiamo così a questa figura questi modi di dire dei poeti, per i quali essi assumono l'antecedente per il conseguente, allorché in luogo di una descrizione, essi ci mettono davanti agli occhi il fatto che la descrizione presuppone».

sua definizione, avvicina la metalessi all'ipotiposi in virtù della peculiarità condivisa nel "mettere davanti agli occhi" del lettore la scena raccontata.

L'ipotiposi è in effetti la «rappresentazione viva ed immediata di un oggetto o di una situazione, sia attraverso similitudini concrete sia con la forza plastica della descrizione che suggerisce al lettore o all'ascoltatore immagini quasi visive»[195]. Un'ipotiposi di magistrale effetto è quella di Dante nel *Purgatorio*: «Ella non ci dicëa alcuna cosa,/ ma lasciavane gir, solo sguardando/ a guisa di leon quando si posa»[196]. Si tratta di una similitudine che riesce a farci quasi vedere l'immagine raccontata, con una forza rappresentativa molto più potente della metafora. Tuttavia con l'ipotiposi «è come se, per così dire, in qualche modo, volessimo connotare il carattere illusorio dell'effetto»[197], senza che si possa parlare di un'infrazione della diegesi: l'ipotiposi rimane all'interno della narrazione né viene percepita altrimenti, sebbene consista di una certa efficacia quasi realistica. La metalessi diegetica invece trova la sua caratteristica principale proprio in una trasgressione nei confronti della gerarchia che si stabilisce normalmente tra il narratore e il suo testo diegetico.

> Je crois raisonnable de réserver le terme de métalepse à une manipulation [...] de cette relation causale particuliére qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même[198].

---

[195] www.treccani.it
[196] DANTE, *Purgatorio*, VI, 64-66
[197] GENETTE, *Métalepse,* op. cit*.,* p.11 - Les comme si, pour ainsi dire, en quelque sorte, veulent connoter le caráctere illusoire de l'effet.
[198] Ivi, p. 13-14 - Io credo ragionevole riservare il termine metalessi ad una manipolazione [...] di questa relazione causale particolare che unisce, in un senso o nell'altro, l'autore alla sua opera, o più generalmente il produttore di una rappresentazione a questa rappresentazione stessa.

Nella metalessi diegetica si assiste ad una manipolazione del racconto per cui l'autore, o meglio il narratore, si confonde con l'oggetto del suo raccontare, destabilizzando il rapporto logico di causa ed effetto.

4.1.II Dalla figura alla finzione

La metalessi è un procedimento che si può rintracciare non soltanto nel racconto in forma scritta, ma anche in una rappresentazione, purché vi sia uno scavalcamento di livello diegetico.

> Cas particulier de la métonymie, la métalepse ainsi définie a donc pour investissement canonique ladite «métalepse de l'auteur», mais son champ s'étende bien d'autres modes de trangression, figurale ou fictionelle, du seuil de la répresentation. Je la définissais, dans *Nouveau Discours du récit*, comme «trangression déliberée du seuil d'enchâssement»[199].

Genette parla della metalessi finzionale come di un allargamento di campo della metalessi figurale, ma egli stesso afferma che «una figura è (già) una piccola finzione»[200] e che se ci sembra meno marcata di quella finzionale è probabilmente a causa della frequenza del suo impiego. La figura e la finzione non sono distanti strutturalmente, potremmo dire che la figura ha un maggiore grado diegetico e la

[199] Ivi, p. 14 - Caso particolare della metonimia, la metalessi così definita ha dunque per investimento canonico la cosiddetta «metalessi d'autore», ma il suo campo s'estende a ben altri modi di trasgressione, figurale o finzionale, della soglia della rappresentazione. L'ho definita, nel *Nuovo Discorso del racconto*, come «trasgressione deliberata della soglia d'inquadramento».
[200] Ivi, p. 17 - une figure est (déjà) une petite fiction.

finzione un più alto coefficiente mimetico, ma appartengono entrambe al dominio del discorso narrativo.

> La métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures par substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature[201].

Le figure retoriche che si basano sulla trasposizione di senso sono già di per sé delle finzioni verbali; in particolare la metalessi è la trasgressione intenzionale di un inquadramento, definizione genettiana che ci porta nella sfera della metadiscorsività: nel metateatro e nel metacinema avremo la metalessi ogniqualvolta il sistema d'inquadramento venga disatteso e i piani diegetici vengano confusi. Qualunque forma di passaggio diegetico che non coincida con la narrazione è dunque metalessi: «non può esserci alcuna "reale" comunicazione tra un mondo raccontato e il mondo in cui si racconta»[202], sia che quest'ultimo coincida con la realtà del narratario, sia che si tratti invece di un mondo a sua volta contenuto in un ulteriore livello narrativo.

> La distinzione tra "mondi" è data solo dalla logica razionale, e non da proprietà "ontologiche" insite nei mondi stessi. Si noti, in particolare, che l'articolazione in livelli di per sé non coincide con l'articolazione in realtà/finzione, e non riguarda direttamente il rapporto tra realtà e rappresentazione: se la metalessi è in grado di

[201] Ivi, p. 18 - La metafora, e più generalmente la figura, o almeno le figure per sostituzione come la metafora o la metonimia, l'antifrasi, la litote o l'iperbole, sono delle finzioni verbali e delle finzioni in miniatura.

[202] V. RE, *Cinema, videogame e livelli di realtà: giocare sul limite,* in *Press start. Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, Atti della giornata di studi, Venezia, Università Ca' Foscari, 19 novembre 2010, a c. di V. RE e E. MANDELLI, Terra ferma, Treviso 2011, p. 74

> problematizzare quest'ultimo rapporto, è perché la relazione tra diegesi e metadiegesi funziona quasi sempre come relazione tra un livello assunto come reale e un livello assunto come finzionale[203].

Sappiamo infatti che in genere l'istanza narrativa di primo livello, più esterna, è percepita come più realistica rispetto a quella inquadrata, metadiegetica, che acquisisce a sua volta un maggior grado finzionale. Tuttavia non esiste un livello zero nella narrazione: il piano di realtà in cui lo scrittore, o il regista, si appresta a produrre il racconto va disgiunto dalla storia destinata al narratario.

> En effet, l'univers évoqué par un récit n'a, pour ses auditeurs ou lecteurs, d'autre existence que celle, toute langagière, d'un objet de récit, dont le statut même, réalité ou fiction, dépend entièrement du degré de véracité accordé à ce récit [...] La diégèse fictionelle représentée dans (par) ce recit - celle des voyages imaginaires d'un Ulysse fabulateur - est ontologiquement hétérogène à celle où se situe l'acte de nararation: la cour «réelle» d'Alkinoos[204].

L'atto narrativo e il narratario al quale si indirizza il racconto sono sullo stesso piano diegetico, quindi la storia narrata è compatibile con il narratario finché essa rimane un oggetto diegetico. Non è quindi il realismo più o meno marcato a separare i livelli narrativi, bensì la posizione della storia nei confronti di chi la racconta o di chi la riceve: i personaggi evocati da Ulisse si situano in un livello diegetico superiore

---

[203] Ivi, p. 76

[204] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p.106 - In effetti, l'universo evocato mediante un racconto non ha, per i suoi ascoltatori o lettori, altra esistenza che quella, del tutto linguistica, di un oggetto di racconto, in cui lo statuto stesso, realtà o finzione, dipende interamente dal grado di veridicità accordato a tale racconto [...]. La diegesi finzionale rappresentata in (con) tale racconto - quello dei viaggi immaginari di un Ulisse affabulatore - è ontologicamente eterogeneo a quello in cui si situa l'atto della narrazione: la corte «reale» d'Alcinoo.

rispetto a quello dello stesso Ulisse e dei Feaci. La metalessi ha dunque luogo quando elementi del primo piano narrativo si introducono nel racconto incluso, o viceversa - quando un elemento si manifesta in un universo diegetico non di sua pertinenza.

4.1.III I livelli narrativi e la metalessi

Il narratore e il narratario vengono definiti mediante il loro livello narrativo, ovvero il piano in cui si collocano rispetto al racconto, e il rapporto che intrattengono con la storia narrata, cioè posizione interna o esterna rispetto all'oggetto diegetico. In particolare sono extradiegetici o intradiegetici a seconda che siano esclusi o inclusi dall'istanza narrativa di primo livello: il narratore extradiegetico è quello che si finge autore empirico, mentre il narratore intradiegetico è un personaggio appartenente al primo piano narrativo che racconta una storia di secondo livello, cioè metadiegetica. Allo stesso modo, il narratario extradiegetico è per definizione il lettore, destinatario del racconto ma esterno ad esso, mentre il narratario intradiegetico è un narratario interno al racconto, che riceve una storia metadiegetica. Inoltre in base alla collocazione rispetto alla storia narrata, il narratore si qualifica eterodiegetico quando è assente dall'oggetto narrativo, omodiegetico quando vi partecipa come personaggio. Quella che Genette ha designato metalessi d'autore comprendiamo essere in realtà metalessi del narratore: riferendosi all'infrazione della barriera logica che separa chi racconta da

ciò che racconta e precisando che il narratore non coincide con l'autore[205], allora la vera metalessi può essere compiuta dal narratore. Il fatto che Genette abbia utilizzato la specificazione autoriale è in linea con la distinzione tra la metalessi figurale e quella finzionale; tuttavia abbiamo già visto che lo stesso Genette ha considerato i due tipi di metalessi come due gradazioni dello stesso fenomeno, esattamente come mimesi e diegesi costituiscono due modi della narrazione che non sono affatto antitetici[206]. Così come l'istanza narrativa è sempre tale nonostante il modo utilizzato, anche la metalessi rimane sempre tale a prescindere dal mezzo narrativo, sia esso un testo scritto, una rappresentazione, una pellicola cinematografica. La metalessi inoltre non è un fenomeno che si manifesti a senso unico, ovvero solo da parte del narratore nei confronti del racconto. Non solo il narratario ha la potenzialità di un'operazione metalettica in relazione alla storia, ma anche il personaggio: la trasgressione del piano narrativo può essere determinata da un'uscita del personaggio dalla storia metadiegetica a cui appartiene, o potremmo anche dire da un'intrusione di una figura metadiegetica nel primo piano narrativo. È soprattutto quest'ultima tipologia di metalessi a generare quell'inquietudine che Genette richiama, rifacendosi a Borges:

> personaggi fuggiti da un quadro, da un libro, da un ritaglio di stampa, da una fotografia, da un sogno, da un ricordo, da un'illusione, ecc., tutti questi giochi manifestano con l'intensità dei loro effetti l'importanza del limite che essi s'ingegnano di superare a scapito della verosimiglianza, coincidente proprio con la narrazione (o la rappresentazione) stessa [...]. Ne deriva l'inquietudine segnalata così giustamente da

[205] Tranne che nel caso, ovviamente, delle autobiografie.
[206] Si veda 1.2.I Il modo e la mimesi di Genette

> Borges: «Simili invenzioni suggeriscono che se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, possiamo essere dei personaggi fittizi». La metalessi più sconvolgente si trova proprio in questa ipotesi inaccettabile e insistente, che l'extradiegetico è forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratari, cioè voi ed io, apparteniamo forse anche a qualche racconto[207].

Tale disagio scaturisce dalla confusione e dalla commistione tra il mondo narrato e quello in cui avviene il racconto stesso. In particolare, se in una narrazione che possiede più livelli diegetici inquadrati non vengono definite le soglie si ottiene una maggiorato disordine: «se non ci sono segni espressamente deputati a segnalare il passaggio, si tende ad avere l'impressione che ogni segno possa indicare un passaggio, potenzialmente all'infinito»[208]. La metalessi che avviene a scapito di limiti chiaramente stabiliti invece genera una sorta di avvicinamento del narratario al racconto: infatti «la rottura (o svelamento) del patto di finzione (o rappresentazionale)», conseguente proprio alla trasgressione dei piani diegetici, avvia un meccanismo per cui «alla sospensione dell'incredulità si va a sostituire una sorta di consapevole complicità»[209]. Il procedimento metalettico dunque ha effetti diversi a seconda della struttura del testo narrativo in cui si manifesta e precisamente in base alla chiarezza con cui vengono distinti tra loro i livelli diegetici che la metalessi infrange.

---

[207] GENETTE, *Figure III*, op. cit., pp.283-284
[208] RE, *Cinema, videogame e livelli di realtà,* op. cit., p. 78
[209] Ivi, p. 76

4.2 Cinque tipologie della metalessi

Si indaga la figura narrativa della metalessi in cinque tipologie, ovvero la metalessi del narratore, del narratario, del personaggio, del testo e infine la presenza reale. Costituiscono oggetto d'esame racconti scritti, drammatici, filmici, che vengono analizzati comparativamente con lo scopo di rintracciare le categorie metalettiche individuate. Vengono prese in esame in particolare quelle infrazioni di livelli diegetici accennate nei capitoli precedenti insieme ad altre di testi non ancora citati innanzi, completando l'analisi diegetica delle rappresentazioni teatrali e degli oggetti filmici presentati.

4.2.I Metalessi del narratore

La metalessi più antica è certamente quella del narratore, che vanta una tradizione di origine epica. Infatti una delle manifestazioni di questa tipologia metalettica è un atteggiamento commentativo del narratore che partecipa emotivamente alla storia raccontata, introducendosi di fatto nel tessuto diegetico. Occorrenze di metalessi del narratore compaiono già nell'*Odissea*: per esempio nel XIV libro il narratore extradiegetico introduce le parole di Eumeo così: «E tu rispondendo, o porcaro Eumeo, gli dicesti: [...]»[210]. Chi racconta si rivolge direttamente a un personaggio della storia raccontata, con cui non può logicamente interagire e dunque scavalca un piano diegetico, compie una metalessi. Genette cita per esempio Laurence Sterne e *Vita e opinioni di Tristram Shandy*, perché con lo stesso procedimento il

[210] *Odissea*, XIV, 55

narratore, ovvero Tristram, interpella lo zio Toby pregandolo di non recarsi al magazzino con la pipa accesa perché innescherà un incendio in cui perderà la vita. Anche in questo caso abbiamo un narratore che parla al personaggio cercando di evitare una tragedia in cui non può intervenire in quanto narratore, infrangendo una barriera. Anche a teatro questo può accadere, purché la rappresentazione contenga al suo interno un'altra narrazione: «a teatro la metalessi si configura come l'assunzione dell'istanza narrativa fuori dal piano dell'azione mimetica, cioè in un differente livello diegetico rispetto a quello del racconto di un personaggio a un altro personaggio»[211].

