

"Tu pensa a dove vuoi mettere la cinepresa, al personaggio ci penso io."
— GIAN MARIA VOLONTÉ

"L'attore può portare un grande contributo linguistico al film senza per questo sottrarre nulla all'autonomia e alla libertà di espressione dell'autore."
— GIAN MARIA VOLONTÉ

"L'immagine che conservo di Gian Maria Volonté degli anni Settanta è quella di un uomo profondamente mite, tanto che non riuscivo a credere a tutto quello che si diceva sul suo cosiddetto caratteraccio. Nel cinema passava per essere un gran rompiscatole, e anche quelli che lo stimavano ripetevano come una cantilena: 'È un genio... però'."
— GIANNI AMELIO

A CURA DI FRANCO MONTINI E PIERO SPILA. CON INTERVENTI CRITICI DI ALBERTO CRESPI, MARIO SESTI, FABRIZIO DERIU, ANTON GIULIO MANCINO, MORANDO MORANDINI, EMILIANO MORREALE, AURELIO MINNONE E MARCO PALLADINI. CON UN'INTERVISTA INEDITA AD ADRIANO SOFRI.

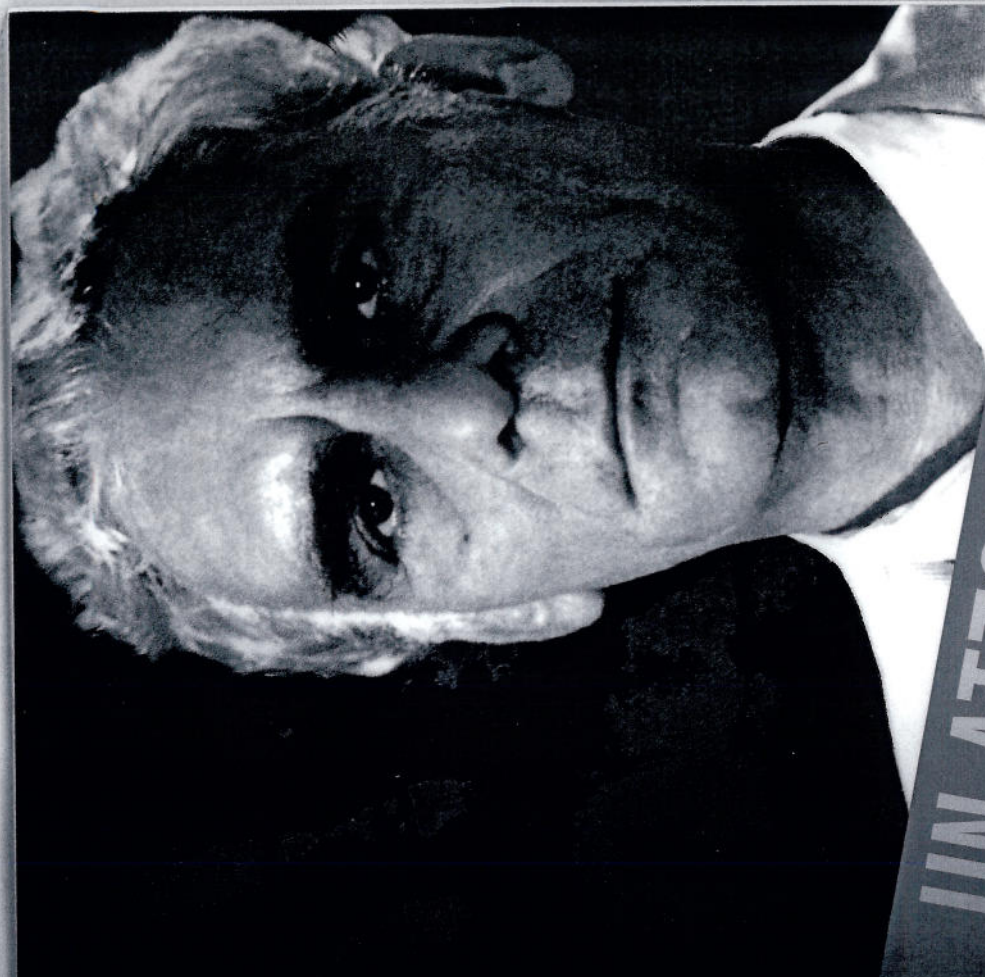
GIAN MARIA VOLONTÉ (1933-1994), dopo una lunga carriera teatrale ha esordito nel cinema in *Sotto dieci bandiere* (1960) di Duilio Coletti e, da allora fino all'ultima interpretazione, incompiuta, *Lo sguardo di Ulisse* per Anghelopoulos nel 1994, ha partecipato a quasi sessanta film. Memorabili le sue prove con Sergio Leone (*Per un pugno di dollari* e *Per qualche dollaro in più*), Elio Petri (*A ciascuno il suo*, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La classe operaia va in paradiso*, *Todo modo*), Gillo Pontecorvo (*Ogro*), Gianni Amelio (*Porte aperte*), Emidio Greco (*Una storia semplice*) e soprattutto con Francesco Rosi (*Uomini contro*, *Il caso Mattei*, *Lucky Luciano*, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Cronaca di una morte annunciata*). Icona del cinema impegnato, il suo mito è legato anche alla sua assoluta dedizione ai progetti ai quali ha partecipato.

