

VALENTINA STURLI — DIEGO PELLIZZARI

*Intervista a Mario Martone**

vs *Come regista lei ha sempre messo in scena grandi opere letterarie del passato o contemporanee, da Sofocle a Shakespeare, da Parise a Elena Ferrante, fino a portare in scena, con Il giovane favoloso, anche un grande autore della letteratura italiana. Che posto ha la letteratura nel suo modo di fare regia, sia teatrale che cinematografica, e qual è il suo rapporto con la letteratura?*

MM Più in generale direi che la letteratura mi interessa come atto creativo. Non c'è soltanto la letteratura. Nei miei film ci sono spesso figure di artisti, o comunque di creatori. Il mio primo film è su un matematico, *Teatro di guerra* racconta di un gruppo di attori,

L'odore del Sangue, che viene da un romanzo di Parise, ha come personaggio uno scrittore, *Il giovane favoloso* è Leopardi e in *Capri revolution* ci sono degli artisti. Dentro tutto questo c'è anche un più generale rapporto con la letteratura, una propensione e una tensione verso la messa in scena e l'interesse per l'atto creativo dell'essere umano, sia esso pittura, teatro, danza, arte o letteratura; l'atto creativo come sfera anche religiosa, se vogliamo. Gli esseri umani hanno inventato le religioni, hanno inventato l'arte. Non vivremmo senza le religioni e senza l'arte. Indipendentemente dal fatto che uno possa avere la fede o meno, che uno possa essere creativo o meno: non ha importan-

* I due autori dell'intervista tengono particolarmente a ringraziare il dott. Simone Casprini per il suo preziosissimo aiuto.

za. L'importante è l'esistenza di queste cose. Per questo attribuisco all'atto creativo degli esseri umani un grande valore. Attraverso questi percorsi incontro degli scrittori che, a volte, a loro volta trattano di scrittori. Se per esempio mi occupo di Risorgimento, andando sulle tracce dei cospiratori italiani dell'Ottocento, mi imbatto in un libro come *Noi credevamo* di Anna Banti, un romanzo che contiene anche una biografia, visto che il protagonista è ricalcato sulla figura del nonno dell'autrice. In *Noi credevamo* compare un personaggio che si chiama Sigismondo Castromediano, e il cosceneggiatore Giancarlo De Cataldo mi mostra il libro di memorie di Castromediano, e capisco che quello è stato il materiale su cui ha lavorato Anna Banti per ricostruire le vicende del nonno. Sono scatole cinesi, sentieri che ti portano come in un labirinto, in uno stare insieme di tutti gli atti creativi possibili, che è una cosa che veramente mi interessa. Non sono un grande lettore, ci sono troppi grandi libri che non ho ancora letto, che vorrei leggere e che forse un giorno leggerò. Mi muovo insomma in questo labirinto, dove faccio degli incontri.

vs Che cosa la colpisce di un materiale, di un soggetto, un testo, un argo-

mento tanto da decidere di lavorarci sopra? Che cos'è che fa scattare la molla del lavoro?

MM Questo è un po' un mistero: è vero che, in maniera inspiegabile, c'è una specie di luce che si accende. Mi imbatto quotidianamente in soggetti e storie possibili da raccontare al cinema, o mi capita di leggere testi che sarebbe interessantissimo mettere in scena a teatro, ma non so dire perché succede che proprio certe storie facciano scattare la molla. Se penso a *Noi credevamo*, ho cominciato a entrare in quel labirinto attraverso domande che riguardavano il presente, collegando, ad esempio, le intifade palestinesi alle nostre guerre di indipendenza. Io che di storia italiana dell'Ottocento ne so poco, ho iniziato a chiedermi perché nel racconto della nostra storia risorgimentale vi fossero solo grandi battaglie, solo grandi diplomazie, ma, mi dicevo, deve esserci stato un lato oscuro: come hanno potuto, uomini privi di mezzi e braccati dalle polizie, portare a termine battaglie contro degli eserciti? La domanda veniva da qualcosa di attinente al presente, ma è come rimbalzata su una questione che riguardava il passato. Ho cominciato a capire che il racconto ufficiale della nascita del

