

MANOEL, IL REGISTA, L'ALTRO. UN RICORDO TEATRALE DEL CINEASTA MANOEL DE OLIVEIRA

MARCELLO SACCO*

A MARGINE DELLA LUNGA FILMOGRAFIA di Manoel de Oliveira, tanto più atipica quanto più si va rimpolpando nei decenni finali della lunga vita del regista, figurano due regie teatrali. Si tratta di due brevi esperienze isolate, entrambe guarda caso promosse da festival italiani e quindi andate in scena esclusivamente, o quasi, su palchi italiani.

La prima fu *De Profundis*. Basato su una storia di Agustina Bessa-Luís e interpolato da poesie di José Régio, António Nobre e Fernando Pessoa, lo spettacolo andò in scena nel luglio del 1987 al Festival di Santarcangelo. Come è destino per gran parte delle creazioni teatrali, di quel lavoro non restano che rare testimonianze, preziose proprio in virtù della loro rarità, eppure inevitabilmente lacunose. Non mi risulta che la messa in scena sia stata filmata, ma non è affatto improbabile che l'archivio del festival romagnolo contenga delle registrazioni fatte con finalità di mera documentazione interna. Una lacuna, una zona opaca, che può assumere il sapore del paradosso o della perfetta consequenzialità logica per un regista che ha sempre affermato di guardare al cinema come

* Nato a Lecce, vive da anni a Lisbona, dove lavora come docente di italiano, traduttore e giornalista freelance. È autore del libro *Salazar, ascesa e caduta di un dittatore "tecnico"* (Besa, 2014) e per *Estudos Italianos em Portugal* ha pubblicato diversi articoli sui rapporti culturali fra Italia e Portogallo e sulla didattica della lingua italiana. Il presente testo è l'espansione di un articolo pubblicato il 03-04-2015, in occasione della morte di Manoel de Oliveira, sul magazine digitale www.qcodemag.it

a un potenziamento del teatro, una sorta di teatro fatto per durare nel tempo. A questo proposito citerei un'intervista, fra le varie possibili:

O teatro é mais representativo de uma realidade, mais material, exigindo uma noção bastante larga, vasta e aberta. O teatro pode representar-se numa rua, num jardim, numa estrada, enfim em diferentes sítios... A mera noção é um pouco restrita. Portanto, uma cena que nós vemos passada numa rua, ou numa praça, podemos repô-la teatralmente. Ela existiu, foi real, e nós vamos copiá-la, refazê-la no mesmo sítio, imitando as mesmas coisas. Isto é que é teatro. O cinema põe uma máquina por detrás disto tudo, e fixa... Está o processo consumado!¹

Insomma è il famoso “teatro filmato”. Che piaccia o no questa idea di teatro come copia della realtà “di strada” (o di piazza) e del cinema come incisione su pellicola (copia di una copia?), si tratta comunque di una formula ricorrente nei dibattiti estetici sulla natura della settima arte nei suoi primi decenni di vita e nella transizione dal muto al sonoro. Anni che, non possiamo dimenticarli, furono quelli della giovinezza e della maturità anagrafica di quest'uomo nato un anno dopo le *Demoiselles d'Avignon* di Picasso ed esploso come autore cinematografico di livello internazionale solo intorno ai settant'anni.

La seconda sfida teatrale per Oliveira sorgerà sedici anni dopo la prima. Verrà ancora una volta dall'Italia, più precisamente dal Festival Sete Sóis Sete Luas, evento annuale piuttosto noto per le sue regolari incursioni pendolari nella cultura di entrambi i Paesi, Italia e Portogallo. Nel 2003 fu dunque commissionato al cineasta uno spettacolo da rappresentarsi a luglio: il 7 *al* Roma e il 9 *a* Roma. Vale a dire prima nel piccolo teatro Roma di Pontedera (città dove il festival aveva la sua sede) e poi nel più grande Auditorium

¹ José de Matos Cruz, *Manoel de Oliveira e a montra das tentações*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores, Publicações Dom Quixote, 1996, pp. 23-24.

Parco della Musica, celebre struttura disegnata per la capitale dall'architetto Renzo Piano. La scelta drammaturgica di Oliveira ricadde stavolta su un testo di José Régio, *Mário ou eu próprio o outro*, dramma che, servendosi anche di parole e tematiche della poesia di Mário de Sá-Carneiro, teatralizzava il conflitto interiore del poeta poco prima del suicidio con cui notoriamente pose fine alla sua vita in una stanza d'albergo, a Parigi, nel 1916.