Progetto grafico Mucca Design
Libro non vendibile separatamente

BUR
in collaborazione con il
Teatro Ambro Jovinelli

BUR

BUR senza filtro



UN ATTORE CONTRO

gian maria volonté

STUDI CRITICI

La maschera sociale
di Anton Giulio Mancino

Nel trasferire sullo schermo sistematicamente un numero di caratteri perlopiù italiani, accentuando la componente di stereotipi sociali e culturali, Gian Maria Volonté è stato la prosecuzione, con modalità diverse e in tempi diversi, di Totò (la maschera per eccellenza) e Alberto Sordi (il carattere italiano, spinto sul versante medio). La principale analogia? La sua presenza nel cast di un film italiano, per un certo periodo, è diventata quasi una scelta obbligata. Volonté, come Totò e Sordi, ha così finito per connotare come "suoi" i film interpretati. Ecco perché Oreste Del Buono lo accostava a Totò:

Per fortuna, questo nostro grande attore è così grande da resistere alla faciloneria, alla voluttà, alla frenesia con cui registi e produttori tendono ad attribuirgli, dato che è sulla cresta dell'onda, qualsiasi parte. [...] Il suo grande merito è la sua grande volontà di resistere. Di essere non quello o quell'altro personaggio, ma soprattutto, unicamente Volonté. I film che lo hanno a protagonista passeranno e decadranno, verranno giudicati in una luce esatta, ma lui non passerà e non decadrà. Se qualcuno dedicherà alle sue interpretazioni un libro attento, vivace e acuto come il bel libro che Goffredo Fofi ha appena dedicato a Totò [...] potrà scrivere ugualmente che un film ideale di Volonté non esiste, e dovrebbe essere fatto come un'antologia, che sarebbe scatenata, esilarante, enorme, dei suoi brani più riusciti'.

ebbe modo di affrontare sullo schermo una più ampia gamma dialettale e regionale, da nord a sud. Ma soprattutto non fece delle commedie, palestra obbligata degli attori italiani alle prese con virtù e, soprattutto, vizi italiani, né fu diretto dai maggiori autori del genere come Di Nisi ed Ettore Scola. Le uniche eccezioni, dove peraltro non ebbe ruoli da protagonista, furono quelle di Antonio Pietrangeli, il quale lo diresse nel *Magnifico cornuto*, e di Mario Monicelli con cui lavorò nell'*Armata Brancaleone*, che nemmeno poteva considerarsi una commedia bensì un film in costume, peraltro violento nella prima parte e tragico dal principio alla fine, dove, Medoevo o no, l'attore tratteggiava un comune figlio di papà, indolente, viziato e con tanto di erre moscia, senza arte né parte, sfaccendato e cialtrone, disposto anche a inscenare un rapimento pur di condividere gli improbabili proventi del riscatto. Siccome Volonté sceglieva accuratamente i "suoi" film, una decisione tanto radicale era dettata da un'esigenza fondamentale: non puntava a riscuotere simpatia, indipendentemente dall'effetto sortito (talvolta esilarante come in due capolavori di Elio Petri: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e il rimosso *Todo modo*). Perché non era affatto divertente l'Italia che ritraeva, né poteva dirsi comicità la sua, ma umorismo nell'accezione pirandelliana del termine: «senza timore del contrario» e non semplice «avvertimento». Non intendeva infatti essere una sorta di allegro beniamino popolare, non andava verso il popolo pur non disdegnando la popolarità. Quando si lasciava coinvolgere dal personaggio, specialmente con Petri, era l'eccesso nevrotico (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La classe operaia va in paradiso*) o susseguo (*Todo modo*) a ristabilire la distanza, a tradire la condizione alienante in cui questo agiva. Risultava chiaramente essere un attore colto, che non eludeva ma rivendicava