nostro Paese era pieno zeppo di rimozioni. Alla fine è diventato un po' come andare in analisi. Il nostro è un Paese malato dal punto di vista della crescita democratica, preda di così tante contraddizioni, nodi irrisolti che non si sciolgono mai, in una specie di perpetua crisi. Le persone che stanno male e hanno nodi che non si sciolgono vanno dall'analista e cominciano a scavare nei traumi, nell'infanzia e nelle rimozioni. *Noi credevamo* era un po' come andare in analisi per scoprire i traumi e capire le rimozioni che c'erano state. Dopo di che il film ha aperto un decennio di rapporto con l'Ottocento italiano: ha partorito le *Operette morali* e poi *Il giovane favoloso*, e intanto mi è stato proposto di mettere in scena le opere di Verdi e di Rossini. A quel punto il labirinto diventava fittissimo, è stato un inoltrarsi progressivo. Ne sono uscito solo da poco, anzi ne sto uscendo adesso, scavalcando il secolo con *Capri revolution*. Posso fare altri esempi. *L'amore molesto* me lo aveva segnalato Fabrizio Ramondino, con cui avevamo scritto *Morte di un matematico napoletano*: ricordo che avevo portato il libro di Elena Ferrante con me a New York quando andai a presentare il matematico; lo leggevo nei ritagli di tempo, mi venivano incontro i suoni di Na-

poli prima ancora delle immagini. Quanto a *Teatro di guerra*, mi trovavo ad Avignone dove stavamo facendo l'*Histoire du Soldat*, e mentre eravamo lì, in riunione, vedevo tutte le compagnie francesi molto attive sulla questione dell'assedio di Sarajevo e dello scambio culturale con i bosniaci. Da italiano vedevo tutto ciò come qualcosa che in Italia non era avvenuto: si dava molto aiuto economico alla Bosnia in quegli anni, e anzi l'Italia è stata un paese molto solidale, ma che non ha elaborato nessun pensiero su quello che stava succedendo. Di nuovo una rimozione, una specie di vuoto. E allora anche in quel caso, istintivamente, ho avvertito questa sensazione e ho cominciato a fantasticare su un film in cui si raccontasse di una compagnia italiana; da lì ho pensato al teatro, al senso del teatro, ai *Sette contro Tebe* che era la tragedia giusta per la Bosnia perché tratta di una guerra fratricida. In genere quindi sono spunti che vengono di sponda. Lo stesso vale per *Capri revolution*: ero a Capri a un festival, ospite di un convegno, e mi trovo davanti ai grandi quadri del pittore Diefenbach. Chiedo informazioni e mi raccontano la storia del pittore e della sua Comune, del vegetarianesimo, del naturismo. E immediatamente, non so perché, si è

istituito un rapporto con un'opera di Beuys, *Capri-Batterie*, che è una lampadina innestata in un limone. Per me è stato subito *Capri-Batterie*, una specie di cortocircuito da cui è partito questo film dalla costruzione piuttosto complessa, in cui si uniscono la Comune di Diefenbach a quella di Monte Verità, a Beuys e a tutta una serie di storie.

DP *Lei è un regista doctus, si documenta molto, i suoi film sono pieni di riferimenti eruditi. Già nelle prime inquadrature di Capri-Revolution mi è parso di riconoscere topoi che riguardano il tema dell'esilio e del ritorno degli dèi pagani nella cultura occidentale: il capro nero che da elemento del corteo dionisiaco diventa nel sabba immagine del diavolo stesso, la contrapposizione col cattolicesimo, un reperto antico – un'anfora – che riemerge dagli abissi, la presenza delle rovine. Sono poi anche riconoscibili allusioni ad opere pittoriche, penso a La jeunesse de Bacchus di Bouguereau, o alle fotografie di nudo di Von Gloeden. Quali sono i suoi modelli letterari, fotografici, pittorici?*

MM Vale lo stesso discorso che facevo prima: in realtà non sono un regista *doctus*, e i riferimenti che ci sono nei miei film sono frutto di incontri. Non ci sono cose che

conosco e che desidero raccontare nei film, ci sono cose che non conosco e che, in un viaggio di scoperta, creano il film. Così, le capre nere che ti hanno colpito sono anch'esse frutto di un incontro. Erano le capre che appaiono in un mio cortometraggio intitolato *Pastorale cilentana* realizzato per l'Expo. Me le sono portate dietro. Quanto all'anfora non saprei. Certo è che ci sono delle cose che per me sprofondano nell'oblio ma non spariscono. L'ho scoperto una volta, in maniera molto precisa, rivedendo *Il diavolo probabilmente* di Bresson. Sapevo di aver visto quel film e anche che mi era piaciuto molto, ma se qualcuno mi avesse chiesto di che cosa parlava non avrei saputo dirlo. Nel rivederlo a distanza di tempo ero perfettamente in grado di capire tutto quello che dovevo a quel film nella realizzazione di *Morte di un matematico napoletano*, a partire dal fatto che si tratta di un film sul suicidio. In quel momento riuscivo a vedere la parte di me che aveva attinto a quel giacimento senza che me ne rendessi conto nell'immediato. Tornando all'anfora, è possibile che, avendo letto da bambino la *Venus d'Ille* di Mérimée, il racconto abbia lasciato una traccia da qualche parte, ma non si tratta di un'allusione voluta o di un riferimento esplicito. È un

