

cinema >>> Gian Maria Volonté: la volontà di essere attore

Dieci anni fa l'attore moriva sul set di un film: riguardare alla sua arte lucida e raffinata serve a comprendere, oggi più che mai, il discrimine tra la radicalità e il coraggio delle scelte autentiche e la convenienza e superficialità della falsa coscienza.

di Silvia Iracà

Gian Maria Volonté moriva a 61 anni, il 6 dicembre 1994, a Florina (Grecia) durante le riprese del film *Lo sguardo di Ulisse* di Theodoros Anghelopoulos: il dato biografico, in questo caso, non è un dettaglio di pura cronaca. La fine di Volonté segna una continuità quasi ineluttabile con il corso di tutta un'esistenza: un viluppo, quello fra attore, uomo e personaggio pubblico, indissolubile perché imprescindibile era in lui la ricerca dell'autenticità in arte come nella vita, pubblica e privata. Questa compenetrazione rimanda a un certo teatro d'antica memoria, di cui rimangono ormai solo pochi rappresentanti (i vecchi attori della tradizione e alcuni superstiti del teatro di contraddizione che, in una certa misura, si collocano nel solco di quella nobile tradizione). Fabrizio Deriu, nel libro dedicato a Volonté, *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore* (Roma, Bulzoni, 1997) ricorda proprio come «[...] il primo addestramento di Volonté al teatro [è] avvenuto con modalità per così dire antiche, attraverso il lavoro in compagnie di giro di vecchio stampo – attraverso cioè quel tipo di scuola permanente [...] in cui [apprendimento] e pratica di palcoscenico coincidono senza particolari differenze o mediazioni [...]». Erano i suoi esordi, a metà degli anni '50, nella compagnia di Alfredo De Sanctis, capocomico ultraottantenne, tra gli ultimi esponenti di quel teatro di cui si diceva poc'anzi.

Frequentò, poi, l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio D'Amico", poco prima di Carmelo Bene e Carlo Cecchi e, come loro, fu annoverato tra gli «allievi *maudit*, giovani dal carattere ombroso e dal comportamento inquieto, se non proprio indisciplinato» (Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale di Arte Drammatica. Storia di 50 anni*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988).

Sebbene il teatro abbia rappresentato la terra in cui germogliò il talento e si affinò la pratica d'attore, il mezzo linguistico con cui la sua arte ebbe modo di esprimersi più ampiamente e diffusamente fu certamente quello cinematografico. Eppure davanti alla cinepresa egli seppe trasfondere alcuni stili tipici della recitazione teatrale di tradizione.

Pensiamo al lavoro di cesello di Volonté sui personaggi da recitare, lavoro che presenta non poche consonanze con il processo di costruzione del personaggio che contraddistinse la poetica dei grandi attori tra Otto e Novecento, di matrice naturalistica nell'accezione più alta e illustre del termine (il cui capostipite fu Gustavo Modena e l'ultimo erede il grande Memo Benassi, tralasciando di citare le generazioni intermedie), da non confondersi in nessun caso con il linguaggio della *naturalizza*,



cascame degradato di quel primo modello, i cui risvolti più recenti si concentrano oggi nella recitazione degli attori-mestieranti del piccolo schermo, del cinema di intrattenimento e del teatro "gastronomico", i quali recitano ad un livello medio-basso cercando di imitare il linguaggio e l'atteggiamento della vita quotidiana.

La recitazione di Volonté, invece, non ha nulla di *naturale*; è palesemente frutto di una profonda elaborazione intellettuale: «[...] quando l'attore è disponibile a tutto manca una sua presa di coscienza, e quindi non può essere portatore di cultura ma solo di virtuosismo e di abilità professionale [...]. Penso ad un attore percorso da un filo ideologico. Diversamente il compito culturale è delegato per intero all'autore, il quale quindi ha ragione di considerare l'attore come un semplice oggetto [...]

Volonté è Lulù Massa nella Classe operaia va in paradiso di Elio Petri (1972): la forza espressiva dell'attore è il risultato di una raffinata e complessa tecnica recitativa al servizio di uno studio rigoroso e minuzioso sul personaggio da cui sapeva sempre trarne, come nel caso dell'operaio Massa, l'intima verità.