Con Totò ha anche avuto in comune l'inclinazione consapevole a spersonalizzare e strapazzare i personaggi fino a farli diventare fantocci, marionette, maschere grottesche per l'appunto, di una involontaria ma effettiva Commedia dell'Arte aggiornata agli anni Sessanta, Settanta soprattutto, Ortanta e Novanta. Di rimando è stato lo stesso Volonté ad attribuire al principe De Curtis una connotazione brechtiana:

C'è un mistero nel lavoro dell'attore... E dirò che difendere questo spazio, legittimare questo spazio di mistero e quest'interrogativo sull'attore è una delle cose che voglio continuare a fare, perché c'è dentro tutto il fascino e la curiosità che ancora ho per questo lavoro, per come lo fanno gli altri e per come posso farlo io. Del resto, prendiamo Totò, come faceva Totò? Ecco, io credo che un caso di straniamento brechtiano così clamoroso non ci sia mai stato, e probabilmente lui stesso non lo sapeva?

Anche l'analogia con Sordi è meno improbabile di quanto si creda. Da quest'ultimo Volonté ha ereditato la capacità di aderire a un bestiario italiano vasto e indifferenziato, dentro o fuori, a favore o contro gli ingranaggi del potere, cogliendone la sostanziale mentalità piccolo-borghese. Ma diversamente da Sordi, Volonté non si è identificato con la categoria o le categorie sociali portate sullo schermo, cercando piuttosto di produrre un effetto stridente di contrasto che lasciava incompiuti, irrisolti, stravaganti i suoi individui-massa afflitti di frequente da complicati e oscuri meccanismi psicologici o prede incontrollabili di latenti pulsioni. Rispetto a Totò e Sordi, sono i due illustri predecessori, napoletano il primo, romano il secondo, Volonté, benché milanese di nascita, non era facilmente connotabile a livello geografico. Perciò

va il proprio impegno e la propria militanza politica di intellettuale e nel contempo di attore, comunque si voglia giudicare questa sovrapposizione. Inoltre, oltrepassando la misura di Totò e di Sordi, scelse di interpretare personaggi reali di per sé inconfondibili, marcando la somiglianza fino all'esasperazione e sortendo per eccesso di naturalismo effetti opposti, voluti, di astrazione, disagio, paradosso. Di programmatico straniamento. Cercava non tanto di avvicinarsi il più possibile fisicamente alla persona eminente, ma di esserla, di sostituirla fino a stravolgerla dall'interno, annullandola e confutando ogni traccia di familiarità.

Il processo di de-familiarizzazione operato da Volonté ha destato spesso e volentieri sconcerto, in casi singoli e nel suo insieme. La sterminata galleria di personaggi o per meglio dire di maschere di cui Volonté si è servito per concepire attivamente il mestiere di attore, lo ha reso, in anni ormai remoti di maggiore impegno e spessore artistico, un autentico specchio critico di condizioni umane e sociali prettamente italiane. Né sorprendono le reazioni dissimili ma mai pacate suscitate da questa stravagante moltiplicazione di ruoli, spinti all'eccesso perché vissuti sempre come punto di partenza per una riaffermazione enunciativa dell'io razionale dell'attore rispetto alla tipicità del prototipo socioculturale incarnato.

Prima di proseguire bisogna però concedersi lo spazio di un breve ragionamento. È il modo migliore per comprendere e non fraintendere, in chiave di blanda ammirazione o di agguerrita detrazione, l'impatto contrastante implicito in ogni caratterizzazione di Volonté, sotto il segno dell'estroversione o dell'introversione, non fa differenza, purché esasperate: dal poliziotto meridionale arrogante e complessato di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* a quello più consapevole dei propri limiti di funzionario pubblico di *Io ho paura*; dall'anarchico con-