Il cerchio di gesso del Caucaso di Bertolt Brecht presenta un primo piano narrativo in cui un cantore onnisciente racconta una storia a un drappello di ascoltatori, e un secondo livello diegetico costituito dalla storia stessa, che lo spettatore reale vede, a differenza dei destinatari interni dello stesso racconto. La storia narrata prende infatti vita appena il cantore comincia a raccontare, presumibilmente letta da un libretto che il narratore tiene costantemente tra le mani, quasi a significare un legame tra le scene e le leggende raccolte sulla carta. Sul palcoscenico sono dunque visivamente compresenti il narratore e i personaggi della sua storia, che agiscono ognuno all'interno del proprio livello. Il cantore tuttavia non si limita a collegare le scene narrative attraverso dei sommari, bensì interviene nel suo stesso racconto numerose volte. Con le proprie battute intercala quelle dei personaggi metadiegetici, ottenendo un discorso unitario, in cui però il narratore si intromette nel secondo livello. Infatti mentre Gruša se ne sta in silenzio,

[211] VESCOVO, *Metateatro e metalessi*, intervento al convegno *Le miroir derrière le rideau*, Parigi 8-10 novembre 2012

il cantore ne svela i pensieri così: «Udite ciò che ella pensava, non diceva»[212]; il fatto non sarebbe di per sé metalettico se mentre il cantore parlasse il personaggio si immobilizzasse. Se i due livelli rimanessero separati non avverrebbe la metalessi; si assiste invece ad una sovrapposizione di piani narrativi, anche solo per la contemporaneità tra la scena vissuta dal personaggio e il racconto del cantore. A maggior ragione è quindi metalettica l'esortazione del cantore all'uomo in catene, in quanto, esattamente come Tristram, si rivolge ad un personaggio evocato dalla propria narrazione. Si tratta del governatore, che viene prelevato dal palazzo per essere giustiziato, al quale il cantore dice: «Non vai verso un nuovo palazzo, ma verso una piccola fossa./ Guardati intorno ancora una volta, o cieco!»[213]. A quest'esortazione segue, come da didascalia, una risposta attiva da parte del governatore, infatti «l'uomo in catene si guarda intorno»[214], come se avesse sentito la voce del narratore.

Il narratore quindi interpella il personaggio e in questo modo si inserisce anche visivamente nel livello diegetico che non gli è proprio, poiché narratore e personaggio diventano improvvisamente soggetti diegetici sullo stesso piano: l'effettiva sincronia della presenza scenica è forse l'elemento che conferisce una resa più incisiva alla metalessi in teatro rispetto a quella su carta - «il Cantore del *Cerchio di gesso* [...] può, almeno per un brevissimo momento, interagire con la sua narrazione»[215]. La suggestiva figura del cantore ci ricorda più un mago che un

[212] B. BRECHT, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, trad. it. di G. PIGNOLO ed E. CASTELLANI, Einaudi, Torino 1998, p. 2104
[213] Ivi, p. 2059
[214] *Ibidem*
[215] VESCOVO, *Il tempo a Napoli*, op. cit., p. 222

semplice narratore, come se raccontasse così bene da riuscire a far materializzare la narrazione davanti agli occhi del narratario. Il cantore brechtiano presenta infatti delle analogie con Alcandro, il mago dell'*Illusione teatrale*, perché entrambe queste figure demiurgiche si collocano come mediatori tra le visioni evocate, i narratari interni e quelli esterni. Nell'*Illusion* è Pridamante lo spettatore interno che osserva le scene visibili grazie alla magia di Alcandro, così come troviamo un assembramento di personaggi ad ascoltare il racconto del cantore nel *Cerchio di gesso del Caucaso*. Alcandro è giustificato nel poter svelare le vicende del figlio di Pridamante grazie alle sue particolari facoltà, mentre in effetti il cantore è meno legittimato a comparire in scena insieme al suo racconto. Il mago spesso, come il cantore, inframmezza con le proprie battute le scene delle sue stesse visioni, come accade all'inizio e alla fine di ogni atto, talvolta anche all'interno di un atto. Si potrebbe obiettare che Alcandro non racconta, bensì mostra; è pur vero che egli è il fautore di tale materializzazione magica e che quindi occupa nei confronti delle visioni il ruolo del narratore nei confronti della storia. In particolare, il mago di Corneille mostra prima le vicende passate di Clindoro, ma poi anche quelle presenti, proiettando Pridamante e il pubblico in uno spazio che altrimenti non potrebbero vedere. Tuttavia, mentre il cantore brechtiano si intromette nella propria narrazione, Alcandro, sebbene onnisciente, rimane sempre estraneo alla *pièce enchâssée*; non accade mai, insomma, che il narratore discorra con i personaggi da lui evocati, né che intervenga attivamente nello svolgimento della *fabula* interna. Nell'*Illusione teatrale* quindi, nonostante alcune analogie con *Il cerchio di gesso del Caucaso*, non sono presenti procedimenti metalettici. Per quanto concerne la

sincronia tra la rappresentazione cornice e il racconto interno, essa può sembrare un'infrazione di livello diegetico, ma l'effetto che ne scaturisce viene in qualche modo assorbito dall'aura magica dell'operazione stessa. Le visioni offerte da Alcandro a Pridamante e al pubblico in sala sono frutto di una sorta d'incantesimo, quindi non si avverte il carattere trasgressivo della possibilità di conoscere in tempo reale il presente di Clindoro. Un drammaturgo che ha voluto trattare il teatro come racconto puro è Juan Mayorga, di cui abbiamo analizzato *Himmelweg* nel secondo capitolo. Durante un incontro ideato e organizzato dall'associazione Giovani a teatro della Fondazione di Venezia, Mayorga interviene con il suo pensiero:

> Il teatro, per la sua stessa essenza, è assolutamente falso. I campioni del naturalismo pretendevano di illudere lo spettatore facendogli credere che poteva realmente osservare un pezzo di realtà. E dopo i primi successi questa impostazione mise in chiaro i suoi enormi limiti, fino ad arrivare a un vicolo cieco. Io invece credo che l'estensione delle potenzialità del teatro stia precisamente nella volontà di rompere quella cornice[216].

L'autore spagnolo crede cioè che oggigiorno il teatro classico non stupisca più di tanto e quindi non faccia riflettere, continuando una funzione d'intrattenimento che però rischia di risultare fine a se stessa e ben lontana dal sviluppare tutte le potenzialità del teatro. Mayorga sostiene la necessità pedagogica del teatro e perciò ha cercato una forma nuova che desse maggior vigore critico al testo. Per le sue opere drammaturgiche Mayorga sceglie sempre temi che possano indurre lo spettatore ad un'attenta riflessione, ad esempio in *Hamelin* sviluppa l'azione

[216]L. MELLO, *Il teatro come arte dello spettatore*, www.drammaturgia.it, data di pubblicazione 19 gennaio 2009, consultato il 20 ottobre 2012

scenica attorno ad un fatto realmente avvenuto in Spagna e che riguarda la pedofilia: una coppia di genitori rendeva disponibile ad un pederasta il proprio figlio, in cambio di trentamila pesetas[217] per ogni fine settimana. L'autore ha voluto tradurre per la scena questa vicenda cercando di indagarne le dinamiche interne che potevano aver indotto un tale comportamento e così si è accostato alla fiaba del pifferaio di Hamelin, in cui «tutti gli abitanti di Hamelin condividono la colpa e quando desiderano redimersi è troppo tardi, gli innocenti non tornano più. [...] È la fiaba di una città che non ama bene i suoi bambini»[218]. Mayorga con *Hamelin* rappresenta la complessità della verità, l'ambiguità delle vicende che è possibile anche in casi come questi. Nel suo testo rimane il dubbio sulla sincerità del bambino, sulla malvagità dell'uomo inquisito, Rivas, e tutto si incentra sulla responsabilità educativa degli adulti, che nemmeno il personaggio positivo, il giudice Montero, riesce ad assumere completamente, in quanto non riesce a comunicare con il proprio figlio.

Ecco allora che sia Rivas sia Montero sono colpevoli ambedue di non mantenere il ruolo corretto nei confronti dei bambini che vengono loro affidati. Questa digressione ha lo scopo di trasmettere la labilità tra persone buone e individui spregevoli che emerge dal testo di Mayorga e che ha indotto l'autore a compiere una scelta non canonica, proprio per evidenziare la finzionalità del teatro in linea con l'impossibilità del manicheismo nel mondo reale. Uno dei personaggi è infatti il Didascalista, ovvero una voce narrante sempre presente in scena ma che non viene mai vista dai personaggi. Il Didascalista fa le veci del narratore, ma lo fa in

[217] Equivalenti a circa duecentocinquanta euro.
[218] J. MAYORGA, *Hamelin*, trad. it. di M. CHERUBINI, in *Teatro*, Ubulibri, Milano 2008, p. 88

scena e nelle vesti di una parte di testo presente sul palco, «dichiarando altresì esplicita la finzione del teatro»[219]: non si tratta più di una figura di riferimento, come il cantore e Alcandro, che compare nello spettacolo secondo una logica scenica, bensì siamo di fronte ad una significazione verbale e fisica della didascalia. Adottando questo artificio l'autore compie una vera e propria metalessi, in quanto il narratore diegetico si introduce nel livello mimetico, trasgredendo la distanza che di solito separa la didascalia dalla messinscena. In particolare, si può parlare di metalessi del narratore quando il Didascalista pronuncia discorsi che non hanno direttamente a che fare con i dialoghi tra gli altri personaggi, bensì acquisiscono autonomia rispetto alla *fabula*. Un esempio per tutti è quello sull'assegnazione del ruolo del bambino, Josemari, vittima del pederasta.

> In teatro il bambino è un problema. I bambini quasi mai sanno recitare. E se recitano bene, il pubblico bada solo a questo, a come recita bene il bambino. In quest'opera intitolata *Hamelin* la parte di Josemari è interpretata da un adulto. Un attore adulto che non tenta di fare il bambino[220].

Siamo di fronte ad un'intrusione del narratore, che da un lato può aiutare a comprendere la decisione di far rappresentare Josemari da un adulto, ma dall'altra rompe la consueta separatezza tra la voce narrante e la storia. *Hamelin* non è un'opera metateatrale, eppure presenta la metalessi, perché i livelli che si compenetrano non sono la *pièce cadre* e la *pièce enchâssée,* bensì la narrazione scritta e quella mimetica: «il procedimento metalettico ottiene, insomma, lo

[219] D. CARNEVALI, *Orizzonti e prospettive di un teatro critico*, in MAYORGA, *op. cit.*, p.11
[220] MAYORGA, *op. cit.*, p.99

straniamento del dramma e dei principi mimetici attraverso la diegesi»[221]. Il Didascalista può essere considerato una «sorta di metanarratore demiurgo, porta aperta tra scena e oltre-scena»[222], che non interagisce con i personaggi, bensì si rivolge verso l'esterno, operando una trasgressione narrativa diretta al narratario, che può vederlo e udire le sue parole.

La struttura di *Hamelin* viene ripresa e sviluppata nel *Ragazzo dell'ultimo banco*, in cui un tema diventa il racconto inquadrato all'interno della rappresentazione, attraverso al lettura del professor Germán. In questo caso si potrebbe allora parlare di un inquadramento frazionato, perché il livello del professore si alterna con il contenuto del tema, costituito dall'intrusione dell'allievo Claudio nella vita privata del suo compagno di classe, al punto da sedurne la madre. Il sistema di questa rappresentazione si fa più complesso dal momento che non esistono cambi di scena né indicazioni spazio-temporali a separare i due livelli:

> Soppressi del tutto i tagli che istintivamente marcherebbero le divisioni tra scena e scena - un compito che in *Hamelin* spettava precisamente al Didascalista - i personaggi si trovano ora a condividere uno spazio dai contorni impalpabili, in cui si muovono senza soluzione di continuità; uno spazio prossimo all'essenzialità della pagina bianca. Nella penna di Claudio, come in quella del drammaturgo, i concetti di finzione e realtà tendono a perdere di peso, sfumano i loro contorni e si fondono in un paesaggio astratto, in cui diventa difficile distinguere le regole della buona scrittura da quelle della buona morale[223].

[221] VESCOVO, *Metateatro e metalessi*, op. cit., p. 4
[222] D. CARNEVALI, *op. cit.*, p.11
[223] Ivi, p. 12

Nell'avvicendarsi dei dialoghi, i personaggi dei due livelli vivono ciascuno nel proprio piano diegetico, l'unico che padroneggia sempre la situazione è Claudio, autore del tema, che occupa qui la posizione che il Didascalista aveva in *Hamelin*: l'allievo infatti, da quando Germán legge il secondo tema, pronuncia a voce alta il testo, fungendo da voce narrante in scena. La differenza tra il Didascalista e Claudio sta nel fatto che Claudio è sia il narratore sia uno dei personaggi della sua storia. Non sarebbe un procedimento metalettico se i due piani rimanessero separati, ma Claudio passa da un ruolo all'altro senza distinguere i livelli del racconto e così facendo opera appunto la metalessi del narratore. Ad esempio, quando cerca di sedurre Ester, Claudio passa in continuazione dalla prima alla terza persona, alternando, nello stesso discorso, il sé narratore e il sé personaggio.

> «Mia madre ne aveva un paio simili», le dico, indicando i suoi orecchini. «Se n'è andata quando avevo nove anni. Non sopportava mio padre. Suppongo che non sopportasse neanche me». Le mie parole fanno centro. Non fallisce mai, tiro fuori la storia di mia madre e mi guadagno le simpatie della gente. Si stabilisce un legame[224].

Le virgole uncinate, che non sono presenti nel testo originale, sono state introdotte per far meglio comprendere i due ruoli di Claudio: senza di esse la battuta è infatti unica, i passaggi non sono evidenziati, i livelli narrativi non sono separati e dunque si verifica la metalessi del narratore, favorita dall'assenza di una definizione chiara degli spazi narrativi. Un procedimento simile, sebbene meno trasgressivo, si nota anche in *Viale del tramonto*, dove la voce narrante del fantasma di Joe Gillis introduce la lunga analessi che costituisce la vicenda del film nella sua interezza.