dato importante per capire il mio modo di lavorare, che appunto non è quello del regista *doctus*. Ho fama di essere un regista intellettuale perché mi occupo di cose che hanno a che fare con i libri e con l'arte, ma allo stesso tempo questa fama diventa anche una specie di gabbia, uno schema entro il quale si viene inseriti e in qualche modo ridotti. La questione è un'altra: è far sì che tutti questi elementi siano propulsivi. I film non sono dei saggi. Detto questo, mi piace il rapporto con la critica, quando il critico prosegue il libro, il film o lo spettacolo. È qualcosa che funziona già rispetto al lettore: i miei film non hanno mai delle chiusure e delle conclusioni nette, anzi si aprono. Alcuni casi sono davvero eclatanti, come la struttura di cemento armato in *Noi credevamo*, che induce il pubblico a chiedersi se il regista si sia sbagliato. In quel caso si manifesta violentemente la voglia di mettersi in rapporto con il lettore, di scuoterlo e di spingerlo a interrogarsi sul perché sia stato inserito un elemento come quello. Corrisponde al modo in cui lavoro a teatro, abolendo la quarta parete e creando delle situazioni assembleari, qualcosa che nelle mie *performances* mi porto dietro dagli anni Settanta. C'è un'idea di spettatore e attore che

in qualche modo sono tutt'uno, di un teatro come luogo rituale d'incontro e non come rituale di consumo borghese. Questo modo aperto di concepire l'opera comprende anche un rapporto con chi legge il film, che a vari livelli lo continua. Le cose che mi dici sul capro nero, quindi, sono per me interessanti, perché sono giuste, del tutto pertinenti, e perché il mio film continua a viaggiare attraverso il tuo sguardo.

DP *Non so se lei lo ha fatto apposta, ma la scena della danza notturna, nudi, con falò e scene sessuali può ricordare il sabba. Un bellissimo libro di Carlo Ginzburg¹ analizza e interpreta il sabba in ogni sua parte, ma in certa letteratura ottocentesca, come vediamo ad esempio in Heine, il sabba è il rituale bacchico non compreso e demonizzato da parte dei cristiani, che viene cambiato di segno da positivo a negativo e diventa la danza demoniaca delle streghe. Questa sarà anche la lettura di alcuni antropologi del primo Novecento. Mi ha colpito che in Capri-Revolution ci sono sia la danza "dionisiaca" diurna, sia il rituale notturno, demoniaco negli occhi di chi non lo comprende. Tutto questo si inserisce all'interno di un contesto tematico molto chiaro, in una topica ben consolidata, ed è ancora più interessante se lei non lo ha fatto apposta.*

MM Ripeto, alcune cose sono consapevoli, altre vengono da una condivisione. I miei riferimenti per la danza dionisiaca notturna sono stati anche altri, provenienti dall'universo di Monte Verità in Svizzera, dal lavoro sulla danza di Laban o di Mary Wigman. Ma tutti noi lavoriamo con dei riferimenti culturali collettivi, esiste anche una sorta di inconscio culturale al quale ci richiamiamo e grazie al quale ci capiamo. Confido che i riferimenti che tu cogli, così come quelli che ti ho citato a mia volta, colpiscano segretamente anche chi non possiede lo stesso quadro intellettuale, proprio perché sono cose che stanno all'interno dell'inconscio collettivo, che è precisamente ciò che mi interessa intercettare.

vs *Lei prima ha detto che spesso i suoi film muovono da cose che non sa e ha citato la psicoanalisi. A tal proposito pensavo a quanto dice Bion, secondo il quale l'obiettivo della psicoanalisi è pensare pensieri non pensati, tutto quello che in qualche modo è nell'aria ma non è ancora affiorato alla coscienza. Mi colpiva quello che diceva a proposito della molla, che a volte può essere costituita da un deficit di pensiero.*

MM Sì, di pensiero e di conoscenza, là dove vedo improvvisamen-

te dei buchi neri, delle zone vuote e di rimozione. In quei casi sono immediatamente attratto, quasi in una sorta di indagine. Per questo motivo mi piacque tanto un romanzo come *L'amore molesto*, che tratta precisamente di questo, di un personaggio che fa un percorso non per andare alla scoperta di qualcosa che non sa, ma di qualcosa che è rimasto sepolto.