dannato a morte di *Sacco e Vanzetti* al medico, scrittore e poeta confinato di *Cristo si è fermato a Eboli*; dall'operaio delirante alla catena di montaggio della *Classe operaia va in paradiso* al dirigente comunista fantoccio del *Caso* dall'intraprendente funzionario e petroliere statale del *Caso Mattei* al gangster italoamericano in esilio di *Lucky Luciano*; dal sindacalista imprudente e bisognoso di protagonismo di *Un uomo da bruciare* al giudice progressista di *Porte aperte*; dal partigiano settario del *Terrorista* a quello fiero di *I sette fratelli Cervi*; dal criminale acculturato di *Banditi a Milano* al terrorista di *Ogro*; dall'ufficiale socialista e sovversivo di *Uomini contro* al conducente d'autobus comunista e allenatore improvvisato di *Un ragazzo di Calabria*; dallo spregiudicato e reazionario direttore di giornale di *Sbatti il mostro in prima pagina* a quello benpensante di *Tre colonne in cronaca*; dal professore ingenuo di *A ciascuno il suo* a quello pessimista di *Una storia semplice*; dall'Aldo Moro implicito di *Todo modo* a quello esplicito del *Caso Moro*. Per questi e per numerosi altri volti, compresi quelli dei western, che Volonté ha assunto, occorre piuttosto usare la lettera maiuscola in grado di sottolineare il ruolo dentro la collettività anziché l'identità individuale. Perciò è dell'Operaio, del Professore, del Poliziotto, del Direttore, del Presidente, del Soldato, del Partigiano, del Sindacalista, del Mafioso che si deve parlare, non di semplici uomini con nome e cognome. Essi infatti, presentando al proprio interno sempre qualcosa di dissonante, partecipano di un'unica strategia volta a rappresentare una fase altrettanto controversa e scomposta della storia, della società e della politica nazionale, di cui l'attore si è fatto interprete coerente o lucido. Ma non per questo meno contraddittorio e discontinuo, non solo da un film all'altro ma soprattutto nello stesso film o addirittura nello stesso personaggio, costituzionalmente disomogeneo a livello espressivo e umorale.

Valga per tutti l'esempio del Commissario di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* e delle sue anomale e sconclusionate argomentazioni. In pubblico:

(*pacatamente*) Il popolo è minorene, la città è malata. Ad altri spetta il compito di curare e di educare. (*Alzando di scatto la voce*) A noi il dovere di reprimere! La repressione è il nostro vaccino. Repressione è civiltà!

Durante un interrogatorio-farsa:

(*perentoriamente*) Tu non sei un cavallo, tu sei un cittadino democratico. E io ti devo rispettare. Ma i botti terroristici, le intimidazioni, le bombe... (*Urlando*) che minchia c'entrano con la democrazia? [...] (*Pacatamente*) Ma parliamo da uomini moderni, avanzati. Che cos'è questa democrazia? E diciamo: è l'anticamera del socialismo. Io, per esempio, voto socialista.

Dunque egli è più indecifrabile, discontinuo, cangiante, perché incosciente e sintomatico di un contesto più ampio. E perché alienato e fondamentalmente estraneo a se stesso, seguendo un percorso formativo teorico e pratico che coniugava in maniera consapevole non solo Marx, Brecht, Kafka, Freud e Marcuse, su un versante propriamente politico e sociologico, ma anche Diderot, Pirandello e Stanislavskij, per quel che concerne la genesi tecnica della recitazione. Una linea di continuità quest'ultima spiegata da Sciascia, che non a caso fu all'origine di film che hanno molto connotato l'infaticabile trasformismo di Volonté.

Bisogna passare per una quantità di ruoli, incarnare ogni sorta di personaggi i più diversi, vivere tutte quel-

le vite dissomiglianti, vivere il più di vite possibile, essere Kean e Padre Sergio, Michel Strogoff e Nicolas Stavroguine, Casanova e Krosjokhow, e tanti altri ancora. Bruciare dieci esistenze contemporaneamente.

Che l'attore Ivan Mosjoukine, così concludendola, avesse scritto di suo pugno l'autobiografia *Quand j'étais Michel Strogoff*, a Leonardo Sciascia interessava relativamente. A colpirla, essendo stata pubblicata a Parigi presumibilmente nel 1926, era piuttosto un'omissione: all'elenco dei tanti personaggi cui l'attore aveva dato vita mancava quello del *Fu Mattia Pascal* di Marcel L'Herbier, del 1925, precedente al *Casanova* uscito addirittura nel 1927 e più volte menzionato. Quel particolare aveva incuriosito lo scrittore siciliano più di tutto il resto. Eppure lo Strogoff di Mosjoukine, che aveva dato il titolo al libro di memorie, non era transitorio.

Un'identità più facile a dismettersi di quella di Mattia Pascal [...]. Ma Mattia Pascal continuava ad esserlo. Bisogna diventi Casanova perché il grande pubblico veda dissolversi Mattia Pascal. Solo che poteva capitare - come a me è capitato - che Giacomo Casanova venisse a confermare Mattia Pascal*.

Un attore che avesse a un certo punto della sua carriera indossato i panni di un personaggio pirandelliano non avrebbe più potuto smettere di riflettere sulla propria condizione, stabilendo così un distacco critico destinato a connotare tutte le successive interpretazioni. L'ombra di Pirandello serviva a rievocare il principio del *Paradosso dell'attore* di Diderot, consistente, sempre secondo Sciascia,

nell'affermazione che, a raggiungere la grandezza, la

sensibilità deve essere governata dall'insensibilità. Ed è poi, la sensibilità, la capacità di immedesimarsi. Solo che per passare dall'immedesimazione alla rappresentazione occorre dall'immedesimazione uscire, governarla dal di fuori: con freddezza, con calcolo, insensibilità⁵.