[224] MAYORGA, *op. cit.*, p. 143; virgole uncinate mie.

Gillis infatti, come già ricordato nel capitolo precedente[225], in una sorta di prologo ambientato nel presente accompagna con la propria voce le prime scene del film, parlando di sé alla terza persona, per poi passare alla prima quando ricorda i fatti che l'hanno condotto alla morte. Anche in questo caso, quindi, la stessa voce ha tre posizioni nei confronti della storia: narratore extradiegetico, narratore omodiegetico e personaggio del proprio racconto. Il passaggio che può avere una connotazione metalettica è proprio quello da voce narrante extradiegetica ad omodiegetica, nonostante avvenga una sola volta. Genette, riferendosi all'autobiografia di Jean-Jacques Rousseau, giunge a tale considerazione: «l'ambiguità del pronome *io* - o del nome proprio comune, oserei dire, al narratore e al protagonista di un'autobiografia - forma dunque assai chiaramente ciò che possiamo chiamare un *operatore di metalessi*»[226].

Il racconto di Gillis, che coincide poi con il film, può essere equiparato ad una sorta di autobiografia e dunque per lo stesso principio possiamo affermare che il passaggio di ruolo rispetto alla storia raccontata da parte di Gillis da extradiegetico ad intradiegetico, non significata che dal cambiamento del pronome personale, può essere considerato un fattore metalettico. La stessa duplicità di ruolo la rintracciamo anche nel narratore di *Happy Family*, ovvero Ezio. L'autore Alessandro Genovesi ottiene il Premio Speciale Riccione per il teatro nel 2005 grazie a questo spettacolo, che nasce come testo teatrale. Cinque anni dopo ne vengono tratti contemporaneamente il film, diretto da Salvatores, e il romanzo, scritto dallo stesso

[225] Si veda 3.2.II Il tramonto del muto e il film impossibile
[226] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 110; corsivi dell'autore - L'ambiguïté du pronom *je* - ou du nom propre comun, si j'ose dire, au narrateur et au protagoniste d'une autobigraphie - forme donc assez clairement ce qu'on peut appeler un *opératuer de métalepse*.

Genovesi ed edito Mondadori. Nel romanzo, come nel film, è subito chiaro che i personaggi sono tali, infatti nel libro i primi capitoli corrispondono ciascuno ad una loro presentazione; nel film appena Ezio si siede al computer compare la scritta «Personaggi ed interpreti», così come accade a teatro tramite la proiezione sul fondale dei titoli delle scene, come a fugare ogni dubbio. In particolare, Ezio gestisce i suoi due ruoli senza preoccuparsi di scinderli, motivo per cui, dopo la cena dei personaggi a cui partecipa, possiamo leggere nel libro: «*Siamo tutti sul terrazzo, che per dimenticanza e per travolgimento degli eventi ho scordato di descrivere: è molto grande, sembra il giardino al sesto piano di un palazzo*»[227]. Ezio-personaggio si distingue visivamente dagli altri per il carattere corsivo con cui vengono scritti i suoi pensieri, il suo punto di vista, e tuttavia in queste poche righe non si premura di separare il suo doppio ruolo, esterno ed interno alla storia, cosicché la sua duplice posizione si fonde sostanzialmente in un'unica dimensione, che gli permette di passare elasticamente da un livello all'altro in qualsiasi momento. Come Claudio in *Hamelin*, anche Ezio-narratore si avvale della figura della metalessi, perché si introduce a piacimento nel proprio racconto senza significare il passaggio di livello diegetico. Questo accade anche nel film, per esempio quando Ezio, dopo l'incidente, si trova in ospedale e descrive così la propria situazione: «Sono tre giorni che mangio purè, stelline in brodo e una mela. In ospedale ha tutto lo stesso sapore. La mela sa di purè e il purè sa di stelline in brodo ma anche di mela»[228]. Sono parole che pronuncia guardando in camera, fungendo chiaramente da voce narrante, ma nei panni di Ezio-personaggio, seduto in un letto d'ospedale, vestito in pigiama e

[227] A. GENOVESI, *Happy family*, Mondadori, Milano 2010, p. 104; corsivo dell'autore.
[228] G. SALVATORES, *Happy Family*, 2010, min. 25

con la testa fasciata. Nel romanzo è ancora più evidente l'invasione del narratore nella storia in momenti simili a questo:

> Soprattutto la Stronza, pensavo sarebbe stata contenta [...]. Invece è qua che urla come Sandra Milo.. che, avendo quindici anni, non dovrebbe essere nel mio immaginario.. ma essendo, io, una creatura del futuro scrittore di successo, mi ritrovo a citare Sandra Milo..
> *Scusa, Marta, hai ragione..*
> Lo so che ho ragione! Posso sapere chi è Sandra Milo?
> *È una.. insomma, non mi veniva in mente un'altra che urlava..*
> Si, ma chi è?
> *Una, dài! Se mi metto a spiegare chi è non ne usciamo più. Tanto chi legge la conosce.*
> Si, ma chi è?
> *Dài, vai avanti..*[229]

Si tratta di Marta, la giovane ragazza che ha deciso di sposare un suo coetaneo e che si lamenta della reazione della madre nei confronti della propria decisione. Ezio-narratore esorta il personaggio di Marta a continuare la sua presentazione, interagendo con lei senza che la sua presenza sia giustificata dalla logica del racconto: è evidente che, infrangendo la barriera diegetica, Ezio compie, una volta ancora, una metalessi del narratore.

[229] GENOVESI, *op. cit.*, p. 18; corsivi dell'autore.

4.2.II Metalessi del narratario

La metalessi del narratario, sia esso ascoltatore, spettatore o lettore, ha una tradizione più recente rispetto a quella del narratore. Perché si verifichi la metalessi, deve esserci un'intromissione del narratario in un livello diegetico che non è il proprio, in particolare quello del racconto che gli viene diretto. Così come Alcandro nell'*Illusione teatrale* non è il soggetto di una metalessi del narratore, Pridamante non attua la metalessi del narratario: «la metalessi sarebbe effettiva se Pridamante balzasse dentro alla metadiegesi che gli si fa vedere per tentare di strappare suo figlio ai pericoli che lo minacciano»[230].

La metalessi del narratario può essere individuata in due modalità, ovvero la metalessi partecipata e quella indotta. Nel primo modo il narratario decide di annullare la distanza tra il proprio piano narrativo e quello del racconto, effettuando un travalicamento visibile e rintracciabile con maggiore evidenza. Il secondo modo, invece, è meno palese perché consiste in un coinvolgimento del narratario da parte o di un personaggio del racconto o del narratore, e dunque si tratta di una metalessi che non viene intrapresa spontaneamente. Tuttavia parlare di metalessi passiva del narratario porta a pensare ad un'azione di senso unico, mentre, anche se non consapevolmente sulle prime, al narratario di fatto è attribuita comunque una partecipazione alla trasgressione di livello, motivo per cui si preferisce definire tale metalessi indotta. Un esempio di metalessi indotta lo troviamo in *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello, in particolare nell'intermezzo: infatti l'intervallo dell'opera pirandelliana viene a coincidere, nello

[230] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 50 - La métalepse serait effective si Pridamant bondissait dans la métadiégèse qu'on lui fait voir pour tenter d'arracher son fils aux dangers qui le menacent.

spazio e nel tempo, con quello della *pièce enchâssée* di terzo livello[231]. Accade cioè che i personaggi del racconto inquadrato si posizionano nello stesso *foyer* del teatro in cui si vengono a trovare gli spettatori reali, attuando una sincronia che nella realtà non potrebbe avvenire e quindi introducendo i narratari nella storia raccontata, a prescindere dalla loro volontà. Il narratario esterno, ovvero lo spettatore reale, è *indotto* a partecipare alla finzione, nonostante lo spazio in cui la metalessi avviene sia reale. Mayorga adopera spesso questo tipo di metalessi perché è convinto che lo spettatore debba essere coinvolto nel processo di attribuzione del senso alla rappresentazione, al testo. «Il teatro accade nel pubblico. Non nei ruoli ideati dall'autore. Nemmeno nella scena che occupano gli interpreti. Il teatro accade nell'immaginazione, nella memoria, nell'esperienza dello spettatore»[232].

In *Himmelweg* il narratario è apparentemente estraneo alle vicende, puro destinatario del testo teatrale che gli viene presentato. Nelle primissime scene della recita del villaggio modello, approntata dal comandante del campo di concentramento per la visita del delegato della Croce Rossa, assistiamo però ad alcuni cenni da parte dei personaggi diretti al pubblico. Non si tratta di *a parte*, o di occhiate che implicano uno spazio immaginario oltre il palcoscenico, bensì di sguardi esplicitamente diretti ai narratari in platea[233]. I prigionieri che si prestano alla messinscena, infatti, guardano uno spettatore come se si sentissero osservati: come se, cioè, il pubblico fosse presente in scena, fosse parte della storia.

[231] Si veda 2.2.III Le maschere nude e il conflitto pirandelliano
[232] MAYORGA, *op. cit.*, p. 13
[233] Si veda 2.2.V La via del cielo: il teatro in campo di concentramento

Soprattutto è rilevante l'atteggiamento della bambina che ripete in continuazione la sua piccola rappresentazione, perché deve guardare tutte le volte uno spettatore come se si accorgesse di lui in quel dato momento. Considerando che il narratario interno della finzione curata dal comandante è il delegato, possiamo ragionevolmente supporre che con questo stratagemma il punto di vista del rappresentante della Croce Rossa viene fatto coincidere con quello del narratario esterno dello spettacolo, ovvero il pubblico in sala. In questo modo, lo spettatore extradiegetico partecipa della storia attraverso un'identificazione con un personaggio intradiegetico, quello del delegato. Come in *Questa sera si recita a soggetto*, anche in *Himmelweg* dunque si assiste ad una metalessi indotta del narratario, con la quale Mayorga intende far riflettere il pubblico sull'incapacità del delegato di comprendere la reale situazione del campo di concentramento, attivando la coscienza degli spettatori in merito alla possibilità che nemmeno loro sarebbero stati in grado di farlo. Se in *Himmelweg* la metalessi del narratario è efficace ma comunque mediata, in *Hamelin* essa è necessaria: «*Hamelin* è un'opera teatrale tanto povera che ha bisogno che lo spettatore metta, con la propria immaginazione, la scenografia, i costumi e molte altre cose»[234]. Il Didascalista infatti interpella lo spettatore più volte, per chiedere quella collaborazione immaginativa grazie alla quale «Sofocle, Shakespeare o Calderón potevano trasformare il piccolo palcoscenico in una città invasa dalla peste, in un mare tempestoso o in un castello

[234] MAYORGA, *op. cit.*, p. 88

polacco»[235]. Ecco che allora il Didascalista, descrivendo le emozioni di Feli, si rivolge così al suo narratario:

> Feli sembra ancora intimidita. Non è mai stata in un posto del genere. Forse anche lei, spettatore, si è sentito così qualche volta. Dipende da lei creare questa sensazione. *Hamelin* è uno spettacolo senza effetti di luce, senza scenografia, senza costumi. Uno spettacolo nel quale gli effetti di luce, la scenografia, i costumi, li mette lo spettatore[236].

Le parole del Didascalista sono le stesse dell'autore, a rimarcare lo scopo di tali richiami al pubblico, il quale si sente coinvolto perché gli viene attribuito un ruolo attivo nella rappresentazione, nella narrazione. Allo stesso modo poco più avanti il Didascalista riflette sulla difficoltà di presentificare il tempo a teatro e chiede nuovamente che il narratario ci metta del suo, perché «in teatro il tempo lo può creare solo lo spettatore. Se lo spettatore vuole, il biglietto da visita si trova da un'ora sopra la scrivania, vicino al telefono»[237]. L'immaginazione del pubblico non deve essere però solo visiva; quello che viene chiesto al narratario di Hamelin è di contribuire anche alla musica, lasciando lo spazio per immaginare anche quella: «Montero e Josemari stanno da soli per la prima volta. Forse dovremmo sottolineare il momento con della musica. Di flauto ovviamente. Però, che musica è quella del pifferaio? Qualcuno l'ha sentita?»[238]. Il Didascalista quindi dà lo spunto della musica del flauto, ma non precisa quale, oltre a chiedersi, e a chiedere al pubblico, quale mai potrebbe essere stata la melodia del pifferaio magico - una

[235] *Ibidem*
[236] Ivi, p. 98
[237] Ivi, p. 102
[238] Ivi, p. 120

domanda che va ben oltre il significato letterale e che contiene in sé l'incertezza sui ruoli positivi e negativi all'interno della storia. Sono appelli allo spettatore diversi dal consueto e che chiedono un'attenzione particolare da parte del narratario, il quale viene indotto ad introdursi nel racconto con la propria immaginazione. È un procedimento differente da quello che il lettore attua sempre quando immagina l'ambientazione, lo spazio, le fattezze dei personaggi di un libro, perché nel caso di un romanzo tale partecipazione è usuale, canonica, senza dimenticare che spesso comunque alcuni elementi del romanzo vengono in genere descritti.

A teatro, è vero, come al cinema, ci sono gli attori che con il proprio aspetto delimitano l'immaginazione: ma come abbiamo visto in *Hamelin* si chiede allo spettatore di immaginare che Josemari sia un bambino, anche se viene interpretato da un attore adulto. Inoltre, la necessità, voluta dall'autore, di sopperire al vuoto scenico e al silenzio con la fantasia rende la posizione del narratario non più extradiegetica, bensì intradiegetica, interna alla storia, e dunque determina una metalessi del narratario. L'importanza della partecipazione dello spettatore si può rintracciare anche nel *Ragazzo dell'ultimo banco*, sebbene venga significata in modo meno esplicito. Ad esempio Germán cerca di spiegare a Claudio che non si deve descrivere tutto nei dettagli, né deve avere paura di lasciare qualcosa di indefinito: «fidati del lettore, sarà lui a completare»[239]. Sono parole che ricordano quelle del Didascalista di *Hamelin* e che veicolano lo stesso messaggio, ovvero la narrazione prende forma completa grazie al coinvolgimento del narratario. Ancora più suggestive sono le parole di Juana, a proposito della tecnica di un pittore:

[239] Ivi, p. 145

> Pittura verbale. È la voce del pittore che descrive il quadro. Lo spettatore, cioè l'ascoltatore, immagina il quadro. Lo spettatore è un co-creatore: rovescia il suo immaginario sulla parete vuota. L'artista propone che gli auricolari siano appesi a una parete, o in una cornice vuota. [...] I quadri esistono davvero, cioè, sono esistiti, ma il pittore, dopo aver fatto le descrizioni davanti ad un registratore, li ha distrutti[240].