DP *Anche in Capri-Revolution, secondo me, c'è una rimozione molto forte: l'antico. Volevo chiederle, appunto, quanto contano l'antico e il neopaganesimo in questo film e più in generale nella sua opera? Nel suo film gli dèi si percepiscono, e sono le rocce, la terra, l'acqua, il sole.*

MM Certo, Seybu porta Lucia in quello che definisce il suo tempio e le indica il sole come suo dio. In quel caso, quindi, c'è il dio indicato, che è poi un riferimento preciso ai Monteveritani, che avevano l'idea – non so quanto di derivazione neopagana – di recuperare un rapporto profondo con la natura. I fondatori di Monte Verità, Henri Oedenkoven, Ida Hofmann, i fratelli Gräser, erano un gruppo di giovani di buona famiglia che lasciarono la Germania e l'Europa settentrionale e insediarono una comune ad Ascona sul Ticino. Negli anni successivi alla rivoluzione

industriale si avverte l'esigenza di una riforma della vita: è la prima volta che gli esseri umani si pongono il problema del progresso, non necessariamente inteso come qualcosa di positivo, come ovviamente già Leopardi aveva intuito. Il film, quindi, nasce dal finale del *Giovane favoloso*, come una sorta di costola della *Ginestra*, la grande riflessione leopardiana sul progresso e sulla natura con la quale si concludeva il film del 2014. Il progresso dunque entra in gioco come elemento problematico dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti. Ricordo benissimo una mostra di carattere antropologico che si tenne a Roma: c'era un display in cui si vedeva la quantità di esseri umani sulla terra nel corso di milioni di anni, quindi dall'origine in avanti. Si vedeva il numero crescere progressivamente fino ad arrivare a Egizi e Greci e fino al Medioevo, per poi attestarsi, anche se con oscillazioni continue a seconda delle carestie ecc. All'altezza del 1850 il display impazziva: le cifre salgono tanto vertiginosamente che non era neanche più possibile vedere i numeri registrati dal dispositivo. È l'effetto del progresso, della medicina, dell'industria, di tutto ciò che ha fatto sì che improvvisamente la terra si sia trasformata e abbia assunto il volto che ha oggi.

Da quel momento il marxismo inizia a riflettere sullo sfruttamento degli esseri umani nelle fabbriche, e più in generale ci si interroga sui fenomeni della modernità. In questo stesso clima si situa la reazione di un gruppo di giovani, che a me era ignoto: non sapevo nulla né di Monte Verità, né di Diefenbach. È interessante vedere come ad esempio la danza moderna nasca dall'esperienza di questo gruppo. Rimettere in gioco il rapporto con la natura, infatti, significa anche rimettere in gioco il corpo umano e la sfera della corporeità. Il corpo viene esposto nudo al sole ed è possibile curarsi attraverso forme alternative come la medicina omeopatica. A quel punto si comincia a ragionare in termini artistici, a ripensare quello che fino ad allora era la danza, che prevedeva l'impiego di costumi, il movimento a ritmo di musica e possibilmente sulle punte per elevarsi verso il cielo. Laban, il grande coreografo attivo a Monte Verità e fondatore della danza moderna, fa ricorso a corpi nudi nello spazio vuoto, che si muovono senza una musica di sottofondo da seguire, per dare il senso della caduta e dell'attrazione esercitata dalla terra. Sono cose che vediamo continuamente nella danza contemporanea, ma che in quel contesto nascono in maniera deflagrante, con un ritorno – se