da questo dipende anzitutto la possibilità di portare un contributo linguistico all'opera» (Brano di un'intervista a Volonté, riportato in Gian Paolo Prandstraller, *Professione regista*, Roma-Cosenza, Lerici, 1977). Queste considerazioni di Volonté aiutano a capire ancora più a fondo il grado di lucidità con cui egli affrontava la sua arte. Dall'incedere del passo, alla mimica facciale, alla microgestualità costruita su dettagli a prima vista trascurabili, al timbro della voce, all'inflessione regionale della parlata, nulla, insomma, veniva da lui lasciato al caso nella costruzione dei personaggi; ma tutto questo non otteneva un effetto di 'naturalità' bensì di 'verità' in modo da impedire allo spettatore di identificarsi totalmente in quel personaggio perché questo, pur essendo una raffinata e complessa figura tratteggiata sublimemente dal suo artefice, gli appare, così formato, nella sua realtà fittizia, dalla quale è sempre possibile ricavare il calco di colui che la anima. In questo elemento sta la rielaborazione personale di Volonté dell'eredità della tradizione attorica. Un naturalismo portato alle estreme conseguenze, a sfiorare l'espressionismo, sulla scorta di una sensibilità moderna, che non può non fare i conti con la lezione di Brecht, con la teoria e la pratica dello straniamento con cui, solo, è possibile per l'attore pensare criticamente alla propria arte nel momento stesso in cui la mette in opera e, così facendo, fornire allo spettatore gli strumenti per una riflessione profonda.

In un'intervista rilasciata pochi mesi prima della morte, Volonté rispondeva così ad una domanda sulla dialettica tra l'attore "caldo", vale a dire immedesimato nel personaggio da recitare, che partecipa delle emozioni che rappresenta e, al contrario, l'attore "freddo", distaccato, che frappone tra sé e la parte il filtro della ragione - questione che per primo esaminò nel Settecento il filosofo illuminista Denis Diderot, nel saggio *Il paradosso dell'attore*: «[...] A partire da Diderot c'è una storia che continua e riguarda l'altro aspetto, quello dello straniamento; ma qui non c'entra Diderot, il suo non è uno straniamento consapevole. Lo straniamento brechtiano richiede maggiore sensibilità, è una cosa totalmente diversa. Probabilmente in questo senso sono più vicino al lavoro brechtiano di alcuni film di Petri che sfociano nell'espressionismo, nella distanza, nel vedere il personaggio mentre lo si racconta e quindi raccontarlo» (Valeria Mannelli, a cura di, *Una voce sospesa. Conversazione con Gian Maria Volonté in Gian Maria Volonté, l'immagine e la memoria*, Ancona, Transeuropa Cineteca, 1998).

Questa dichiarazione di poetica restituisce, ancora una volta, la profonda e lucida coscienza di Volonté nei confronti della propria condizione d'artista: l'attore sa che non può darsi atteggiamento estetico autentico nell'epoca moderna al di fuori di un'arte critica. In questo suo acuto sentire Volonté si ricollega alla sperimentazione otto-novecentesca italiana del teatro del grottesco, iniziata durante la prima guerra mondiale e giunta fino ai teatranti della contraddizione. La sua recitazione è, infatti, emblema di quella particolare declinazione del tragico nell'epoca della sua inattuabilità. Ne sono esempi altissimi il commissario di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970) e l'operaio Lulù Massa in *La classe operaia va in paradiso* (1972): nei due film, la recitazione di Volonté oscilla continuamente tra gli accenti esasperati e i crudi toni asciutti a mostrare l'impossibilità di qualsivoglia catarsi, dal momento che non esistono più eroi, né santi. Eppure, in questa sua raffinata parodia del grande *pathos*, Volonté attinge all'unica possibilità del tragico: quel ghigno folle e amaro dell'uomo diviso dal mondo che non gli corrisponde.

A partire dagli anni '60, non appena guadagnata la fama sufficiente a garantirsi un buon margine di autonomia, Volonté iniziò a scegliere i film nei quali recitare e i registi con cui lavorare sulla scorta di una consapevolezza artistica ed etica ormai matura.

Tuttavia ai giornalisti, che negli anni '70 insistevano nell'etichettarlo come attore di film "politici", Volonté rispondeva: «[...] Tutto il cinema è politico. Anche quello privo di contenuti. Un western, un giallo [...]. Il discorso va impostato sul tempo libero, non sul contenuto del film. Oggi tempo libero cosa significa? Significa il momento della evasione, della non riflessione, del consumo. E il sistema ti offre i mille modi per riempirlo, compresi i film che ti mettano in condizione di non pensare. E questo è il dato politico». E ancora: «[...] non sono un uomo politico anche se milito nel PCI. Svolgo un lavoro politico, ma rimango sempre legato ai mezzi espressivi che mi sono peculiari. Uno spettacolo comunque si faccia è sempre politico: era teatro politico quello greco, quello romano, le sacre rappresentazioni, la commedia dell'arte, e via di questo passo. Un attore, nella misura in cui sceglie



Randone/Militina, Volonté/Lulù Massa nella *Classe operaia va in paradiso* di Elio Petri (1972). L'attore di tradizione e l'attore della generazione successiva: due poetiche recitative a confronto che entrano in rapporto dialettico. L'espressività sorniona del vecchio Randone, a tratti ironica, a tratti mesta e quella schizofrenica del giovane Volonté giocata sull'accostamento dissonante di accenti striduli e sommessi e gesti enfatici e rattenuti, si combinano con maestria dando luogo a scene di rara intensità.

fra Brecht e De Musset, fra le istanze della conservazione e gli elementi progressisti o rivoluzionari della società, fra le proprie convinzioni e i condizionamenti che gli vengono da pubblicità e consumismo, fa una scelta politica. Ecco cosa intendo per lavoro politico in quanto attore» (*Il "duro" Volonté, un attore scomodo*, intervista di Liliana Madeo, "Stampa sera", 22 maggio 1972).