In questa battuta può essere rintracciata una dichiarazione di poetica: esattamente come questo pittore immaginario, Mayorga ritiene che si debba spogliare il teatro di troppa tangibilità facilmente fruibile e lasciarlo rivestire dallo spettatore - auspica sostanzialmente che il teatro induca i suoi narratari alla metalessi. Nel *Ragazzo dell'ultimo banco* Mayorga adopera in continuazione la figura della metalessi, ovvero lascia che i livelli si intersechino in continuazione, non soltanto, come abbiamo visto, con l'intrusione di Claudio nella propria storia, bensì anche con l'ingresso del professor Germán nel tema che si colloca in un piano diegetico diverso dal proprio. Spesso, infatti, il professore interrompe il racconto del tema rivolgendosi a Claudio e infrangendo dunque la separatezza dei livelli diegetici.

> RAFA: [...] E alla fine mi dà questo. (*Imita Germán*) "Non sottolinearlo, non piegare gli angoli, non lasciarlo aperto a faccia in giù".
>
> CLAUDIO: Gli ha prestato *Lettera da Dublino*. Non ci posso credere.
>
> GERMÁN: Cos'è che non puoi credere? Che gli ho prestato *Lettera da Dublino* o che gli ho prestato un libro? [...] La protagonista vive come un'offesa quello che è stato solo un malinte..

[240] Ivi, p. 138

JUANA: L'ho trovato. Finalmente ce l'ho. (*Mostra un catalogo a Germán*)[241]

In questo passo Rafa rappresenta il livello narrativo della storia inquadrata, mentre Claudio nella battuta immediatamente successiva occupa la posizione del narratore. Germán però si introduce nel racconto interpellandolo direttamente, intromettendosi in un piano narrativo in cui non potrebbe entrare. La difficoltà nell'analizzare questo testo risiede nell'assenza di chiare demarcazioni delle scene, e quindi dei livelli del racconto, motivo per cui spesso Claudio passa con estrema agilità da un piano all'altro, perciò individuare qui una metalessi del narratario è più complicato. Tuttavia nel passo appena citato comprendiamo che Claudio non è effettivamente di fronte al suo professore perché immediatamente dopo fa il suo ingresso Juana, la compagna di Germán, che non si inserisce nel dialogo tra i due personaggi. Juana interrompe la spiegazione del compagno senza dare la minima impressione di essersi accorta della presenza di Claudio, il quale quindi è nel frattempo rimasto nel suo ruolo di narratore: dunque il professore ha attuato una metalessi del narratario, perché ha interagito con il narratore intradiegetico del tema a lui destinato. In questo caso la metalessi del narratario non è più indotta, bensì partecipata, in quanto chi riceve il racconto decide spontaneamente di scavalcare la gerarchia che lega il proprio livello narrativo a quello del racconto in esso incluso. Una continua miscela in cui i piani narrativi si confondono è certamente anche la struttura di *Hellzapoppin*[242], in cui il senso di confusione viene generato soprattutto dalla facilità con cui narratari e personaggi escono dal proprio

[241] Ivi, p. 152
[242] Si veda 3.2.I «Ma questo è un film pazzo!» «Eccome! Siamo ad Hellzapoppin!»

livello di competenza. Già dai primi minuti della pellicola, infatti, Olsen e Johnson interpellano prima il pubblico extradiegetico - «Signor pubblico, buona sera» - e poi il macchinista che si sta occupando proprio in quel momento di proiettare il film al quale i due comici appartengono - «Ehi operatore! Manda indietro quella pellicola!». Nel primo caso, la metalessi indotta fa sì che il narratario esterno si senta chiamato in causa a sorpresa: si tratta di uno stratagemma a cui oggi siamo abituati, specialmente negli spot pubblicitari, ma che in un film dà sempre l'effetto di un contatto tra personaggi e pubblico che accorcia la distanza data in genere dallo schermo. Subito dopo però avviene una metalessi partecipata da parte del narratario intradiegetico, ovvero il macchinista: egli infatti non solo instaura di fatto un dialogo con i personaggi del film, ma interviene attivamente sulla pellicola facendo retrocedere il nastro, intromettendosi in un piano narrativo che non gli compete dal momento che modifica la storia raccontata.

Nel secondo livello diegetico, inoltre, i due attori e il regista guardano animarsi una fotografia che diventa un film, rapportandosi a questo terzo ordine narrativo esattamente come ha agito il macchinista nei loro confronti. I tre personaggi del secondo livello diventano infatti narratari interni e a loro volta interagiscono con i personaggi del terzo livello. Inizialmente commentano le scene a cui assistono, senza che si instauri un reale avvicinamento; tuttavia quando i personaggi si voltano in camera per parlare con loro i tre narratari reagiscono, attuando una volta ancora una metalessi partecipata. È vero che si tratta di metalessi conseguenti ad inviti da parte dei personaggi, ma avviene pur sempre che i narratari decidano spontaneamente di reagire in modo attivo, partecipando

appunto alla trasgressione del sistema diegetico. Notiamo un'ulteriore metalessi partecipata del narratario di tipo reattivo quando il macchinista, destinatario della storia di primo inquadramento, risponde ai comici appartenenti al terzo livello diegetico, non solo discorrendo con loro, ma intervenendo anche sull'inquadratura, quindi sulla parte tecnica della narrazione filmica, come aveva già fatto all'inizio del film. La particolarità di tale metalessi è che il narratario annulla non una, ma due distanze: quella che lo separa dal secondo livello narrativo e quella che lo dovrebbe a maggior ragione dividere dal terzo piano diegetico. Attraverso *Hellzapoppin* comprendiamo quanto sia importante la struttura dell'opera, con uno o più inquadramenti diegetici interni, perché la metalessi sia valorizzata nel suo effetto di elusione delle norme narrative. Una barriera che non si può realisticamente infrangere è storicamente quella tra il lettore e il libro che sta leggendo: quante volte abbiamo desiderato di parlare con i personaggi delle storie che leggiamo, di avvertirli dei pericoli a cui siamo certi che andranno incontro, di approfondire alcune questioni che volutamente non ci sono svelate? Ebbene tale desiderio viene esaudito per Kugelmass, protagonista di uno dei racconti brevi di Woody Allen raccolti e pubblicati in *Side effects* nel 1980. Kugelmass è un professore di studi umanistici al City College, legato ad una seconda moglie in un matrimonio non dei più felici e con un bisogno disperato di innamorarsi di nuovo. Il racconto inizia nello studio dello psicanalista, al quale Kugelmass confida la sua necessità di romanticismo, la sua ricerca di una storia d'amore. Il suo psicanalista lo avverte però che una relazione non è la soluzione ai suoi problemi, così Kugelmass decide di rivolgersi ad un mago, il Grande Persky. Egli infatti possiede un armadietto di

manifattura cinese che ha la proprietà magica di introiettare chi vi entra nel testo che preferisce: «se getto un romanzo in quell'armadietto con te, chiudi le porte, e battici tre volte sopra, ti troverai proiettato in quel libro. [...] Un racconto breve, una commedia, una poesia. Puoi incontrare una delle donne create dai migliori scrittori del mondo. Chiunque tu abbia sognato»[243]. Kugelmass sceglie allora di incontrare Emma Bovary e dopo aver rispettato la procedura descritta da Persky entra nel romanzo di Flaubert, poco dopo la relazione di Emma con Léon e prima del suo incontro con Rodolphe. Kugelmass così inizia una storia amorosa con la signora Bovary, introducendosi nella sua vita di personaggio romanzesco e dunque invadendo un piano narrativo che in genere non è accessibile. Il suo arrivo comporta delle modifiche alla trama del libro, infatti Kugelmass non si rende conto che «proprio in quel momento gli studenti in varie classi del paese stavano chiedendo ai loro insegnanti "Chi è questo nuovo personaggio a pagina 100? Quest'ebreo pelato che sta baciando Madame Bovary?"»[244].

Il professor Kugelmass agisce consapevolmente all'interno della narrazione rapportandosi a un personaggio e al suo mondo diegetico, entrandovi letteralmente, perciò possiamo parlare di metalessi partecipata del narratario. Due potrebbero essere le obiezioni, ovvero Kugelmass non sta leggendo il libro quando vi si introduce e tale accesso è consentito dalla natura magica dell'armadietto di Persky. In effetti questa metalessi è possibile solo grazie all'abilità del mago e al suo

[243] W. ALLEN, *The Kugelmass episode*, in *Side Effects*, 1980, www.woodyallen.art.pl, consultato il 13 novembre 2012 - If I throw any novel into this cabinet with you, shut the doors, and tap it three times, you will find yourself projected into that book. [...] A short story, a play, a poem. You can meet any of the women created by the world's best writers. Whoever you dreamed of.

[244] *Ibidem* - At this very moment students in various classrooms across the country were saying to their teachers, "Who is this character on page 100? A bald Jew is kissing Madame Bovary?"

prezioso mobile, così come Pridamante può vedere le vicende del figlio grazie alla magia di Alcandro. Tuttavia nell'*Illusione teatrale* nessun personaggio disattende le regole della narrazione intromettendosi in livelli diegetici diversi dal proprio, come abbiamo visto, a differenza di Kugelmass, il quale viene sbalzato nel romanzo desiderato ed intrattiene una relazione con uno dei suoi personaggi. Kugelmass non è un narratario diretto del romanzo, infatti la storia di Emma Bovary non si sta svolgendo davanti ai suoi occhi di lettore, motivo per cui il romanzo di Flaubert sembra assumere le caratteristiche di una dimensione parallela piuttosto che mantenere quelle di un capolavoro della letteratura. Tuttavia se non lo è in quel momento Kugelmass è comunque un narratario potenziale: lo è stato, perché conosce il romanzo, lo può essere in futuro, ma soprattutto nel presente modifica la storia, come dimostra la reazione degli studenti quando si accorgono della sua intrusione. Kugelmass per altri narratari dello stesso libro diviene temporaneamente personaggio, dunque interviene sul testo narrativo di *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Ciò che determina la metalessi è lo scavalcamento di piano narrativo a discapito del sistema di inquadramento per cui una storia è inclusa nell'altra: anche se non viene letto da Kugelmass il libro esiste, è anche presente materialmente all'interno del mobile di Persky, costituisce insomma fisicamente un punto di passaggio tra i due mondi narrativi.

Cinque anni dopo *The Kugelmass episode*, Allen presenta *La rosa purpurea del Cairo*, in cui notiamo una metalessi del narratario ben più esplicita. Negli anni della depressione economica, una giovane donna, Cecilia, lavora come cameriera, mantiene un marito violento e sfaticato, trovando rifugio nelle pellicole

cinematografiche, dove tutto è perfetto come nei sogni. Cecilia coltiva la sua passione recandosi appena possibile al cinema, discorrendo dei film visti insieme a sua sorella, perdendosi nella fantasia al punto da farsi licenziare dal titolare perché non si concentra a sufficienza nel suo lavoro. La vita di Cecilia giunge ad una svolta con il film *La rosa purpurea del Cairo*, che l'avvince tanto da farla tornare numerose volte a vederlo. La giovane viene notata da Tom Baxter, il coraggioso esploratore del film che inizia con lei una storia d'amore. Cecilia viene invitata ad entrare nel film passando attraverso lo schermo, dove le preoccupazioni economiche e le sofferenze si annullano in un turbine d'immagini. Con l'arrivo di Cecilia ogni cosa cambia all'interno del film, la trama viene stravolta e i personaggi trovano in questo nuovo fattore un margine decisionale che li rende liberi di scegliere. Esattamente come Kugelmass, Cecilia trova nella storia ciò che sogna, entra nella narrazione e modifica il tessuto narrativo. Entrambi i personaggi di Allen sono sposati con un compagno di cui non sono contenti e guardano al racconto come a un mondo perfetto, in cui è possibile essere felici, seppure per poco. La metalessi che avviene con l'entrata di Cecilia nel film è partecipata, perché sceglie consapevolmente di rompere lo schermo e perché apporta attivamente delle modifiche al racconto in cui si è intromessa, esattamente come avviene al romanzo che Kugelmass decide di sperimentare. Le analogie tra gli episodi del *Kugelmass episode* e della *Rosa purpurea del Cairo* inducono ad affermare che entrambe le intrusioni di Kugelmass e di Cecilia nel racconto costituiscono metalessi partecipate del narratario.

4.2.III Metalessi del personaggio

Una metalessi che Genette ritiene un *topos* è quella dei «personaggi del romanzo che sfuggono poco a poco all'autorità del loro creatore»[245] e che diventano indipendenti, mescolandosi al piano della realtà, o meglio del primo livello narrativo. Anche la metalessi del personaggio ha origine nell'epica e in particolare se ne può rintracciare un primo embrione nella figura retorica dell'*èkphrasis*, ovvero la descrizione di quadri o sculture, che può essere considerata un prodromo dell'animazione degli oggetti descritti. Genette ricorda ad esempio la descrizione dello scudo di Achille nel diciottesimo canto dell'*Iliade* osservando che «è chiaramente narrativizzata, e dunque temporalizzata, [...] soprattutto perché quel tale "dipinto" rappresentato è di fatto una scena in cui i personaggi [...] si animano, si muovono, agiscono, fanno sentire le loro grida, le loro parole e il suono della loro musica, ed esprimono i loro sentimenti»[246].