Fu in quell'occasione che ebbi modo, in qualità di delegato di produzione, di lavorare fianco a fianco con Manoel de Oliveira e il suo staff. Non era la prima volta che la mia modesta stradina di italiano recentemente trapiantato a Lisbona incrociava il viale del successo del regista. Nel 1998, sempre nell'ambito del Festival Sete Sóis Sete Luas, Oliveira era andato a Pontedera per filmare un concerto di Pedro Abrunhosa. Il popolare rocker portoghese era allora il protagonista, insieme a Chiara Mastroianni, del film *A carta* (La lettera), trasposizione cinematografica, in chiave moderna, del romanzo *La princesse de Clèves*, di Madame de La Fayette. A un certo punto Abrunhosa – nei panni di se stesso, ma anche un po' di un altro, come è ovvio che avvenga nella finzione scenica, ossia nei panni di un acclamato cantante e poeta pop che fa cadere Madame de Clèves nelle spire di un impossibile amore adultero – parte per una tournée con il suo gruppo. Per questo motivo Oliveira aveva bisogno di accumulare *footage*, pellicola di repertorio con scene di concerti dal vivo. Si mise quindi a seguire il proprio attore un po' ovunque, assecondandone l'agenda e includendo quella puntatina italiana nella piazza principale di Pontedera. Ancora una volta il cineasta filmava il teatro in piazza (e la piazza come teatro), sebbene si trattasse di quel peculiare teatro del concerto rock, con tutti i suoi rituali similistici di star che salgono sul palco come sacerdoti officianti sull'altare, davanti a folle più o meno vaste, tutte comunque prede di estasi controllate. Nell'economia narrativa del film (vado a memoria)

la sequenza dei concerti filmati durerà solo pochi minuti, giusto il tempo per far scorrere più in fretta il racconto di quell'assenza.

A incrociare Oliveira, quell'anno in Toscana, c'era anche João César Monteiro, venuto a Pontedera per presentare una retrospettiva dedicata alla sua opera. Era un periodo in cui, mentre uno spegneva novanta candeline sulla torta, l'altro, reduce da un festival di Venezia che nel 1995 aveva conferito il Leone d'argento – Gran premio della giuria al suo *A Comédia de Deus*, rilasciava interviste con tutta la spigliatezza e l'irriverenza per cui era famoso, dicendo senza tanti peli sulla lingua che era lui la prossima gallina dalle uova d'oro del cinema portoghese e che Oliveira aveva ormai raggiunto la sua bella età pensionabile. La natura umana o, se vogliamo, il *Deus* della Commedia umana, che Monteiro tanto aveva stuzzicato ed evocato nei suoi film, si incaricherà di mescolare beffardamente le carte e portarsi via il più giovane ben prima del vecchio.

Nelle chiacchiere di corridoio del festival, tra i vari membri dello staff addetti a tutto, dal trovarobato più vario all'accompagnamento e intrattenimento degli artisti nei tempi morti degli eventi culturali, trapelò anche la voce che Monteiro, riferendosi al collega più anziano, si divertisse a chiamarlo "il fossile di Oporto". Bisogna ammettere che non era solo la battutaccia di un artista scorbutico e facilmente incline al fastidio (pare non apprezzasse neanche il lusso asettico della struttura alberghiera in cui alloggiava – un complesso di bungalow immersi nel verde, da qualche parte tra Pontedera e Pisa, subito bollato come "carcere per borghesi" – tanto che se la svignò prima ancora che si iniziasse a proiettare i suoi film); come spesso avviene con le menti dotate di genio sintetico e aforistico (penso all'*Ultimatum* di Álvaro de Campos, dove la definizione di "Don Juan a Patmos" appioppata a Rapagnetta-d'Annunzio racchiude già tutta la bibliografia passata e futura sul vate di Pescara), an-

che quell'etichetta un po' sprezzante appiccicata al novantenne maestro di Oporto racchiudeva tutta un'esegesi. In effetti il fascino di Oliveira consiste proprio nel suo essere un pezzo di cinema protonovecentesco – quello appunto del “teatro filmato”, della macchina da presa fissa, i lunghi dialoghi e la recitazione sempre volutamente un po' sopra le righe, oppure i lunghi inserti letterari in *off*, che conferiscono quel tono iperletterario ai suoi film, ma che in fondo suppliscono all'assenza della parola scritta negli intertitoli del vecchio cinema muto – una porzione di cinema primitivo che la giovane democrazia portoghese, i fondi europei e infine un produttore geniale (Paulo Branco) avevano come scongelato in epoca postmoderna, quando ormai il concetto moderno di “superamento” dei linguaggi era stato superato.