si vuole – certamente all’antico. È chiaro che, da questo punto di vista, tracce di tutto ciò si ritrovano nel teatro antico, nella tragedia, nella ritualità legata alla religione greca, per cui i riferimenti agli dèi pagani che tu individui ci sono tutti. Un’esperienza molto importante per me è stata il venire a contatto con l’India. Ho fatto due viaggi in India, intrapresi poco prima di diventare direttore del Teatro di Roma, infatti il Teatro India a Roma si chiama così proprio in omaggio a quei viaggi che mi hanno profondamente segnato, e anche perché si tratta di un teatro concepito per essere insieme nobile e povero; con un gioco di parole, inoltre, volevo creare l’India accanto all’Argentina. Dovevo mettere in scena *l’Edipo re*, che ho messo in scena all’Argentina con un coro di migranti. Era il 2000, l’anno del Giubileo: ho sventrato il Teatro Argentina a Roma togliendo tutte le poltrone dalla platea come fossero bruciate e creando una palizzata tutto intorno ai palchi. Da dietro la palizzata gli spettatori osservano cosa succede a Tebe, chiusa per la peste, dove si muove un coro di migranti, che in alcuni casi ho preso proprio dalla strada, come mostra un documentario che ricostruisce la ricerca di queste persone, che con il loro po-

vero italiano hanno lavorato sul testo di Sofocle. Dell’India mi aveva colpito il politeismo, una certa forma non solo religiosa ma anche comunitaria, che secondo me aveva molto a che fare con la presenza di più dèi. Questo mi ha aiutato ad avvicinarmi alla tragedia greca. È un aspetto che troppo spesso si tralascia, il fatto che i Greci non avevano un unico dio, ma avevano gli dèi. Quando si ha a che fare con la tragedia greca non si può trascurare questo aspetto, la sua totale alterità rispetto al monoteismo. La tragedia greca nasce in un contesto politeista, e anche l’articolazione dialettica che in essa si riscontra secondo me viene da lì. Tornando all’*Edipo re*, facendo agire insieme sulla scena immigrati provenienti da vari paesi, a ciascuno di loro chiedevo di portare la loro cultura, la loro esperienza, i loro canti, i gesti legati alla loro ritualità e alla loro religione. Si creava così una composizione mista della città di Tebe. Sarebbe complesso ripercorrere qui tutto l’*iter* di quell’allestimento. Massimo Fusillo ha seguito da vicino questo lavoro, e c’è un libro di una sua allieva, Alessandra Orsini, specificamente dedicato alla mia trasposizione delle tragedie greche². Tutto questo per dire che, a proposito del mio rapporto con gli

dèi pagani e con l'antico, c'è qualcosa che preesiste al mio lavoro, anche se, come accade in *Capri-Revolution*, non è esplicito. Quando già stavo cominciando a lavorare a *Capri-Revolution*, mi è stata offerta la messa in scena delle *Bassaridi*, una stupenda opera di Henze, su libretto di Auden e Kallman, tratta da *Le Baccanti* di Euripide. Ho lavorato con Raffaella Giordano, la stessa coreografa di *Capri-Revolution*, per creare scene dionisiache propriamente intese come l'uccisione di Penteo e così via. Come per altri versi *Pastorale cilentana* con le capre, si tratta anche in quel caso di una specie di preparazione, che conteneva come dei bozzetti preparatori per *Capri-Revolution*. È sempre questo modo di procedere un po' labirintico, per cui spesso le tracce di un lavoro poi si ritrovano in un altro. Per questo tendo a far leggere il mio lavoro come un insieme organico, non come opere separate e irrelate fra loro.

DP Una tematizzazione esplicita, però, c'è nella scena dell'invocazione di Artemide. È così?

MM Sì, certo. Nella costruzione dialettica di *Capri-Revolution* e della comune ci sono vari punti. Già la comune ha un suo punto dialettico con la scuola di Gorkij,

gli esuli russi che si preparavano per la rivoluzione comunista, un mondo totalmente altro. All'interno della comune stessa, comunque, c'è un conflitto dialettico, che richiama quello che in effetti ci fu a Monte Verità, dove tra l'altro operò uno psicanalista radicale come Otto Gross, amico di Jung e che conobbe anche Freud. Egli riteneva che la pratica del sesso completamente libero fosse l'unica maniera per guarire dalle nevrosi, e radicalizzava così un elemento proprio della comune, quello appunto dell'amore libero che si racconta anche in *Capri-Revolution*, che in quanto tale poteva avere – ed in effetti ebbe – anche una deriva tragica: Gross, infatti, venne accusato di aver favorito la morte di una donna, certo fragile e con una sua tendenza suicida, alla quale egli diede una certa droga con cui potersi togliere la vita. Gross non negò mai il proprio coinvolgimento: riteneva che la donna si sarebbe suicidata comunque e di averla solo aiutata a farlo nel modo meno violento possibile. Per questa vicenda lo psicanalista venne processato. Nel film la figura di Herbert richiama direttamente Gross, incarnando questo contrasto e la riflessione sul limite fino al quale è lecito spingere l'apertura. Dal punto di vista