I primi personaggi a compiere una metalessi nella tradizione della narrativa sono quelli appartenenti ad un quadro. Nel *Ritratto*, uno dei *Racconti di Pietroburgo* di Nicolaj Gogol, il giovane pittore Čartov acquista un dipinto che ritrae un usuraio. Il pittore, come tutti i giovani artisti, è costantemente a corto di denaro, ma in sogno vede l'usuraio uscire dalla tela e lasciargli un sacchetto colmo di monete. Non si verificherebbe la metalessi del personaggio se la vicenda rimanesse frutto di un sogno; ma al mattino Čartov trova davvero il denaro, con cui poi paga l'affitto al

[245] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 27 - personnages de roman echappant peu à peu à l'autorité de leur créateur

[246] Ivi, p. 81 - La description est ici clairement narrativisée, et donc temporalisée, [...] surtout parce que tel "tableau" représenté est en fait une scène où les personnages [...] s'animent, bougent, agissent, font entendre leurs cris, leurs paroles et le son de leur musique, et expriment leurs sentiments.

padrone di casa. Il personaggio è quindi uscito davvero dal quadro e quindi ha lasciato il proprio piano narrativo per introdursi in quello del pittore, operando una metalessi. La sinistra figura dell'usuraio, che poi avvelena l'animo del protagonista rendendolo avido e avaro, ricorda molto quella del *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde, in cui come noto il ritratto si deforma man mano che lo spirito di Dorian si corrompe. Tuttavia non avviene mai che la copia del protagonista reale abbandoni il quadro, anzi l'efficacia del romanzo sta proprio nel segreto che circonda il dipinto, relegato in una stanza affollata di mobili e accuratamente coperto da un drappo; non si può parlare di metalessi del personaggio, quindi, per i soggetti di quadri che si animano ma che non interagiscono con il primo livello diegetico in cui sono contenuti. I personaggi che escono dal racconto poi possono essere considerati un'evoluzione di quelli che si allontanano dal proprio dipinto - «una scena rappresentata che viene ad animarsi non è poi lontana dall'"uscire dal quadro"»[247].

Emma Bovary, dopo aver cominciato la sua relazione con il professor Kugelmass, decide di voler vedere il mondo da cui proviene il suo amante ed esce così dal suo romanzo. Anche questa sortita provoca dei mutamenti alla trama: «"Non riesco a capacitarmi di questo", disse un professore di Stanford. "Prima uno strano personaggio chiamato Kugelmass, e ora lei se n'è andata dal libro. Beh, credo che il marchio di un classico sia che puoi rileggerlo mille volte e trovarci sempre qualcosa di nuovo"»[248]. Emma si introduce nel mondo diegetico di Kugelmass e così facendo realizza la metalessi del personaggio. Esistono anche personaggi che

[247] Ivi, p. 89 - une scène représentée qui vient à s'animer n'est jamais loin de "sortir du cadre"
[248] ALLEN, *The Kugelmass episode*, op. cit. - "I cannot get my mind around this", a Stanford professor said. "First a strange character named Kugelmass, and now she's gone from the book. Well, I guess the mark of a classic is that you can reread it a thousand times and always find something new.

sfuggono all'autore ancora prima di trovare una trasposizione cartacea della loro dimensione narrativa. È il caso dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, che Pirandello introduce così.

> Ora, per quanto cercassi, io non riuscivo a scoprir questo senso in quei sei personaggi. E stimavo perciò che non mettesse conto farli vivere. [...] E, così pensando, li allontanavo da me. [...] Ma non si dà vita invano a un personaggio. Creature del mio spirito, quei sei già vivevano d'una vita che era loro propria e non più mia; [...] personaggi d'un romanzo usciti per prodigio dalle pagine del libro che li conteneva, seguitavano a vivere per conto loro[249].

I sei personaggi dunque nascono come protagonisti di un romanzo che non viene scritto, prendono vita nonostante non abbiano forma, e proprio perché sono così precocemente autonomi Pirandello li definisce drammatici - «e allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: sul palcoscenico»[250]. Nel teatro in cui un regista e i suoi attori stanno organizzando le prove del *Giuoco delle parti*, compaiono questi personaggi che si presentano come tali e che cercano l'aiuto degli attori per dare forma alla propria storia. Il livello narrativo dei personaggi non è visibile come distinto da quello in cui si trova la *troupe* teatrale, viene però significato dai personaggi stessi, che portano nella loro stessa essenza la storia a cui appartengono. La presenza dei personaggi è possibile proprio grazie ad una metalessi, alla loro uscita dal proprio livello diegetico, ed è visibile nel fatto che discutono con gli attori e con il regista, si muovono nel loro stesso spazio, condividono con loro una realtà che non potrebbero conoscere, in

[249] PIRANDELLO, *Maschere nude*, op. cit., p. 11
[250] Ivi, p. 12

quanto personaggi - non a caso Genette li inserisce nel paragrafo in cui tratta della metalessi in *Figure III*.

> Il "brevetto" pirandelliano consiste proprio nell'idea del ricercato compimento di sostanza attraverso la costruzione di un "copione", affidandosi all'interpretazione nella collaborazione con gli attori, cercando - come accade ad altri personaggi di altre narrazioni - un destino differente da quello tragico che li attende e che, inevitabilmente, si compirà, pur essendo la loro storia solo minimamente abbozzata[251].

I personaggi infatti cercano di ottenere dagli interpreti la portata narrativa negata loro dall'autore, senza però ritenersi soddisfatti e appunto senza sfuggire al finale che per ognuno è già stato stabilito. Una figura che più delle altre racchiude in sé il procedimento metalettico è quella di Madama Pace, che lo stesso autore presenta separatamente rispetto alle altre figure narrative, introducendola con il participio *evocata*: in effetti Madama Pace non giunge in teatro insieme agli altri sei, bensì compare letteralmente in scena dopo che il Padre ha ricreato l'ambientazione del suo negozio. Pirandello parla dell'improvvisa apparizione di Madama Pace in questi termini: «è avvenuta una spezzatura, un improvviso mutamento del piano di realtà della scena, perché un personaggio può nascere a quel modo soltanto nella fantasia del poeta, non certo sulle tavole del palcoscenico»[252]. La *spezzatura* di cui parla l'autore non è altro che l'effetto della metalessi del personaggio, che avviene con Madama Pace in modo più subitaneo rispetto al graduale ingresso degli altri personaggi. Inoltre, si ritiene di precisare che non è il piano di realtà che cambia, o

[251] VESCOVO, *Metateatro e metalessi*, op. cit., p.7
[252] PIRANDELLO, *Maschere nude*, op. cit., p. 21

meglio il primo livello diegetico, bensì sono i personaggi metadiegetici che si introducono in un mondo narrativo diverso dal proprio. In particolare, potremmo definire l'arrivo di Madama Pace metalessi indotta del personaggio, dal momento che si materializza per volontà del Padre e della Figlia. Il tema pirandelliano dei personaggi che si ribellano ai propri autori diventa un elemento topico e tradizionale, comparendo in numerosi racconti nella letteratura, in teatro e al cinema. Di derivazione dichiaratamente pirandelliana è *Le vol d'Icare* di Raymond Queneau, edito nel 1968 da Gallimard, in cui imperano la componente iperletteraria, la parodia degli autori mediocri e l'intertestualità. In quest'opera sono due i livelli diegetici che si contaminano, il primo, cioè quello degli autori e della loro realtà, e il secondo, quello delle opere di tali scrittori. In una zona grigia si collocano altri personaggi che non provengono da romanzi, ma sono stati originati da una dimensione comunque cartacea, come la cocotte LN che confida al protagonista la sua «origine cruciverbica»[253]. Icaro è il protagonista del romanzo di Hubert, che gli ha destinato un'esistenza tranquilla a fianco della bella Adelaide.

Curioso e impaziente di provare nuove esperienze, Icaro approfitta della momentanea assenza del suo scrittore e fugge dal romanzo, entrando nel primo livello diegetico. Hubert si lamenta tra sé e sé dicendo «qual sorta quella di un romanziere privo di personaggi. Diventeremo autori in cerca di personaggi»[254], alludendo *e contrario* ovviamente a Pirandello e ai suoi *Sei personaggi in cerca d'autore*. Per recuperare Icaro, Hubert si rivolge all'investigatore Morcol, il quale

[253] R. QUENEAU, *Icaro Involato*, trad. it. di C. LUSIGNOLI, Einaudi, Torino 2006, p. 21
[254] Ivi, p. 54

riconosce che si tratta di «una faccenda piuttosto pirandelliana»[255]. La paternità del tema è dunque indiscussa, mentre è assolutamente originale lo stile con cui Queneau lo sviluppa[256]. Ad ogni modo, dopo Icaro fuggono anche altri personaggi, provenienti da altri autori, tutti con lo scopo di decidere il proprio destino, disapprovando quello che viene stabilito per loro dall'autore. Corentin Durendal per esempio si rifiuta di uccidere la moglie a colpi di tritacarne, esce dal manoscritto e su una panchina di un parco incontra fortunosamente Icaro, al quale si confessa: «So cucinare. Me ne intendo davvero, e Monsieur Surget non lo sospettava neppure»[257]. I personaggi fuggitivi di Queneau, alla maniera pirandelliana, sono dunque definiti e formati nonostante l'autore non abbia terminato di caratterizzarli, né abbia completato il romanzo in cui li ha collocati. Forti della loro autonomia, abbandonano il loro piano diegetico e accedono al livello narrativo più esterno, cercandosi un'occupazione con cui sostentarsi e imparando a vivere, compiendo certamente una metalessi del personaggio.

Anche *Happy Family* è una ripresa dichiarata di Pirandello, infatti Genovesi in un'intervista, alla domanda «Pirandello *docet*?», risponde così: «Pirandello e Shakespeare e Calderón de la Barca. Mi trovo a vivere in un'epoca in cui tutto è già stato inventato, per cui posso solo cercare di trasformare le cose in attesa di avere un'idea geniale»[258]. Troviamo infatti un autore che discute con i propri personaggi, con la particolarità che diventa anch'egli parte della storia. I personaggi nel libro

---

[255] Ivi, p. 10

[256] Nell'opera infatti troviamo numerosi neologismi, personaggi che si esprimono attraverso proverbi, contaminazione tra lingue e registri lessicali differenti.

[257] Ivi, p. 125

[258] M. CAPPI, *Happy Family: dal teatro al cinema con un po' di sperimentazione*, pubblicato il 17 marzo 2010 su www.mymovies.it, consultato il 27 gennaio 2013

rispondono a Ezio quando vengono interpellati, oltrepassando il proprio livello diegetico, ma soprattutto nel capitolo denominato *Intermezzo* il lettore assiste ad una vera e propria discussione tra personaggi e autore in merito ai propri ruoli nel racconto, esattamente come avviene in Pirandello tra i personaggi e gli attori. Tale scena viene ripresa quasi alla lettera nella versione cinematografica, dove al minuto diciassettesimo lo schermo del computer di Ezio si oscura e dal buio vengono in primo piano i personaggi del film: I dialoghi avvengono dunque sempre tra autore e personaggi, che interagiscono tra loro ma rimanendo separati dalla schermata del pc. Al sessantesimo minuto del film, invece, dopo i titoli di chiusura, la pellicola va a fuoco e i personaggi si stabiliscono a casa di Ezio, oltrepassando quindi anche fisicamente la separatezza dei mondi diegetici. È ciò che accade anche nella *Rosa purpurea del Cairo*, quando Tom Baxter si invaghisce di Cecilia e decide di uscire dallo schermo per poterla conoscere. L'esploratore, abbandonati il proprio film in bianco e nero e le dimensioni del personaggio filmico, raggiunge Cecilia con fattezze proprie del primo livello narrativo, diventando a colori e di altezza naturale. Che si tratti del personaggio e non dell'attore lo confermano due elementi: la compresenza dell'attore che ha interpretato Tom Baxter, l'esordiente Gill Shepherd, e il dialogo tra il pubblico rimasto in sala nonostante l'interruzione del film e gli altri personaggi, che discutono con gli spettatori.

> SPETTATORE: A noi non dispiace guardare voi.
>
> SPETTATRICE: Si, la personalità umana mio marito la deve studiare.

PERSONAGGIO: Ah si? Beh, noi non siamo umani[259].

Tom impara insieme a Cecilia ad orientarsi nel nuovo mondo e apprende che non tutto è perfetto, come nei film: «da dove vengo io le persone non deludono mai. Sono coerenti, sono affidabili»[260]. In particolare pare che Tom, a differenza degli altri personaggi, sia riuscito ad oltrepassare lo schermo perché è stato caratterizzato in maniera sorprendentemente realistica, al punto da poter essere vero. Shepherd si rammarica dell'effetto della sua interpretazione e per salvaguardare la sua futura carriera mente a Cecilia, fingendosi innamorato di lei, e la convince a lasciare Tom per lui. Una volta che Tom, svanita la ragione della sua metalessi, torna nel film, l'attore abbandona Cecilia e se ne torna a Hollywood, conferendo un sapore dolceamaro al finale del film. L'attore quindi ha recitato, mentre il personaggio immaginario era autentico, sincero, riprendendo il tema pirandelliano dell'ambiguo confine tra realtà e finzione. Tanto Tom Baxter, che evade fisicamente il proprio livello narrativo, quanto gli altri personaggi del film, che dialogano con gli spettatori, compiono la metalessi partecipata del personaggio.

Nonostante la complessa struttura dell'opera, anche nel *Ragazzo dell'ultimo banco* è rintracciabile un momento in cui i personaggi del secondo piano diegetico si intromettono nel livello in cui il proprio mondo è contenuto. Infatti quando Germán tende a Juana l'articolo di Rafa, leggiamo la seguente didascalia: «*Lo legge. Anche Rafa padre e Ester si avvicinano per leggerlo*»[261]. Si tratta dell'unico momento in cui i personaggi dei due mondi narrativi sono chiaramente sullo stesso livello: non ci

[259] ALLEN, *La rosa purpurea del Cairo*, 1985, min. 26
[260] Ivi, min. 28
[261] MAYORGA, *op. cit.*, p. 154

sono scambi di battute, ma la sovrapposizione delle due dimensioni narrative avviene grazie all'avvicinamento dei genitori di Rafa e alla condivisione, sia pure per una sola lettura, di un oggetto che tiene in mano Juana, appartenente al primo piano diegetico. Anche in questo caso, quindi, avviene una metalessi del personaggio, dal momento che si assiste ad un'invasione di campo da parte dei personaggi metadiegetici. In *Himmelweg* invece alla metalessi del narratario già individuata nel paragrafo precedente non corrisponde una metalessi del personaggio. I prigionieri del campo di concentramento che stanno collaborando alla messinscena del villaggio modello coinvolgono il narratario in sala perché gli rivolgono cenni palesi, che, come abbiamo visto, si differenziano nella sostanza dai classici *a parte* teatrali. Il narratario però viene indotto ad attuare la metalessi perché assume il punto di vista del delegato della Croce Rossa: ciò significa, quindi, che per i personaggi di *Himmelweg* il pubblico non è tale e che lo spettatore che stanno guardando, dal loro punto di vista, *è* il commissario della Croce Rossa. Poiché rimangono all'interno del proprio racconto né oltrepassano il loro livello narrativo, non sussiste per i personaggi di *Himmelweg* alcuna metalessi.