Fra le qualità stilistiche assimilate da Oliveira frequentando il cinema dei primordi c'è probabilmente quella sua capacità di sintetizzare in un solo piano tutto un concentrato simbolico che fa la gioia del cinefilo attento e del saggista universitario. Gli uccellini in gabbia sotto lo sguardo triste e obliquo della mal maritata Ema, la Bovary portoghese di *Vale Abraão* (1993), coscientemente o no sono cugini diretti degli uccellini regalo di nozze in *Greed* (1924), di Erich Von Stroheim. E perfino in un lavoro a mio avviso tra i meno riusciti, *Um filme falado* (2003), c'è spazio per autentiche perle da cinema d'altri tempi, come quella scena del cagnolino che sarebbe sicuramente piaciuta a Buñuel: legato da una corda corta a una barca mossa dalle onde, il cane viene regolarmente spinto sul bordo del molo, sempre a un millimetro dall'affogamento.

Insomma, nella cattedrale poco più che centenaria dell'arte che chiamiamo cinema, Manoel de Oliveira era lo scalpellino vecchia scuola, quello che continua a scolpire angioloni romanici quando tutti sono già passati alle figure filiformi del gotico. Incontrarlo significava incontrare un mito non solo per quel che rappresentava ciò che di lui si era visto in giro,

tra festival cinematografici, notti televisive “fuori orario” e videonoleggi con cataloghi particolarmente nutriti. In Oliveira era rappresentativo anche ciò che del suo lavoro non si era mai visto, ma veniva narrato; perché lui, patriarca immortale della lontana “Valle Abramo” (titolo che il distributore italiano tradusse con un più banale “Valle del peccato”), era diventato una specie di divo del cinema invisibile, cioè di quel cinema premiato ma mal distribuito, discusso nelle riviste specialistiche eppure ignorato dalla critica dei giornali a grande tiratura.

Sin dai primi anni '90, da studente e cinefilo di provincia, tra i nomi in qualche modo magici, perché esotici ed esoterici, che avevo appreso e fissato dalla lettura appunto delle riviste settoriali (Cineforum, Segnocinema, Filmcritica...) e di qualche quotidiano “eccentrico” (come Il Manifesto), c'erano proprio quelli di Manoel de Oliveira e di Dick Mingalone, poli a loro insaputa di due diversi modi di intendere il cinema. Da una parte il nome famoso nei titoli di testa di film introvabili, l'autore puro, il demiurgo totale, colui che controlla l'intera filiera del film dalla scrittura al montaggio. Dall'altra un nome perfettamente sconosciuto, o magari noto a quei pochi spettatori ostinati a rimanere sulla poltrona fino all'ultimo titolo di coda del film famoso. Mingalone infatti non era un regista, ma un operatore di macchina, un oscuro tecnico ai cui servigi ricorsero molti cineasti fra cui, ininterrottamente per oltre quindici anni, Woody Allen. I critici che brandivano il suo nome lo facevano per ricordarci che il cinema è artigiano collettivo, amalgama di mestieri, cantiere di piccoli saperi preziosi, e che se un autore come Allen rimpiazzava perfino il direttore della fotografia (passando dal Gordon Willis di *Manhattan* all'antonioniano Carlo Di Palma), cambiava e scambiava attori feticcio e attrici consorti, ma non sostituiva mai il suo *camera operator*, allora c'era qualcosa che solo quell'operatore era in grado di dare ai film.