artistico, invece, ho richiamato i riti di Hermann Nitsch, l'artista viennese che fa performance usando materiali *sui generis* come il sangue di animale e che quindi, da questo punto di vista, affonda a piene mani in un'idea neopagana. Anche in questo caso, dunque, si mischiano e convergono elementi differenti ed eterogenei. Volevo che nel film ci fosse una sorta di preghiera. C'era l'inno orfico ad Artemide, e ho chiesto a Massimo Fusillo di aiutarmi a trovare una vecchia traduzione tedesca che potesse andar bene per l'inizio del Novecento. Sono rimandi, tracce, mondi che si toccano, sempre però – ribadisco – in questa forma labirintica e libera. È impossibile osservare il film sotto il profilo filologico, perché si tratta di una costruzione totalmente libera: nella realtà Diefenbach è morto nel 1913, mentre la vicenda messa in scena si svolge nel 1914, egli ha sempre dipinto e non ha mai fatto performances come quelle che fa il protagonista, che da questo punto di vista riprende Beuys, di molti anni successivo. C'è quindi un muoversi del tutto libero tra i riferimenti culturali, psichici, ancestrali, che si assemblano e si compongono in una forma che poi è quella che prende il film in sé. Al contrario *Noi credevamo* può

essere facilmente indagato filologicamente, proprio in virtù del tema affrontato e del modo in cui è affrontato. Lavorare su materiali storici come quelli ha richiesto uno studio e un impegno diversi, e ciononostante non ha evitato le polemiche, ad esempio per l'accusa di aver accostato il terrorismo a Mazzini. Accusa smontata: non c'è in quel film un passaggio che non possa essere documentato, non ci sono parole o fatti che non siano realmente accaduti, anche se poi tutto è ricomposto in un disegno di fantasia. In quel caso l'acribia e la precisione estrema facevano parte del processo di costruzione. Diverso per *Il giovane favoloso*, che si vale di fonti ma in maniera molto più libera, e diversissimo per *Capri-Revolution*, dove le fonti addirittura esplodono. C'è quindi anche un processo progressivo di mia personale liberazione dai lacci della ricostruzione storica.

vs *Nei soggetti di cui parlava, spesso legati alla creazione artistica o, nel caso di Noi credevamo, al tentativo di costruire uno Stato unitario, ci sono di frequente dei giovani che creano qualcosa, all'interno di un più ampio processo di creazione collettiva, spesso in modo antagonistico rispetto alla collettività come avviene in Capri-Revolution o nel caso di Leopar-*

di. A proposito di *Capri-Revolution* mi chiedevo quanto, nella rappresentazione di questa comunità artistica attraversata da conflitti e tensioni, può entrare in risonanza con l'esperienza di scene artistiche singolari o collettive che lei ha conosciuto ai suoi esordi?

MM Il film fratello di *Capri-Revolution* è *Teatro di guerra*, dove un gruppo di attori napoletani prepara la messa in scena dei *Sette contro Tebe* da portare a Sarajevo. Nella rappresentazione di quel gruppo di artisti e dei loro conflitti c'è qualcosa di quasi autobiografico, e anzi il film è fatto come una sorta di documentario: tutti gli attori coinvolti, infatti, sono persone con cui ho lavorato nel corso degli anni e che sono stati messi in scena anche con elementi e caratteristiche loro propri. È chiaro che la costruzione complessiva è di finzione, ma i mattoni con i quali questa finzione è costruita molto spesso sono biografici. In *Teatro di guerra* tutto questo si vede chiaramente, mentre il discorso è un po' diverso se si passa a *Capri-Revolution*. Ho sempre creato gruppi, dal momento che tutto il mio lavoro ha sempre avuto una tensione collettiva e io lavoro cercando di scatenare le energie creative altrui. Non sono un attore e non so dire