Tre dottori che visitano l'autore proprio mentre sta scrivendo ricordano nuovamente Pirandello, perché sono i personaggi dell'*Improvviso dell'Alma ovvero Il camaleonte del pastore* di Eugène Ionesco. Questa volta i personaggi non scappano dal libro nel quale l'autore li ha collocati per poter mutare la propria sorte, bensì si recano a casa del loro creatore per chiedergli come procede la commedia a cui sta lavorando. L'autore è nientemeno che lo stesso Ionesco, il quale al primo Bartholomeus confida lo scopo della commedia di cui fanno parte tutti: «In realtà,

mi metto in scena per intavolare una discussione sul teatro, per esporvi le mie idee..»[262]. L'opera si configura immediatamente come un manifesto di poetica, che tuttavia procede con difficoltà perché i tre dottori interrompono in continuazione le timide affermazioni di Ionesco e le sottopongono a dura prova, demolendo anche la grandezza dei grandi drammaturghi, come Shakespeare, Molière, Goldoni, a colpi di rocambolesche e parodistiche dissertazioni scientifiche. Gli autori a cui Ionesco fa riferimento vengono comunque citati e determinano un legame tra essi e l'autore torturato dalle comiche figure dei tre Bartholomeus, con le quali l'autore prende di mira la critica. Essi di fatto dall'immaginazione dell'autore compaiono in scena, secondo un procedimento che ormai riconosciamo di natura metalettica e partecipata. In *Hellzapoppin* viene anche recuperata la metalessi del personaggio parte di una dimensione bidimensionale, come accade quando un attore ritratto in fotografia saluta Olsen che lo sta osservando.

I momenti in questo film in cui i personaggi disattendono le norme narrative di divisione dei livelli diegetici sono poi numerose: già all'inizio i comici infatti parlano con il pubblico e con il macchinista, mescolando i piani del racconto. Oppure i personaggi del secondo film inquadrato, ovvero del terzo livello narrativo, interagiscono con i loro tre narratari interni rispondendo alle domande che vengono loro rivolte, senza dimenticare la confusione che si crea con l'uscita di Olsen e Johnson dal terzo livello e lo sdoppiamento che porta due coppie identiche con gli stessi personaggi a rispondersi a vicenda[263]. Una metalessi particolare del

[262] E. IONESCO, *L'improvviso dell'Alma ovvero il camaleonte del pastore*, in *Teatro*, trad. it. di D. PONCHIROLI, Einaudi, Torino 1961, p. 390
[263] Si veda 3.2.I «Ma questo è un film pazzo!» «Eccome! Siamo ad Hellzapoppin!»

personaggio è quella che avviene all'ultimo livello narrativo di questo complesso film, ovvero lo spettacolo di beneficenza. Verso la conclusione della rappresentazione, dopo mille contrattempi, i ballerini e i cantanti scendono dal palcoscenico per coinvolgere gli spettatori. Non è alienante tanto quanto gli esempi precedentemente citati e tratti dalla stessa pellicola; tuttavia si ha a che fare con una fuoriuscita di elementi di un livello diegetico che si riversano in un altro, c'è pur sempre una sorta di parificazione di piani narrativi per cui personaggi e narratari non sono più divisi. Infine, un particolare momento metalettico si nota anche in *Fino all'ultimo respiro* di Godard, e precisamente ad opera del protagonista. Michel infatti, dopo aver rubato un'automobile, mentre guida parla da solo, non condividendo il tragitto con altri passeggeri, eppure a un tratto lo sentiamo dire: «Se non vi piace il mare.. se non vi piace la montagna.. se non vi piace la città.. andate a quel paese!»[264]. Tali parole vengono pronunciate guardando in camera, come se lo spettatore fosse seduto al fianco di Michel: è una situazione che ricorda per analogia quella dei prigionieri di *Himmelweg*, con la differenza che Michel si rivolge espressamente al pubblico in quanto tale e dunque mette in atto una metalessi del personaggio.

La metalessi del personaggio si presenta più o meno esplicitamente, con diverse sfumature e diverse intenzionalità. Si nota che spesso la metalessi attuata dal personaggio è partecipata, mentre quella del narratario è in maggior parte indotta: i due fenomeni sono indubbiamente legati dalla consequenzialità, in particolare il narratario extradiegetico viene indotto a valicare il piano narrativo del

[264] GODARD, *op. cit.*, min. 2.43

personaggio dal quale viene chiamato in causa, quindi possiamo affermare che non può sussistere una metalessi del narratario extradiegetico se non indotta e causata dalla metalessi di un personaggio. Lo stesso può dirsi della metalessi indotta del narratario intradiegetico, il quale può talvolta compiere una metalessi partecipata, essendo all'interno del racconto e dunque dotato di più spazio di quanto non venga concesso al narratario extradiegetico.

4.2.IV Metalessi del testo

La metalessi del testo è quella per cui il racconto si svela come tale e il testo diviene oggetto stesso della narrazione. Si riferisce quindi alla metalessi quella parte della definizione di metateatro che identifica oggetto di una rappresentazione metateatrale anche un «testo teatrale». Il testo in genere «è l'oggetto che viene trasmesso» dall'atto comunicativo «e attorno a cui si interagisce, ma non si confonde né con questa trasmissione né con questa interazione»[265]. Difatti quando parte del testo esce dal campo narrativo, come abbiamo già visto, si verificano le metalessi del personaggio, del narratario e del narratore. Quando invece il testo viene confuso con l'atto stesso della narrazione, allora si verifica una metalessi del testo. Nei *Due fratelli nemici,* che Carlo Gozzi trae dall'opera di Augustin Moreto, Brighella si aggira in scena munito di un piccolo quaderno e fogli volanti su cui annota un abbozzo per un romanzo, salvo poi rendersi conto che il soggetto si presta meglio come dramma. Brighella racconta al re d'Aragona il suo lavoro e ne

[265] CASETTI, DI CHIO, *Analisi del film*, op. cit., p. 214

svela lo scioglimento finale: i personaggi e le vicende della sua storia sono gli stessi della rappresentazione, il racconto si rivela come tale.

> Così il "teatro romanzesco" alla spagnola fa scoprire a tutti i personaggi di essere dentro a una trama fittizia da teatro *d'antan*, a una rappresentazione, che può dunque regredire fino all'idea dell'abbozzo scenico: non un libro, ma l'intreccio narrativo che precede il testo drammatico propriamente inteso o che fa da base al lavoro di palcoscenico[266].

Il racconto dei *Due fratelli nemici* si scopre come narrazione, in qualche modo potremmo dire che contiene se stesso, si riflette su se medesimo, diventando ciò che Casetti definisce metaracconto, il «raccontare il proprio raccontare»[267]. Anche Goldoni attua un procedimento simile nel *Teatro comico* col far annunciare a Placida i titoli delle commedie nuove, tra cui compare *Il teatro comico* stesso[268]. Benché la struttura dell'opera, analizzata nel secondo capitolo, sia palesemente metateatrale, notiamo fin dall'inizio una connotazione metalettica, che non crea disagio nel narratario perché viene svelata immediatamente, diversamente dai *Due fratelli nemici*, né viene rimarcata in altri momenti della commedia. Tuttavia è innegabile che *Il teatro comico* contiene se stesso, dal momento che viene chiaramente significato dalla prima donna della compagnia; questa particolare condizione può concernere la metalessi del testo, poiché di fatto il racconto svela se stesso. In genere però quando un racconto offre la sua stessa metalessi il narratario

[266] VESCOVO, *Metateatro e metalessi*, op. cit., p. 9
[267] Si veda 3.2.IV L'onda nuova
[268] Si veda 2.2.II Il teatro in prova come manifesto di poetica teatrale

non è così fortunato da comprendere immediatamente il meccanismo narrativo, anzi viene a smarrirsi a causa della complessità della struttura nel suo insieme.

> *Huit et demi* de Fellini [...] n'est qu'en gestation, et donc hors d'état de figurer, fût-ce partiellement, dans le film premier. Ce trait permet aux deux films de «coincider», mais de manière tout idéale, et les empêche de *coexister*: on ne se rencontre pas soi-même. Ici donc - du même a même - aucune voie de métalepse[269].

Genette sostiene che in *Otto e mezzo* di Fellini non ci sia metalessi, perché il film viene rappresentato nella sua formazione immaginativa, dunque non esiste come prodotto finito. Non essendo separati tra loro il film contenitore e il film contenuto, secondo Genette non può verificarsi la metalessi, perché non sussisterebbe la condizione principale, ovvero la trasgressione di livello narrativo. Si tratterebbe di un film che riflette se stesso, come due specchi rivolti l'uno contro l'altro, con una convergenza del tutto ideale perché «nessuno incontra se stesso», un film impossibile come lo definisce Cerisuelo. Tuttavia il metaracconto di *Otto e mezzo* è percepibile dal narratario come tale e il film è strutturato in maniera da far avvertire una qualche trasgressione delle norme narrative.

Lo spettatore infatti viene proiettato nel film senza che gli siano fornite coordinate sicure per posizionarsi nei confronti del racconto, tra il piano dell'immaginazione e quello della realtà del regista[270]. Alcune soglie tra un livello e l'altro sono rintracciabili, sebbene la loro individuazione sia demandata

[269] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 78 - *Otto e mezzo* di Fellini [...] non è che in gestazione, e dunque fuori dalla possibilità di figurare, sia pur parzialmente, dentro al primo film. Tale caratteristica permette ai due film di «coincidere», ma in una maniera del tutto ideale, e che impedisce loro di *coesistere*: nessuno può incontrare se stesso. Qui dunque - dallo stesso allo stesso - nessuna strada di metalessi.

[270] Si veda 3.2.III Il film onesto che mostra se stesso

all'attenzione del narratario e quasi mai vengono indicate gradualmente. Ad ogni modo tali passaggi visibili sono insufficienti per una ricostruzione della struttura diegetica nel suo complesso, poiché lo scopo comunicativo dell'oggetto filmico è proprio raccontare il processo immaginativo e creativo dello stesso film. In questo senso, la metalessi non si palesa tramite l'attraversamento nel corso della narrazione di un soggetto diegetico verso un piano narrativo non di sua pertinenza, bensì grazie alla presenza stessa del racconto in se stesso: perciò in *Otto e mezzo* si può riconoscere il procedimento della metalessi del testo, che è destinata a pervadere l'intero racconto, sin dal principio, e permette quindi un'inclusione della storia in se stessa che non sarebbe possibile secondo le più ordinarie norme della narrazione. Per analogia strutturale, lo stesso può dirsi di *Sturdust Memories* di Woody Allen, il quale appunto riprende il soggetto narrativo inaugurato da Fellini e lo colloca nel proprio presente storico, utilizzando uno stile che richiama fedelmente quello del modello di riferimento.

A conferire carattere metalettico al racconto di questo film non sono le scene in cui Bates ricorda o fantastica, né quelle del film inquadrato, bensì l'inizio e il finale del film[271]. L'incipit di *Sturdust* infatti, come si è visto, presenta delle chiare allusioni ad *Otto e mezzo* e perciò assume immediatamente la stessa atmosfera metalettica del film al quale accenna. Sebbene poi le scene iniziali si rivelino essere state il finale del film inquadrato, la certezza della divisione dei piani narrativi si dissolve sempre più man mano che il racconto si snoda agli occhi del narratario, perché, come avviene in *Otto e mezzo*, lo spettatore non è mai certo della

[271] Si veda 3.2.V Quel che resta del successo

collocazione diegetica di ciò a cui assiste, in particolare se alcune scene appartengano al film inquadrato o alla realtà del regista. La parte del racconto più determinante per l'aspetto metalettico del film è certamente il finale, in cui tutto ciò che è stato visto viene rimandato ad un ulteriore livello diegetico riflessivo, dal momento che gli spettatori interni sono gli stessi personaggi. La chiusura di *Sturdust Memories* implica che quindi tutto il racconto è racchiuso in se stesso, ha sé per oggetto e di conseguenza le poche certezze acquisite in merito ai piani del racconto vengono messe in discussione e rivalutate, all'insegna di una metadiscorsività che appunto finisce per compenetrare l'intera storia raccontata. Basato sulla metalessi

del testo è anche *Le vol d'Icare*, una volta ancora in ragione del finale. Infatti, dopo le evasioni dei personaggi dai romanzi e le faticose investigazioni di Morcol, Hubert riesce ad ottenere informazioni su Icaro: sta tentando di volare a bordo di un aquilone e la folla che sta a guardare fornisce una cronaca in tempo reale di quello che sta accadendo. Icaro, come il personaggio della mitologia classica, destinato dal nome che gli è stato attribuito, non riesce a controllare l'esperimento e precipita a terra. L'ultima battuta allora è questa: «HUBERT (richiudendo il suo manoscritto su Icaro) Tutto avvenne secondo il previsto; il mio romanzo è terminato»[272]. Con un semplice periodo tutto ciò che è avvenuto in questa storia viene fatto rientrare nello spazio di un romanzo, con il procedimento di rivelazione in chiusura che ormai notiamo come tratto caratteristico della metalessi del testo. Si tratta, nuovamente, di un testo che contiene se stesso e che quindi assume la sua medesima narrazione come oggetto del suo racconto. Sempre al termine del

[272] QUENEAU, *op. cit.*, p. 188

racconto del *Ragazzo dell'ultimo banco* apprendiamo che tutto è in realtà contenuto nel tema di Claudio. L'alunno dopo essere riuscito ad introdursi nella famiglia di Rafa e ad avvicinarsi alla madre del compagno di classe, si insinua nella casa del professor Germán.