Certo, questa contrapposizione fra cinema d'autore (possibilmente europeo) e cinema industriale (più spesso americano) non sempre stava in piedi, anzi scaturiva da una lettura sbagliata (ecco un'altra pratica che in quegli anni diventava comune fra i critici: la *misreading*) della "Politique des auteurs" francese, che invece era nata proprio come strumento di lettura del cinema industriale americano, da Hitchcock in là. Osservare Oliveira al lavoro significò scoprire che anche il cantiere dell'autore totale era pieno di saperi parziali, che a volte non confluivano neppure nell'orchestrazione cosciente del maestro, ma scorrevano come rivoli sotterranei e quasi indipendenti. Eppure staff e budget su cui l'Oliveira teatrante poteva contare erano certamente ridotti rispetto all'universo del cineasta, per quanto indipendente e a basso costo potesse essere. C'era la leggera, leggerissima struttura del festival che io rappresentavo; c'era l'instancabile assistente di tanti film, Júlia Buisel; e c'erano i tre attori: Rogério Vieira (Mário), Diogo Dória (l'Altro), Leonor Silveira (la Musa), che stoicamente provavano e riprovavano le scene nella solitudine di una piccola sala di periferia.

Il regista, che aveva da poco finito *Um filme falado* e già inseguiva voracemente altri progetti cinematografici (*O Quinto Império* – *Ontem como hoje* sarebbe stato il successivo), si occupava della sua operina teatrale come un pittore con il gusto della miniatura. Ci seguiva a distanza, incaricando più volte lo staff di azionare quei saperi "locali" che sarebbero serviti a tenere in piedi l'opera, come nel caso della scelta dei costumi (a carico di Lurdes Rocha e della storica sartoria Anahori di Lisbona, più un asino di pezza cucito dai ragazzi dello *Chapitô*, nota scuola di arti circensi di Lisbona) o della parrucca (a carico di *Manobras d'Arte*, un bizzarro salone da parrucchiere ed effetti speciali sito dalle parti di São Bento, a Lisbona, in uno spazio surreale i cui scaffali affiancavano acconciature alla moda per le signore e teste grondanti sangue e cervelletto per i più spiritosi); o come quando parte della

troupe finì in casa del pianista Nuno Vieira de Almeida per usufruire della sua vasta discoteca (scomodità che la generazione YouTube stenta a capire) e da lì estrarre il brano per flauto di Francis Poulenc, pochi essenziali secondi di musica che avrebbero fatto da colonna sonora, segnando l'ingresso in scena della Musa del poeta, un personaggio aggiunto dal regista al testo originale di Régio. Una volta scelto il brano (la sonata per flauto e pianoforte FP 164), Oliveira l'aveva subito dimenticato. Si era innamorato della fisicità di quel suono, se n'era lasciato sedurre, l'aveva salvato dal mare delle altre numerosissime possibilità, poi aveva ritagliato i "suoi" suoni dall'insieme della sonata e buttato via il resto. La poesia non è di chi la scrive ma di chi "gli serve", avrebbe detto il "postino" Massimo Troisi.

Le prove cominciarono in primavera presso il Teatro Armando Cortez, che si sarebbe inaugurato proprio quell'anno, a Lisbona, all'interno della Casa do Artista. Quest'ultima è una casa di riposo per ex artisti dello spettacolo in pensione. Qui il *Deus* di cui sopra continuava a giocare a dadi, perché all'immortale Oliveira capitava spesso di incontrare vecchi colleghi con cui in passato aveva collaborato. Gente la cui carta d'identità riportava quindici o vent'anni meno del maestro (già novantacinquenne) e che lui salutava con vigorose pacche sulla spalla o ferree strette di mano, per poi andarsene saltellante all'inseguimento di altra vita, altri copioni, altre idee da realizzare. Forse non a caso, in portoghese, il regista cinematografico si chiama *realizador*, mentre quello teatrale è *encenador*. Quest'ultimo mette in scena, cioè mette in ordine qualcosa di preesistente (la realtà di cui Oliveira parlava nell'intervista citata). L'altro realizza, cioè trasforma l'irreale in reale. Trasformatore di sogni? Forse. Di certo c'è che Oliveira preferiva sicuramente realizzare. A lungo le prove, nel recinto della casa di riposo, rimasero orfane dell'*encenador*, che compariva a tratti, conversava, dava disposizioni, sostanzialmente pennellava e poi spariva nuovamente. In fondo era

come se preparasse il set per il giorno delle riprese, alla vigilia della prima di Pontedera. A quel punto sì, il lavoro si fece alacre e si andò affinando la cura per i dettagli. In particolare lo metteva di buon umore lavorare con le comparse, un gruppo di saltimbanchi che nel finale inscenavano la famosa poesia *Fim*, di Sá-Carneiro:

Quando eu morrer batam em latas,
Rompam aos saltos e aos pinotes,
Façam estalar no ar chicotes,
Chamem palhaços e acrobatas!
[...]