a un attore come deve dire una certa battuta; quello che mi interessa è creare un campo di forze nel quale l'attore venga immerso e trovi il suo proprio ruolo, che poi, come regista, io indirizzerò e metterò insieme a tutti gli altri. In generale è questo il mio modo di procedere, che adottato anche quando metto in scena un'opera lirica, che a prima vista sembrerebbe la cosa più schematica: vieni chiamato da un teatro a lavorare con cantanti che non conosci, su un'opera che magari non ignori, ma di cui non potrai toccare una virgola e che devi mettere in scena così com'è; eppure, anche in quel caso, per me è fondamentale creare insieme agli artisti coinvolti, e non necessariamente solo con i cantanti o gli attori, ma anche con i tecnici. Si pensi, ad esempio, a una scena come la danza nel bosco in *Capri-Revolution*: si viene indotti a credere che sulla scena si muovano solo gli attori e i danzatori, mentre in realtà ci sono anche due macchine da presa, dei microfoni, delle persone che stanno per così dire "danzando" insieme agli altri e che non sono meno importanti. Non li vediamo ma ci sono, e non si tratta di una scena costruita per *ciack*, bensì invece, grazie anche alle possibilità offerte dal digitale, di una ripresa molto lunga:

cinquanta minuti di azione in cui si lavora con le macchine da presa. C'è quindi un piano performativo anche dall'altro lato. Questo per dire che il processo creativo è generale e investe tutte le dimensioni della realizzazione scenica. Io ho sempre creato gruppi, fin da ragazzino, con Falso movimento, Teatri uniti, fino alla direzione del Teatro di Roma concepita con lo stesso senso assembleare. È chiaro che tutto questo ha significato e significa nel tempo l'incontro con posizioni, idee, diversità. C'è continuamente un confronto dialettico, che si ritrova anche in *Capri-Revolution*, perché è qualcosa che fa parte della mia vita e di tutto il mio percorso. In *Teatro di guerra*, lo ripeto, il nesso è particolarmente evidente.

DP La nascita della tragedia di Nietzsche fa parte delle sue letture?

MM L'ho letto tanti anni fa. Forse, dopo aver messo in scena tante tragedie greche, dovrei rileggere quel libro.

DP Io ho iniziato a rileggerlo dopo aver visto *Capri-Revolution*. Ci ho ripensato vedendo, nel finale, che nonostante le proteste della protagonista la danza spontanea e liberatoria – diciamo “dionisiaca” abusando un po' del termine – viene spostata su una

pedana, dunque trasformata in qualcosa di più controllato, a sottolineare l'esigenza di porre il problema della forma, della socialità e della comunicabilità, e andando così chiaramente nella direzione dell'apollineo. Come a dire che, in fondo, ogni comunità rivoluzionaria alla fine si pone il problema del ritorno all'ordine.

MM Certo, sono contraddizioni e nodi irrisolti. È molto interessante per me che sia la capraia a mettere in discussione la pedana, quasi a esprimere una sorta di radicalità della protagonista, il vero “maestro” del mio film. Con Ippolita di Majo non volevamo scrivere un film in cui ci fosse un Pigmalione che tira su e istruisce la buona selvaggia. È anzi l'esatto opposto: in realtà Seybu vede in Lucia un maestro, certo inizialmente inconsapevole ma non per questo meno tale. La messa in discussione della forma apre un orizzonte dialettico senza soluzione, un senso tragico di fronte al quale l'unica possibile soluzione è la partenza e l'abbandono.

DP Ho visto la sua intervista a Venezia su *Capri-Revolution*, nella quale lei afferma che uno degli elementi del film per il quale è andato alla ricerca di un filo atemporale è la musica. Potrebbe spiegarci meglio?

MM Il musicista a cui ho chiesto di realizzare le musiche per *Capri-Revolution*, Sascha Ring, aveva già realizzato quelle del *Giovane favoloso*, che però non era una colonna sonora originale (avevamo utilizzato alcuni suoi brani remixati e riadattati, insieme ad alcuni pezzi nuovi all'interno di un film in cui c'è anche la musica di Rossini). Lavorare con lui è stata una bella esperienza, e mi sembrava perfetto per *Capri-Revolution*, era esattamente quello che avevo in mente: un'idea contemporanea della musica. Lo stesso vale per la danza, che non è ricostruita filologicamente – Raffaella Giordano fa delle coreografie che sono le sue. Poi però, sia nella musica sia nelle coreografie, ritrovi quel giacimento interiore. Ragionando con Sascha, un musicista molto famoso in Germania e a livello internazionale per la musica elettronica, ci interessava riflettere sui moduli ripetitivi che caratterizzano oggi la musica elettronica, ma che ci rimandavano ai musicisti del minimalismo americano degli anni Sessanta e Settanta che lavoravano con la ripetizione di certi moduli. Era la colonna sonora di quel mondo, degli anni Sessanta che a loro volta riprendevano quella forma dal passato. Quello stesso modulo ripetitivo, se si guarda più indietro, si ritrova nella mu-