> CLAUDIO Fin da quando l'ho conosciuta, ho avuto voglia di vedere come viveva. Fin dalla prima lezione. Come sarà la casa di questo tipo? Chi potrebbe vivere con uno così? Ci sarà una donna pazza abbastanza, una così pazza da..
>
> *Germán dà uno schiaffo a Claudio.*
>
> Adesso si, maestro. È il finale.
>
> *Con un gesto, fa buio*[273].

Claudio fa intuire di aver preso di mira anche Juana, la compagna del professore, allusione che strappa un gesto istintivo a Germán, dopo il quale l'allievo, esattamente come Hubert, si rivela come lo scrittore dell'intera rappresentazione, perciò tutta la vicenda e tutti i personaggi si scoprono inseriti nel tema. In quest'opera di Mayorga quindi la metalessi del testo si manifesta nella struttura che include se stessa, come abbiamo visto; inoltre c'è anche l'aspetto del testo di Claudio che si materializza in scena. Infatti anche la visualizzazione scenica del contenuto del compito in classe è possibile proprio in virtù di una trasgressione di livello narrativo, ovvero il testo da parola scritta diventa azione drammatica, in particolare tale metalessi avviene a sua volta in due ordini: quello delle scene presentate direttamente dai personaggi e quello della voce narrante di Claudio, che coincide appunto con le parole del tema. In questo senso allora accostiamo a

[273] MAYORGA, *op. cit.*, p. 163

Claudio la figura del Didascalista di *Hamelin*, poiché quest'ultimo personaggio non solo funge da narratore in scena, ma anche da testo vero e proprio. Il Didascalista è una trasposizione scenica del testo più pura ancora di quella che avviene con Claudio, dal momento che con le proprie battute si occupa di riempire i vuoti all'interno dei dialoghi - «*Pausa*», «*Silenzio*» - o di descrivere l'azione dei personaggi - «*La bacia*», «*Il giudice fa un gesto agli agenti, che escono con il ragazzo*» -, proprio come avviene nel testo scritto con la didascalia. Con Ionesco la metalessi del testo giunge ad essere utilizzata ben tre volte nella stessa rappresentazione. La prima scena dell'*Improvviso dell'Alma ovvero Il camaleonte del pastore* sembra raccontare un dibattito tra l'autore e un professore in merito alla nuova produzione a cui Ionesco si sta dedicando. Tuttavia dopo pochi minuti Ionesco confida al suo interlocutore che la sua nuova commedia «avrà per titolo *Il camaleonte del pastore*»[274]: esattamente come nel *Teatro comico*, quindi, il racconto si palesa subito come involucro di se stesso. L'architettura diegetica della rappresentazione si complica quando Ionesco legge a Bartholomeus I l'inizio della commedia che sta scrivendo, testo che coincide esattamente con le prime battute della commedia appena cominciata.

Non appena Ionesco termina di leggere, fanno la loro comparsa uno dopo l'altro Bartholomeus II e Bartholomeus III, ripetendo esattamente le stesse parole e la stessa scena di Bartholomeus I. Il narratario assiste quindi ad una moltiplicazione del testo in se stesso che genera a sua volta una triplicazione della figura del critico, il buffo Bartholomeus I, il quale rivolto ai suoi cloni afferma: «Perché loro non erano

[274] IONESCO, *op. cit.*, p. 390

qui fin dall'inizio. Io ormai l'ho capita a fondo questa commedia. È un circolo vizioso»[275]. *L'improvviso dell'Alma* è un racconto che si svolge attraverso se stesso e in cui troviamo tre professori che confondono le idee dell'autore della commedia stessa. I tre Bartholomeus si spingono anche ad attuare una dimostrazione empirica di cosa sia il teatro, denominando tutti gli oggetti di scena con cartelli che mirano ad evidenziarne la finzionalità, se ne vanno insultandosi a vicenda e infine vengono richiamati dallo stesso Ionesco che li invita a ricomparire con queste parole: «Andiamo! Andiamo! Basta! La commedia è finita.. Tornate in scena!»[276]. Alla fine della rappresentazione Ionesco pronuncia il suo monologo, in cui svela che il teatro per lui è «la proiezione, sulla scena, del mondo interiore»[277], amplificando l'introiezione centripeta del testo su se stesso e sulle sue numerose moltiplicazioni interne.

La metalessi del testo potrebbe venire a coincidere con uno stile, un modo della narrazione, poiché con la sua stessa presenza come abbiamo verificato determina un particolare procedimento diegetico. Per questo motivo, Vescovo raduna alcuni dei testi che già sono stati esaminati in questo capitolo nella metalessi del modo: «l'invito è quello a verificare se gli oggetti formalmente meno definiti in rapporto ai generi o alle tipologie testuali (drammi che sembrano romanzi e romanzi che sembrano drammi) non siano il terreno privilegiato di cultura di questa figura»[278]. Il modo metalettico, si può aggiungere, viene a collocarsi tra il modo mimetico e il modo diegetico: ma così come mimesi e diegesi vengono considerate

[275] Ivi, p. 394
[276] Ivi, p. 434
[277] Ivi, p. 436
[278] VESCOVO, *Metateatro..*, op. cit., p. 9

alla stregua di modalità narrative che possono essere compresenti nello stesso racconto, la metalessi può essere allora codificata, in particolare quella del testo, come una miscela straniante di mimesi e diegesi. La metalessi, insieme alla mimesi e alla diegesi, rientra quindi nelle varie modalità riconoscibili della narrazione, e quindi può costituire un modo compresente ad altri. Certamente, nelle categorie narrative individuate da Vescovo il modo metalettico è imperante, così come quello mimetico e quello diegetico sono caratteristici di una rappresentazione e di un romanzo in cui non siano rintracciabili commistioni con altre modalità narrative.

4.2.V Presenza reale

> La figure bien particulière que représente la présence d'un cinéaste «invité» prend un singulier relief quand elle est insérée dans une production métafilmique. [...] Nous proposons d'intituler cette figure «*présence réelle*» pur la distinguer de la trop courante «guest star» - et lui conférer d'emblée l'aura littéraire qui est la sienne tout en marquant la profonde différence entre des pratiques souvent confondues[279].

La figura della presenza reale è definita da Cerisuelo in *Hollywood a l'ecran* come la presenza di un cineasta in una pellicola metafilmica ed è distinta dalla mera comparsa di un grande attore o di una grande attrice. In particolare, attraverso gli esempi dell'autore, comprendiamo che si verifica la presenza reale quando quel tale

[279] CERISUELO, *op. cit.*, p. 110 - La figura molto particolare che rappresenta la presenza di un cineasta «ospite» assume un singolare rilievo quando è inserita in una produzione metafilmica. [...] Noi proponiamo d'intitolare tale figura «*presenza reale*» per distinguerla dalla troppo diffusa «guest star» - e di conferirle immediatamente l'aura letteraria che è la sua mentre segna la profonda differenza tra le pratiche spesso confuse.

cineasta è presente nel film nel ruolo di se stesso, perciò si esclude dal campo di questa figura la collaborazione di famosi e celebrati attori se non recitano la parte di se medesimi. Genette riprende la presenza reale nel suo *Métalepse*, citando Cerisuelo, precisando che «consiste nell'apparizione, fuggitiva o non, di un attore celebre, o un'altra personalità ben conosciuta del mondo del cinema, che figura "nel suo proprio ruolo" (*as himself* o *herself*), introducendo in questo modo in una diegesi finzionale una presenza extrafinzionale»[280]. In questo sviluppo genettiano della definizione imbastita da Cerisuelo troviamo i semi della metalessi della presenza reale. Infatti questa figura individuata da Cerisuelo non sarebbe altro che l'intrusione della realtà nel mondo fittizio del film: una persona famosa del mondo del cinema che recita la parte di se stessa equivale di fatto all'ingresso di quella persona nel livello narrativo del film, è dunque una metalessi della realtà interna al film. Genette osserva inoltre che la presenza reale non avviene solo al cinema:

> Á la réflexion, «propre au cinéma» est peut-être trop restrictif, car le roman ne se prive pas d'introduire parfois dans sa diégèse fictionelle des personnages empruntés à l'extradiégèse historique. [...] Si le «vrai» Keaton fait métalepse dans un film de fiction, le «vrai» Napoléon doit tout autant faire métalepse dans un roman dont la plupart des personnages sont imaginaires[281].

---

[280] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 71 - consiste en l'apparition dans un film, figutive ou non, d'un acteur célèbre, ou autre personnalité bien connue du monde du cinéma, qui y figure "dans son proprie rôle" (*as himself* ou *herself*), introduisant de ce fait dans une diégèse fictionnelle une présence extrafictionnelle.

[281] GENETTE, *Métalepse*, op. cit., p. 130 - Riflettendoci, «proprio del cinema» è forse troppo restrittivo, perché il romanzo non si priva d'introdurre talvolta nella sua diegesi finzionale dei personaggi presi all'extradiegesi storica. [...] Se il «vero» Keaton fa metalessi in un film di finzione, il «vero» Napoleone deve altrettanto fare metalessi in un romanzo in cui la maggior parte dei personaggi è immaginaria.

Se allarghiamo il campo ad ogni tipo di narrazione, scritta, teatrale o cinematografica, possiamo affermare che la presenza reale è quella figura metalettica per cui una persona entra nella narrazione per se stessa, apportando un frammento di realtà nel racconto in quanto occupa nella trama diegetica il ruolo di se medesima. Un film intessuto di presenza reale è certamente *Viale del tramonto*, il quale viene citato sia da Cerisuelo sia da Genette come esempio di questa figura metalettica. Compaiono infatti per se stessi Cecil B. DeMille, Hedda Hopper e fugacemente Buster Keaton, in una partita a carte con Norma Desmond[282]. Si tratta ovviamente di una figura metalettica di tipo partecipativo, dal momento che gli attori e i registi scelgono di collaborare e di venire inseriti nel film. In *Viale del tramonto* ci sono altre figure però che sebbene non interpretino la parte di se stesse recitano nei panni di personaggi che hanno molto in comune con la propria vita reale. È il caso di Norma Desmond, diva del cinema muto dimenticata nella sua sfarzosa villa, impersonata dalla grandiosa Gloria Swanson, che torna a lavorare dopo vent'anni di oblio proprio per il film di Wilder e che aveva conosciuto il massimo splendore proprio grazie a DeMille. Anche Erich von Stroheim, nei panni di Max, è legato alla Swanson, poiché l'ultimo film muto che si accinge a girare insieme a lei è *Queen Kelly*, pellicola mai terminata a causa dell'avvento del sonoro. Uno spezzone dello stesso film *Queen Kelly* compare tra l'altro in *Viale del tramonto* per volere di Norma, che fa proiettare nel suo lussuoso soggiorno i film in cui ha recitato nella sua gioventù. La sovrapposizione tra il personaggio di Norma e l'attrice Gloria viene così esaltato proprio grazie alla riproduzione di un film realmente esistente in

[282] Si veda 3.2.II Il tramonto del muto e il film impossibile

cui Gloria ha realmente recitato; allo stesso modo il personaggio di Max viene a combaciare parzialmente con la persona di von Stroheim, poiché entrambi si dicono legati alla diva e in particolare condividono con lei i ricordi dell'apice del successo. Potremmo definire questa parziale ma visibile congruenza tra i personaggi e gli attori come una sorta di presenza semi-reale, che acquista maggiormente spessore dal momento che si verifica accanto ad una vera e propria presenza reale, dalla quale trae giocoforza più realismo, nonostante i ruoli fittizi dei personaggi. In *Viale del tramonto* notiamo quindi tre tipologie di personaggi: quelli fittizi, che appartengono esclusivamente al livello narrativo del film; quelli semi-reali, che si collocano a metà strada, come abbiamo visto, tra realtà e finzione; quelli reali, di persone che recitano la parte di se stesse e che effettuano quindi la figura metalettica della presenza reale. Tale caratterizzazione dei personaggi permette di conferire all'intera pellicola un incisivo realismo, motivo per cui Cerisuelo giustamente nota una particolare efficacia della presenza reale nei metafilm, in cui molto peso viene attribuito al rapporto tra la cornice realistica e il racconto finzionale inquadrato.

Una presenza reale si nota già nell'*Impromptu de Versailles* e precisamente quella dello stesso Molière. In questa sua opera infatti il drammaturgo francese calca le scene per se medesimo, tanto più che lo scopo è quello di rispondere davvero alle polemiche mossegli contro dalla compagnia rivale dell'Hôtel de Bourgogne. Molière quindi nei panni di Molière, che è al tempo stesso l'autore della propria opera in cui compare: la figura metalettica della presenza reale è ben riconoscibile in questo caso drammaturgico, senza togliere peso alla natura

metateatrale del racconto nel suo insieme. È invece apparentemente una presenza reale quella di Jean-Luc Godard nel proprio film *Fino all'ultimo respiro*, in cui effettivamente lo stesso regista compare nella parte di un passante che riconosce Michel come il delinquente ricercato di cui si parla. Si tratterebbe di presenza reale se Godard si esponesse come Godard, mentre ricopre un ruolo minore che sebbene non abbia nome nemmeno si avvicina chiaramente alla rappresentazione del *vero* Godard. Allo stesso modo Genovesi nel film *Happy Family* non compie una presenza reale quando viene inquadrato accanto ad Ezio tra il pubblico del concerto di Caterina. Una volta ancora il personaggio dello spettatore non esclude la possibilità che possa essere Genovesi, ma neanche è riconducibile inequivocabilmente alla personalità dello sceneggiatore in quanto tale. Indubbiamente quest'ambiguità di livello narrativo incrementa una certa verosimiglianza del racconto con la realtà ed è un dato che certamente bisogna notare, ma non possiamo dire si tratti di presenza reale.