Dalle testimonianze dei registi con cui lavorò, e da alcune dichiarazioni dello stesso attore, sappiamo che per affrontare un personaggio Volonté «[...] si trasformava con una mutazione lenta, nei giorni che precedevano l'inizio delle riprese» (Simonetta Robiony, *Ma quanto ci manchi Gian Maria. Intervista a Francesco Rosi*, "Specchio", 20 novembre 2004) "accerchiandolo" gradualmente, dapprincipio ricercando l'impronta dell'autore/regista, l'atmosfera, il taglio prospettico da cui osservare la storia; poi studiando il contesto storico, sociale e politico in cui la vicenda era ambientata, addentrandosi vieppiù nei particolari della storia e delle relazioni tra i vari personaggi, per arrivare infine "a imbuto" (è una locuzione usata da Volonté) sul personaggio da interpretare: questo studio era affiancato da reiterate e quasi ossessive trascrizioni e riscritture dell'intero copione, come a voler imprimere nella memoria dialoghi e scansione delle scene per poter agire poi liberamente davanti alla macchina da presa.

Volonté cercava, quindi, una chiave su cui edificare la struttura del personaggio e in questa sua meticolosa e ossessiva ricerca finiva per influenzare poderosamente la costruzione del film nel suo comporsi e ricomporsi durante le riprese. Questo procedere, che presuppone una visione organica e compiuta dell'opera, è molto più tipico della recitazione teatrale, che di quella frammentaria del cinema: Volonté, nella fase più matura della sua carriera, scelse di lavorare su soggetti e con registi che gli permettessero questo lavoro d'insieme. Pensiamo, ancora una volta, a *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e a *La classe operaia va in paradiso*, entrambi diretti da Elio Petri e sceneggiati da Ugo Pirro.

In tutti e due i film, oltre al resto, non può sfuggire la felice scelta registica di affiancare al protagonista un grande attore di tradizione come Salvo Randone: in *Indagine* una delle scene più intense è quella dove i due si fronteggiano e la cinepresa si avvicina molestamente ai volti di entrambi in un serrato campo e controcampo in cui alla fine i due finiscono per sovrapporsi, la figura di Randone riflessa nelle lenti scure degli occhiali da sole indossati da Volonté.

O ancora le due scene all'ospedale psichiatrico in *La classe operaia* in cui Volonté/Lulù Massa, prende via via coscienza della condizione di sfruttamento e alienazione a cui il cottimo lo sta riducendo e -nuovamente- in un gioco di rimandi si guarda in Randone/Militina, ex leader operaio, ora visionario che, con "lucida" follia, apre gli occhi al giovane compagno sulla spietata realtà della fabbrica e del manicomio e sull'inevitabilità della lotta.

Le scene qui sommariamente descritte rappresentano veri e propri compendi di maestria attoriale, coadiuvate da un tocco registico di rara efficacia e precisione. Sebbene i personaggi da entrambi incarnati nei due film siano differenti, esiste una continuità nella dialettica Randone/Volonté tra le due pellicole: il vecchio "sornione", celato dietro la figura dimessa (dello "stagnaro" in *Indagine*, del pazzo in *La classe operaia*) vien fuori con potente sobrietà e esattezza a confronto del giovane "nevrotico" dagli accenti striduli e poi sommessi e dai gesti enfatici, poi subito raggelati.



Il commissario di Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto (Elio Petri, 1970) è un esempio altissimo della cifra grottesca nella recitazione di Volonté. L'attore fa del personaggio un'incarnazione puerile e nevrotica dell'uomo di polizia e in questa parodia svela con angoscia la vanità del potere.

Il significato più profondo di quella certa "auraticità" affiorante in Volonté, tuttavia, è sfuggito a gran parte delle cronache e delle riflessioni in oltre trent'anni di lavoro dell'attore, forse anche in ragione di quella consapevole rimozione che il sistema opera, ieri come oggi, nei confronti delle manifestazioni più radicali del pensiero critico, tanto più pericolose se a dar loro voce è l'eleganza, il fascino e l'intelligenza di un grande attore.