sica indiana. Per questo, anche nella riflessione sugli dèi pagani, richiama la dimensione del rapporto con l'Oriente. Molto spesso questa cultura ha lì le sue matrici, come accade, fra l'altro, allo spiritualismo di comuni come queste, al veganesimo che ha un corrispettivo nel culto delle vacche sacre. Quando sono andato in India ho avuto l'impressione di aver incontrato Dioniso. La prima città in cui sono stato, Calcutta, era allora una città davvero impressionante. Dopo alcuni giorni andai a visitare il tempio della dea Kālī, dove c'è un grande spiazzo con una pietra nera e una campana. Ognuno delle migliaia di fedeli che affollano lo spiazzo, dove si compiono sacrifici di animali in onore della divinità, deve toccare la pietra nera e poi suonare la campana. È qualcosa di simile a un alveare: migliaia di persone ammassate che entrano quasi una dentro l'altra per riuscire a sfiorare la pietra nera e a suonare la campana. Trovandomi immerso in questa tensione continua, in questo ronzare scandito dal suono incessante della campana, alla sera avevo la febbre alta e la mattina dopo stavo già bene. Evidentemente, la dimensione dionisiaca era tale da sovrastarmi. Dovendo lavorare all'*Edipo re*, tutto questo mi riportava a un'idea molto precisa della tragedia greca. Per

questo credo che l'Oriente abbia molto a che fare con questi aspetti, perché lì si conservano delle tracce, come la musica ripetitiva, che poi possono trasmigrare dalla musica indiana ai minimalisti americani e fino ad Apparat che la utilizza nei rave dove ne fruiscono i ragazzi di oggi. Tutto questo mi affascina e attiene a quell'immagine di labirinto, di complessità e di consesso assembleare di cui dicevo all'inizio. Questa forma aperta di creazione e di conoscenza del mondo è la cosa che davvero mi interessa, attraverso viaggi dello spirito spinti da un sentire collettivo.

vs *A me sembra che, oltre alla dimensione collettiva su cui ha insistito, nel suo cinema ci sia anche un forte impegno civile nel senso migliore del termine. Vuole dirci qualcosa a riguardo?*

MM È sempre parte dello stesso processo. I tragici greci erano anche dei grandissimi uomini politici, Sofocle che lo era anche nel senso proprio del termine, avendo incarichi di responsabilità pubblica. Eschilo sulla sua tomba si fa ricordare come soldato e non come poeta. Se l'attenzione è rivolta a questa spinta viva, collettiva e assembleare, inevitabilmente la

parte civile e politica entra a farne parte, in quanto carne e sangue di questo stesso processo. Non è una forma ideologica, ma un modo di stare al mondo, che implica un necessario rapporto con la *polis*. È naturale che si abbia a che fare con questa dimensione, lo penso da cittadino e ci faccio i conti da artista, ma senza che questo sia un atteggiamento politico. È il naturale, necessario e inevitabile far parte di questo processo. Qualunque artista fa politica, nel senso che muove qualcosa nella *polis*. Leopardi, visto come il poeta e l'uomo meno politico del suo tempo dagli amici che per questo magari lo sbeffeggiavano, in realtà è stato un grande rivoluzionario. Ancora oggi quello che Leopardi ha scritto sulla civiltà, sulla società e sul vivere nella comunità è fondamentale per capire il nostro presente. Oggi finalmente possiamo utilizzare Leopardi per iniziare a capire qualcosa di noi stessi, cosa che forse non era altrettanto facile per i suoi contemporanei. Era talmente avanti che era impossibile capirlo nella sua epoca. Tutto quello che è successo dopo, che in qualche modo gli ha dato totalmente ragione, fa sì che oggi possiamo leggerlo come un nostro contemporaneo per capire quello che succede intorno a noi. Le analisi della società

italiana fornite da Leopardi sono decisive per cercare di capire che cosa ci succede. La sfera politica, dunque, è decisiva anche in uno scrittore che faceva ironia sulla politica, pur essendo egli stesso animato e profondamente immerso in quella dimensione.

NOTE

¹ C. Ginzburg, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*, Torino, Einaudi, 1989.

² A. Orsini, *Città e conflitto. Mario Martone regista della tragedia greca*, Roma, Bulzoni, 2005.