La medesima osservazione vale, ad esempio, per Truffaut e Allen, rispettivamente in *Effetto notte* e in *Sturdust Memories*. I due registi infatti, ciascuno nel proprio film, recitano il ruolo del regista; tuttavia nessuno dei due porta il proprio vero nome perché Truffaut interpreta la parte di Ferrand ed Allen diventa Bates. Allen tuttavia applica il modello felliniano alla propria esperienza personale, distribuendo nel film numerosi riferimenti autobiografici, sia di carattere privato sia di natura professionale: in questo senso probabilmente Bates rappresenta per Allen ciò che costituiva Norma per Gloria Swanson, permettendo di rintracciare quindi una presenza semi-reale, non supportata però da altre presenze

reali che possano aumentarne l'efficacia. Riprende invece la presenza reale inaugurata da Molière *L'improvviso dell'Alma ovvero Il camaleonte del pastore* di Ionesco: come abbiamo avuto modo di notare nel paragrafo precedente, infatti, Ionesco si mostra in scena nei panni di se stesso, diventando, come Molière, autore e personaggio allo stesso tempo. Ionesco attua una presenza reale di palese visibilità: a togliere ogni dubbio nello stesso testo teatrale leggiamo proprio il nome di Ionesco per la parte di Ionesco. In maniera similare anche Genovesi nello spettacolo teatrale di *Happy Family* si lascia visitare dai personaggi, calcando la scena in quanto Genovesi, drammaturgo e personaggio come Ionesco. Sono presenze reali anche quelle di Ole Olsen e Chic Johnson in *Hellzapoppin*, tanto nel film quanto nel *musical* originale, poiché interpretano se stessi e vengono considerati tali in tutti i livelli diegetici in cui compaiono. Il fatto che mettano in atto le metalessi del personaggio e del narratario nulla toglie alla metalessi della presenza reale: è chiaramente il personaggio a compiere un attraversamento di livello diegetico quando questi si verifica, ma se il personaggio nella narrazione è presente per se stesso allora si ha anche una presenza reale. Il disordine che risulta dalla diegesi di *Hellzapoppin* è quindi frutto dei numerosi e variegati procedimenti metalettici, che investono la gerarchia dei vari piani del racconto e pervadono tutto il sistema narrativo. Un film italiano in cui le presenze reali sono inserite armonicamente nel racconto è *Il tassinaro* di Alberto Sordi, del 1983. Il romano Pietro Marchetti conduce il suo tassì e nelle sue giornate di lavoro incontra persone delle più disparate, tra cui anche Giulio Andreotti e Federico Fellini, i quali vengono interpretati da essi stessi.

La presenza reale di Fellini in particolare dà indubbiamente una sfumatura metalettica più intensa perché si tratta di un regista *vero* in un film: Fellini che recita Fellini accanto ad Alberto Sordi che rappresenta Pietro Marchetti. La destinazione del regista sono, come intuibile, gli studi di Cinecittà, dove il tassista giunge allungando il percorso nella speranza di intavolare un discorso con il famoso Fellini. Durante il dialogo Fellini confessa al tassista che Alberto Sordi gli avrebbe chiesto di recitare una parte in un suo film: si tratta di un omaggio allo stesso Fellini, perché l'affermazione implica che il film di cui sta parlando è quello che lo spettatore sta guardando e dunque un film che include se stesso - come *Otto e mezzo*. Dopo che Fellini lascia la vettura compare lo stesso Alberto Sordi nel ruolo di Alberto Sordi, che attende il collega all'ingresso di Cinecittà: ecco una terza presenza reale ancora più significativa delle altre due, perché Alberto Sordi nel film recita allo stesso tempo due ruoli, ovvero quello del tassista Marchetti, ma anche quello di se stesso.

Prima di rassegnarsi a ripartire Marchetti dialoga con Sordi cercando di raccomandare il figlio per una parte in uno dei suoi film, con un procedimento che ricorda l'accesa discussione che si svolge nel terzo livello narrativo tra Olsen e Johnson e i propri sé, sdoppiati per un guasto tecnico. La differenza che rende la scena di *Hellzapoppin* più alienante rispetto a quella del *Tassinaro* consiste nel fatto che mentre il duo comico è già in partenza una doppia presenza reale, i due personaggi di Sordi sono l'uno un personaggio fittizio, l'altro una presenza reale.

5

Conclusioni

La letteratura, il teatro e il cinema sono linguaggi espressivi, modalità narrative attraverso le quali il narratario riceve un racconto. Queste tre tipologie della narrazione sono state quindi accostate comparativamente in virtù della condivisa finalità comunicativa, poiché con stili e strumenti differenti veicolano comunque un testo narrativo. Dal momento che il testo è il tessuto di un discorso, in ogni unità narrativa è ravvisabile il discorso del racconto, che può essere analizzato nella sua struttura e nelle sue varie componenti. È possibile di conseguenza rintracciare alcune tecniche narrative tanto nei romanzi, quanto nelle rappresentazioni teatrali e nei film, perché si tratta di oggetti narrativi che si differenziano per il modo del racconto, ma che sono comparabili per il fine, ovvero il raccontare - tanto più che

spesso letteratura, teatro e cinema si sono influenzati l'un l'altro, intrecciando col tempo una fitta rete intertestuale. Gli studi di Genette sono fondamentali per questo tipo di analisi comparativa, in quanto permettono di focalizzare elementi narratologici che si definiscono per la loro pertinenza alla narrazione, non allo strumento narrativo. Per questa ragione la mimesi e la diegesi non costituiscono più una coppia oppositiva bensì compresente in una serie di gradazioni possibili e miscelabili della narrazione, sia essa di tipo letterario, teatrale o cinematografico.

Nelle varie unità narrative prese in esame è stato possibile applicare infatti la teorizzazione genettiana dei diversi livelli del racconto, in particolare per quanto riguarda i metadrammi e i metafilm, senza che le diverse modalità ne alterassero la validità o ne richiedessero una riformulazione specifica. Il campo di definizione del metateatro e del metacinema include rappresentazioni o film che abbiano per oggetto il teatro o il cinema, che mostrino la produzione di rappresentazioni o film, che contengano in sé altre rappresentazioni o altri film. Le tipologie metadrammatiche di George Forestier inoltre sono state utilizzate nell'esame sia degli oggetti metateatrali sia di quelli metafilmici, permettendo un riconoscimento sistematico delle diverse strutture d'inquadramento dei racconti interni. L'ordine inclusivo di una o più unità narrative *enchâssée* è stata fondamentale per comprendere la figura della metalessi, di origine letteraria e avvicinata da Genette al mondo della rappresentazione. Ogniqualvolta si verifichi una trasgressione di livello narrativo, infatti, viene compiuta una metalessi ed è visualizzabile quindi nell'intrusione del narratore, del personaggio e del narratario in un piano diegetico non pertinente; inoltre come si è visto si mette in atto una metalessi anche con

l'ingresso della realtà nel racconto attraverso la *presenza reale* e con l'assunzione del racconto stesso come oggetto della narrazione. Nell'ultimo capitolo sono stati raggruppati oggetti narrativi con differenti modalità espressive che presentassero in comune i cinque procedimenti metalettici individuati, dimostrando che è possibile esaminare i racconti in base alle categorie narratologiche, a prescindere dalle modalità espressive attraverso le quali essi vengano veicolati: letteraria, teatrale o cinematografica.

Al termine di quest'indagine si comprende la necessità per l'intellettuale contemporaneo di un sapere trasversale e composito, perciò si auspica che in futuro la componente comparativa diventi sempre più una peculiarità della formazione critica. In particolare Il metodo comparativo risulta efficace nell'analisi della narrazione in tutte le sue modalità, superando le singole discipline e ricercando le analogie nelle strutture del discorso narrativo, come si è cercato di agire in questa sede. Gli studi genettiani si sono rivelati molto propensi a questo scopo, fungendo da teoria integrativa e condivisibile per tutte le discipline, offrendo un sistema teorico in cui è possibile un incontro costruttivo.

Si scorge infine una prospettiva di ricerca futura nel prendere in esame quelle unità narrative in cui i racconti esterni e quelli inquadrati non condividono una comune modalità espressiva. È il caso per esempio di rappresentazioni teatrali incluse in pellicole cinematografiche e film inseriti in azioni sceniche, senza dimenticare l'insieme di narrazioni per la produzione televisiva, ancora una volta come fenomeni comparabili sotto il segno di Gérard Genette.

Bibliografia

Testi di riferimento

AA. VV., *Letteratura comparata*, a c. di Raffaella BERTAZZOLI, La scuola, Brescia 2010

ABEL Lionel , *Metateatro. Una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, trad. it. di Luigi BALLERINI, Rizzoli, Milano 1965

BISONI Claudio, *Cinema within the aesthetics relation: film studies and Gérard Genette's art theory*, in *Cinéma&Cie*, Vol. XII, no. 18 Spring 2012

CAMBIAGHI Mariagabriella, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Mondadori, Varese 2009

CAPPI Marianna, *Happy Family: dal teatro al cinema con un po' di sperimentazione*, pubblicato il 17 marzo 2010 su www.mymovies.it, consultato il 27 gennaio 2013

CASETTI Francesco, *Teorie del cinema (1945 - 1990)*, Bompiani, Milano 1993

CASETTI Francesco e DI CHIO Federico, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990

CERISUELO Marc, *Hollywood a l'ecran. Essai de poétique historique des films: l'exemple del métafilms américains*, L'oeil vivant, Presses de La Sorbonne Nouvelle, Sartrouville 2000

CINQUEGRANI Alessandro, *Letteratura e cinema*, La scuola, Brescia 2009

ELSAESSER Thomas e HAGENER Malte, *Teoria del film*, trad. it. di Fulvia DE COLLE e Rinaldo CENSI, Einaudi, Torino 2009

FAGUET Emile, *En lisant Molière: l'homme et son temps, l'écrivain et son oeuvre*, Hachette, Parigi 1914, consultato in gallica.bnf.fr il 31 ottobre 2012

FANTIN Silvia, *Happy family. La metalessi tra teatro, romanzo e cinema*, Laboratorio tesi, Venezia 2011

FARASSINO Alberto, *Jean-Luc Godard*, Il castoro cinema, Milano 2002

FORESTIER Georges, *Le théâtre dans le théâtre. Sur la scéne français du 17. siècle*, Droz, Ginevra 1981

GENETTE Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina ZECCHI, Einaudi, Torino 1986; *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Parigi 2004

MEHLMAN Barbara, *Noises off*, in *Curtain up. The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*, www.curtainup.com/noisesoff.html, consultato il 13 novembre 2012

MELLO Leonardo, *Il teatro come arte dello spettatore*, www.drammaturgia.it, data di pubblicazione 19 gennaio 2009, consultato il 20 ottobre 2012

MORDENTI Raul, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra gli studi culturali, didattica e informatica*, Meltemi, Roma 2007

NEWEY Katherine, *Melodrama and Metatheatre: Theatricality in the Nineteenth Century Theatre*, in *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Spring 1997 pp. 85-100, journals.ku.edu/index.php/jdtc/article/viewFile/1959/1922, consultato il 19 settembre 2012

RE Valentina, *Cinema, videogame e livelli di realtà: giocare sul limite,* in *Press start. Fate il vostro gioco. Cinema e videogame nella rete: pratiche di contaminazione*, Atti della giornata di studi, Venezia, Università Ca' Foscari, 19 novembre 2010, a c. di Valentina RE e Elisa MANDELLI, Terra ferma, Treviso 2011; *Introduction. Une approche «relationiste»*, in *Cinéma&Cie*, Vol. XII, no. 18 Spring 2012

SEBASTIANELLI Laura, *Riflessioni sulla Nouvelle Vague*, in *Cinema Magazine OnLine*, 1997-1998, www.novaera.it/cinema/vague/, consultato il 15 settembre 2012

VESCOVO Piermario, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Marsilio, Venezia 2007; *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Marsilio, Venezia 2011; *Napoli e Madrid di notte. Tra Raffaele Viviani e Ramón Del Valle-Inclán*, in *Rivista di letteratura teatrale*, marzo 2011, Fabrizio Serra Editore, Roma 2011; *Metateatro e metalessi. Per una distinzione e una definizione teorica*, intervento al convegno *Le miroir derriére le rideau*, Parigi 8-10 novembre 2012

Testi oggetto d'esame

ALLEN Woody, *The Kugelmass episode*, in *Side Effects*, 1980, www.woodyallen.art.pl, consultato il 13 novembre 2012

BRECHT Bertolt, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, trad. it. di Ginetta PIGNOLO ed Emilio CASTELLANI, Einaudi, Torino 1998

CORNEILLE Pierre, *L'illusione teatrale*, trad. it. Vittorio SERENI, Guanda, Milano 1979

FRAYN Michael, *Rumori fuori scena*, trad. it. di Filippo OTTONI, Costa&Nolan, Milano 2006

GENOVESI Alessandro, *Happy family*, Mondadori, Milano 2010

GOGOL Nicolaj, *Racconti di Pietroburgo*, trad. it. di Tommaso LANDOLFI, Einaudi, Cuneo 1995

GOLDONI Carlo, *Il teatro comico*, Hobby&Work, Milano 2005

IONESCO Eugène, *L'improvviso dell'Alma ovvero il camaleonte del pastore*, in *Teatro*, trad. it. di Daniele PONCHIROLI, Einaudi, Torino 1961

MAYORGA Juan, *Teatro. Himmelweg, Animali notturni, Hamelin, Il ragazzo dell'ultimo banco*, trad. it. di Adriano IURISSEVICH, Manuela CHERUBINI e Antonella CARON, Ubulibri, Milano 2008

PIRANDELLO Luigi, *Maschere nude. Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto*, Garzanti, Milano 2008

QUENEAU Raymond, *Icaro Involato*, trad. it. di Clara LUSIGNOLI, Einaudi, Torino 2006

Filmografia

ALLEN Woody, *Stardust Memories*, 1980; *La rosa purpurea del Cairo*, 1985

FELLINI Federico, *Otto e mezzo*, 1963

GODARD Jean-Luc, *Fino all'ultimo respiro*, 1960

POTTER Henry C., *Hellzapoppin*, 1941

SALVATORES Gabriele, *Happy Family*, 2010

TRUFFAUT François, *Effetto notte*, 1973

WILDER Billy, *Viale del tramonto*, 1950

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore la mia famiglia perché mi ha sempre fornito sostegno e fiducia durante tutto il mio percorso di studi.

Porgo i miei cordiali ringraziamenti ai Professori Vescovo e Cinquegrani e alla Professoressa Re per aver dimostrato interesse alla mia tesi e per avermi consigliata.

Andrea e Giulia rimangono le persone a me più vicine e a loro va tutto l'affetto e la gratitudine, perché da loro ricevo le grandi forze dell'amore e dell'amicizia, indispensabili sempre.

Infine ringrazio tutte le persone care che mi circondano in questo giorno importante, tutti gli amici e i parenti che mi si stringono accanto, con un pensiero nostalgico per chi avrebbe voluto esserci e ora non c'è più.