Chiudendo il cerchio, proprio il meccanismo paradossale di Diderot che rendeva complementari nella dialettica della recitazione propensioni opposte preannunciava il «sentimento del contrario» pirandelliano dell'*Umorismo*:

Ebbene, noi vedremo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza spassionandocene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira; quello che potrebbe chiamarsi, e che io infatti chiamo, il sentimento del contrario⁶.

Il richiamo a Pirandello, nell'analisi delle maschere sociali di Volonté, comporta una considerazione specifica: è comodo quanto errato non collocare l'autore del *Fu Mattia Pascal* e *L'umorismo* in un emblematico momento storico.

Sicché pare inevitabile già preliminarmente affermare che la crisi della cultura e della società italiana del primo Novecento non è solo la condizione primaria e l'ambito formativo dell'arte di Pirandello, ma anche la ragione di fondo dei tanti atteggiamenti mentali e dei tanti modi culturali attraverso i quali si trasmise la resistente incomprendimento della sua testimonianza, e cioè la ignorante elusione o la raffinata mistificazione

della sua carica aggressiva e provocatoria: modi diversi, ma consanguinei e organici, dall'ostracismo volgare e dalla distretta indifferenza, al calcolato esilio dello scrittore nel limbo dei personaggi rappresentativi e geniali, ma stravaganti e astratti. La mentalità pigramente conservatrice di quella società e il liberalismo formale della sua ideologia non potevano comunque non relegare la coscienza più vigile e acuta del Novecento in zone inoffensive e incruente, donde il suo messaggio perdesse le sue tonalità originarie più fastidiose e traumatizzanti⁷.

Allo stesso modo il discorso sulle incarnazioni di Volonté, altrettanto aggressive, irrisolte e discordanti, non può prescindere dalla fase novecentesca in cui si trovano ad agire. Volonté e i suoi personaggi operano una rottura rispetto a una normalità e a una tradizione corrispondenti alla crisi che la società italiana vive nel Sessantotto, a cavallo tra gli anni Sessanta, in cui a seconda dei casi si percepiscono, si auspicano, si paventano i segni di uno stravolgimento radicale conseguente alla scolarizzazione di massa, alla crescita percentuale del benessere, al consumismo e all'omologazione culturale; e gli anni Settanta, durante i quali si tenta di ricucire lo strappo a destra come a sinistra, con soluzioni che vanno dalla strategia della tensione all'eversione armata, dal revisionismo al compromesso storico morale e alla progressiva deriva del concetto di legalità che informa di sé gli anni Ottanta e Novanta. I film di Volonté esistono dentro questa cornice di riferimento, non sono esemplari di un cinema senza tempo, senza luogo, senza rapporti sociali. Tutto questo incide sullo stile della recitazione.

Nell'universo performativo dell'attore la dicotomia, comunque la si voglia intendere, tra "sensibilità" e "insensibilità", "immedesimazione" e "freddezza", per dirla

con Diderot, o "sentimento" e "riflessione", per dirla con Pirandello, non solo non era estranea, ma perfettamente coerente con Stanislavskij. Prova ne è un passaggio molto pirandelliano del *Lavoro dell'attore*:

Abbiamo avuto una settimana intera per prepararci, ed è da una settimana che dura questa storia. Non sono più io. Meglio, non sono più solo, mi tiro dietro un fantasma che non riesco a riconoscere... Ma non è neanche questo. Non è che non viva e senta la mia vita abituale: ne vivo due. Mi sono sdoppiato. Accanto alla mia vita abituale se ne svolge dentro di me un'altra che intuisco senza riuscire a definire. Tutto quello che faccio si svolge come in uno strato di nebbia, approssimativamente e senza profondità. Penso, ma penso a metà. Ascolto, ma ascolto a metà. Guardo, ma senza osservare. Metà della mia energia è distratta altrove, ma non so da che cosa, e la mia attenzione è sempre come diluita. Non riesco mai a finire quello che comincio e ho sempre la sensazione che dovrei invece fare un'altra cosa importante. Ma a questo punto, cala la nebbia. Devo fare qualche cosa, ma non so che cosa. L'intravedo e mi sfugge. Mi distraigo, mi sdoppio. Una sensazione penosa, un disagio che mi tiro dietro da una settimana... e intanto il costume resta lì e non ho deciso niente... [...]