Anche il montaggio della scena rese più chiaro ciò che fino allora aleggiava solo come ipotesi. Alla fine il risultato fu chiaro e lo descrisse molto bene Federico Pierotti, recensore del sito www.drammaturgia.it:

L'allestimento scenico è quanto di più semplice si possa immaginare: nessun elemento scenografico, soltanto lo spazio nudo del palcoscenico tagliato in due trasversalmente da un velo trasparente, che separa Mario – che rimane sempre in scena, dalla parte del proscenio – dall'Altro, posto oltre il velo, come un'apparizione che emerge dal buio (che sia una metafora del cinema come doppio immateriale, illusorio e demoniaco del teatro?).²

Vero. Anche noi collaboratori stretti ce n'eravamo accorti solo a lavoro ultimato: inseguendo altre realizzazioni cinematografiche con la mano destra e curando la scena teatrale con la sinistra, Oliveira aveva ricostruito in palco la tela bianca del cinema e lì aveva dipanato il dialogo del poeta col proprio genio. Un'operetta morale breve e fulminante, quaranta minuti appena, destinata a vedere la luce in due sole notti di luglio, alle quali si aggiunse una fugace notte d'autunno nel

² Federico Pierotti, *Il caso Mário de Sá-Carneiro*, in <http://drammaturgia.fupress.net/> del 28-07-2003.

nord del Portogallo, Santa Maria da Feira (con i saltimbanchi dello *Chapitô* nel funerale finale), per tornare l'anno dopo in Italia. Ancora una serata unica, stavolta all'estremo sud, nella salentina Tricase (con Leonor Baldaque nel cast al posto di Leonor Silveira), dove l'effetto cinema fu ricostruito sotto le stelle, in piazza, caricando il carrozzone di qualche problema logistico in più.³

Subito dopo Roma, intanto, a chiudere quella prima avventura italiana ci fu una coda buffa e involontariamente teatrale (o cinematografica?) quando accompagnai il gruppo a Fiumicino, dove tutti avrebbero preso il volo per Lisbona, mentre io sarei rimasto in Italia per le vacanze estive. Per tutta la durata del dramma, il personaggio di Mário corteggia la morte, l'idea del suicidio, il "vizio assurdo" di una famosa poesia di Pavese, maneggiando e carezzando una rivoltella. Una delle banali pratiche da sbrigare nei mesi precedenti era stata proprio quella di trovare una pistola finta ma sufficientemente verosimile. La comprammo in un negozietto di Lisbona specializzato in articoli carnevaleschi e altri giocattoli un po' sofisticati, poi avviammo le pratiche per ottenere tutte le autorizzazioni necessarie a poterla imbarcare sull'aereo. Al ritorno, però, rilassati e svuotati dall'esperienza piena ed effimera del teatro, ci eravamo appena salutati e io mi ero già voltato per andarmene quando fui richiamato da confuse grida di aiuto mescolate a poche parole luso-italiane ribattute con una certa strana enfasi, qualcosa del tipo: "attori attori" e "teatro teatro"!

Era successo che uno di loro, trascurando tutte le precauzioni dell'andata, aveva dimenticato la pistola in un taschino della giacca e si era incamminato verso i controlli pre-imbarco scatenando la sinfonia dissonante dei metal detector e l'allarme rosso tra gli agenti di polizia. Feci in tempo a torna-

³ L'esperienza è ricordata nel libro di memorie di Júlia Buisel, *Antes que me esqueça*, Associação Il sorpasso – Guimarães Capital da Cultura, 2012, pp. 44-45.

re indietro con le mani in alto, dare ogni garanzia alle forze dell'ordine, ricevere la fin troppo verosimile arma da fuoco dalle mani dell'attore incriminato e andare rapidamente a buttarla nel cassonetto più lontano dall'aeroporto.

Correva l'anno 2003 e solo due estati prima, l'11 settembre del 2001, un pugno di misteriosi kamikaze aveva deciso di teatralizzare – anzi di “televisionare”, per citare un po' maccheronicamente il Gil Scott Heron di *The Revolution Will Not Be Televised* – la propria follia suicida in mondovisione cambiando d'un tratto la storia del nuovo secolo e le nostre vite. S'inauguravano nuovi teatri, sempre altri, sempre gli stessi. Teatri di guerra.