I gesti mi vengono rapidi e sicuri, perché ormai ho capito chi "sono". [...]

– Ma chi sei? Che personaggio rappresenti? Do-stoevskij? Ah, sei tu, Nasvanov. Ma chi rappresenti?
– Il critico!

Parlo con sussiego e con voce stridula e pungente.

– Ma che tipo di critico? – ribatte Rachmanov un po' urtato dal mio tono presuntuoso.

– Che tipo di critico? – ripeto io sempre più insolente,

senza nascondere l'intenzione di provocarlo. – Il critico di Nasvanov! Sto di casa dentro di lui. Esisto solo per impedirgli di lavorare: è la mia gioia, la mia ragione di vita⁸.

È ancora Sciascia a esplicitare la contiguità effettiva tra Diderot e Stanislavskij, chiamando in causa Strasberg:

Il regista americano Lee Strasberg, in una prefazione al libro di William Archer *Masks or Faces?* (citata nella monumentale biografia di Diderot di Arthur M. Wilson), dice che il *Paradoxe* è un invito all'attore a riconoscere l'alta natura della sua arte, un'esortazione a disciplinare e controllare il flusso della sua immaginazione e del suo sentimento⁹.

Lo stesso Strasberg, preferendo i concetti contrapposti ma ugualmente complementari di "impulso" ed "espressione", ne dava conferma:

Molti attori che usano il nostro approccio finiscono per avere un unico miglioramento: usano se stessi più logicamente. Pensano meglio. Possono alimentarsi con un pochino più di sensazione, ma la sensazione e l'impulso non diventano mai pienamente espressivi. [...] È questo che è la grande recitazione – non solo un impulso, ma un vero rapporto tra impulso ed espressione; non solo tanta emozione, ma il grado in cui l'emozione trova un'espressione equivalente¹⁰.

Quanto a Volonté, il filo del ragionamento di Sciascia può essere seguito e amplificato all'intera esperienza recitativa, attraverso il personaggio chiave di *Una storia semplice*, il suo ultimo film italiano. Da esso si evince il presupposto conflittuale che ha ispirato la maggior parte

delle sue innumerevoli performance, mai a senso unico, poiché il valore assoluto delle sue maschere sociali implicava necessariamente un elemento di crisi, di dissenso e incertezza personali riconducibile a Pirandello.

Per la prima volta in un film di Volonté il riferimento a Pirandello è palese, seguendo la traccia contenuta nel romanzo. Ma non è soltanto un argomento di conversazione, né una citazione forbita. Neppure un semplice tassello del racconto. Pirandelliano è il professore, Franzò, con i suoi ragionamenti, il suo disinganno, la certezza di non poter mai raggiungere una verità definitiva, una legalità rassicurante e una giustizia fattiva. Eppure, nonostante lo scetticismo, consente di venire relativamente a capo del delitto, allorché parla delle lettere di Pirandello e Garibaldi in possesso dell'amico defunto Roccella. Pirandello rappresenta il pessimismo vigile e Garibaldi l'ottimismo ingenuo: lo scuro Franzò non è affatto interessato alle lettere di Garibaldi e si riconosce esclusivamente in Pirandello, ovvero nel ragionamento che tuttavia non porta alla felicità personale («A un certo punto della vita», confessa, «non è la speranza a morire, ma il morire è l'ultima speranza») né alla persuasione di poter migliorare il mondo; l'Uomo della Volvo (chiara, candida come l'abito che indossa) invece è il suo esatto e sventurato opposto: incarna il personaggio garibaldino della vicenda, quello che crede di poter fare il proprio dovere con innocente buona volontà, mettendosi soltanto nei guai. L'anello di congiunzione tra i due è il Brigadiere, che coniuga la prudente logica pirandelliana e la sventata fiducia negli eventi di un Garibaldi in Sicilia (Sicilia metaforica ed estendibile all'Italia tutta): elimina così il commissario omicida ma non sbrogia la rete e deve rassegnarsi all'insabbiamento. L'unico personaggio che non esce davvero sconfitto è il professore: la sua è una vittoria amara, perché già sconsolata in partenza, fondata

sulla ragionevole impossibilità di conseguire verità, legalità e giustizia. L'autore lo descrive molto accuratamente, e l'attore se ne appropria rendendolo da un lato un sosia dello scrittore (un procedimento già applicato in *Porte aperte*, dove la somiglianza con lo Sciascia anziano e malato è ancora più impressionante), dall'altro l'ultimo e più compiuto esempio della coesistenza in un solo personaggio del sé e della coscienza di sé, ovvero di come si possa essere nel contempo dentro e fuori l'azione, allusivo e giudice. Il libro, molto asciutto e reticente, allusivo ed elusivo, non fornisce all'attore indicazioni dettagliate su come recitare le battute del professore, ma Volonté, diventando il professore e nel contempo anche il suo creatore (Sciascia) e il suo ispiratore (Pirandello), non ne ha bisogno. Il «sentimento del contrario» si traduce in repentini sbalzi di tono e di umore, tipici di Volonté, che determinano anche uno scarto semantico tra una battuta e l'altra nel corso della medesima conversazione.

Per l'esattezza, nella sequenza iniziale non si tratta nemmeno di una conversazione con l'«uomo della Volvo». Il professore sta in pratica parlando con se stesso. E interroga se stesso, pirandellianamente, approfittando appena della presenza stupita del presunto interlocutore. All'improvviso esordisce con un'affermazione incomprensibile a chiunque altro. Il professore sta di fatto parlando ad alta voce: «Non si vede nemmeno!». Anziché voltarsi alla sua destra, dove c'è l'uomo della Volvo, il nordico incauto e inconsapevole, il professore resta immobile a guardare dinanzi a sé. Dopo un prolungato silenzio si spiega meglio: «La costa della Sicilia». Una pausa ancora e poi aggiunge: «Di solito da qui si conta no le case». Infine sbotta, rivolto alla persona che ha accanto, che giustamente non sta capendo. Accompagnandosi con un gesto esclamativo della mano: «Forse non c'è più!». E lo fissa insistentemente. Giunti a destinazione,

dopo una traversata alquanto silenziosa, è facile immaginarlo, lo incalza nuovamente sempre con tono deciso: «Lei si è tenuto in gola per tutto il viaggio una domanda che voleva farmi. E come se l'avesse pronunciata quella domanda. Ce l'aveva dipinta sul viso la domanda. Moriva dalla voglia di chiedermi: come si fa a essere siciliano?». Non aggiunge altro e ovviamente non si aspetta una risposta.

Le improvvisate esternazioni del professore, tanto più imprevedibili in uomo così pacato, attempato e rassegnato all'ordine imm modificabile degli eventi, sono i sussulti di una coscienza che non smette di interagire con il personaggio. Più tardi Franzò torna a cambiare tono, senza preavviso e quasi senza ragione alcuna, ma al cospetto del commissario che tende troppo a minimizzarne il resoconto della sera precedente. Il commissario imprudente desta in lui il fondato sospetto che sia coinvolto nell'omicidio di Roccella o comunque la convinzione che, benché pubblico ufficiale, non dia molto affidamento. La prima avvisaglia di quello che può definirsi il passaggio dalla "corda civile" alla "corda seria" riguarda il riferimento spiacevole alla malattia del professore, che progressivamente si irrigidisce e punta gravemente l'accento sulle singole parole pronunciando queste battute: «Perché io non potevo. Il sabato pomeriggio è il mio giorno di dialisi. Devo stare lì. All'apparecchio». Quando, infine, comprende di avere di fronte un uomo infido e disonesto, sceglie di non essere troppo esplicito e alza bruscamente il tono della voce riferendosi al quadro rubato che sembra non convenga nominare: «È proprio quello che gli ho chiesto anch'io, con le stesse parole sue, commissario: che quadro?». Il ricorso alla «corda pazza» è una delle più frequenti trovate di Volonté, a suo agio con gli eccessi (che ne caratterizzano i personaggi fino alla metà degli anni Settanta, indicativamente fino a *Il ca-*

so *Mattèi*) tanto quanto con i silenzi prolungati (che da *Lucky Luciano* e *Il sospetto*, passando per *Cristo si è fermato a Eboli*, fino a *Porte aperte* e *Una storia semplice* diventano la sua cifra stilistica dominante). La «corda pazza», tradotta in rapido cambio di umore e di timbro vocale, funge da strumento di ricognizione e autocritica: il personaggio si guarda allo specchio, si analizza, si rifiuta, si mette in discussione. L'attore si separa dal personaggio e nel contempo il personaggio prende in contropiede lo spettatore. È la lezione di Brecht, ma anche quella di Pirandello, che trova in *Una storia semplice* l'apoteosi. Il professore, d'italiano, sta a indicare un uomo che di professione usa la ragione, come rinfaccia al borioso e invasiato sostituto procuratore, suo ex alunno e asino in italiano. Lo fa sempre modificando seriamente il tono della voce, anche se solo per poco: «Vede, l'italiano non è... l'italiano. È il ragionare! Con meno italiano, lei sarebbe ancora più in alto». Infervorandosi nel pronunciare il verbo «ragionare», lancia un monito che equivale anche a un'autocondanna: essendo un professore, non può esimersi dal comprendere il disastro morale, politico e sociale dell'Italia degli anni Ottanta, dolendosi della stessa lucidità intellettuale che non gli lascia dubbi su cose, circostanze e persone. Se l'indagine, grazie a Franzò, è partita dalle lettere di Pirandello, è sempre in Pirandello che trova inevitabilmente il suo parziale e velleitario scioglimento. Se il brigadiere non si dà pace chiedendosi come abbia potuto il commissario omicida essersi fatto scoprire accendendo a colpo sicuro un interuttore nascosto nella villa di Roccella, dove diceva di non essere mai stato (come accade a un personaggio di *Io ho paura*, subito colto in fallo dal poliziotto Volonté), il professore ha pronta la sua paradossale risposta. Accendendosi una sigaretta, si chiede senza crederci: «Un errore? Incredibile da parte sua». Piuttosto: «Forse in

ferente verso la sua immaturità psicologica e inadeguatezza sessuale. Anche di fronte alla sfrontatezza di lei il commissario smette i panni dell'uomo forte e autoritario per regredire allo stadio infantile. Poi commette il delitto e cerca di provare o far emergere in tutti i modi la propria colpevolezza, soltanto perché attraverso le istituzioni benevole (la polizia, l'Esecutivo, quindi lo Stato) cerca scampo all'impotenza, che da esse è stata provocata a un livello psicanalitico e assieme sociologico. Non c'è nulla di confuso, di greve e di improbabile nel nesso tra psicoanalisi e politica o tra Freud e Marx, indispensabile per venire a capo delle maschere di Volonté per Petri. Perché è Freud, ripreso più tardi da Marcuse, a insistere per un'interpretazione "sessuale", "erotica" o "amorosa" dei meccanismi che regolano la società, stabilendo un collegamento diretto tra psicoanalisi individuale e psicologia sociale:

Cercheremo dunque di dimostrare che anche la base dell'anima collettiva è formata da rapporti amorosi (o, per usare un'espressione più neutra, da attaccamenti affettivi) [...]. Innanzitutto, perché il gruppo mantiene la propria consistenza, è necessario che sia tenuto insieme da una qualche forza. E quale può essere questa forza, se non l'Eros che assicura l'unità e la coesione di tutto quanto esiste nel mondo? In secondo luogo, quando l'individuo, conglobato nel gruppo, rinuncia a quanto ha di personale e di particolare e si lascia suggestionare dagli altri, abbiamo l'impressione che lo faccia perché sente il bisogno di essere d'accordo, anziché in contrasto con loro; dunque egli lo fa forse "per amore degli altri"¹¹.

Marcuse aggiunge:

quel momento si è sentito il poliziotto che dava la caccia... a se stesso... Pirandello». E accompagna questa conclusione con aria sorniona facendo girare nell'aria il dito della mano destra che regge la sigaretta accesa.

Questo professore dalle impressionanti sembianze sciasciane è l'attore Gian Maria Volonté simultaneamente davanti e dietro la macchina da presa, mentre il commissario che si comporta secondo un impulso pirandelliano rimanda a quello celebre di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, che infatti commette un delitto, poi fa di tutto per farsi smascherare. Perché si sente talmente bravo come poliziotto da non resistere alla tentazione di arrestare un assassino alla sua altezza: cioè se stesso. Attenzione: che lo faccia per dimostrare la sua superiorità rispetto alla legge conta relativamente. L'atteggiamento compulsivo di fornire indizi per farsi arrestare, sfidando i colleghi e i diretti superiori ad agire in tal senso, è comprensibile solo sotto specie pirandelliana di «sentimento del contrario» o di «poliziotto che dava la caccia... a se stesso», ovvero di maschera sociale kafkiana che avverte inconsciamente di essere un servo al servizio di un potere pur dal volto benevolo e dalle maniere paternalistiche (il questore). Il poliziotto di rango, cioè il commissario dal forte accento meridionale, si accorge di aver fatto strada ma tanto più di trovarsi stretto in una morsa: esercita il potere in senso repressivo e cieco, si identifica con il potere, ma non si sente e non è il potere. Da qui il suo senso di impotenza, che Petri esemplifica attraverso la sfera sessuale. La sua invidia nei confronti dello studente che gli rinfaccia ad alta voce la tragica verità di vittima piuttosto che di carnefice, costringendolo d'un tratto a mostrarsi non più tracotante e chiasoso ma remissivo e supplichevole (secondo un classico anticlimax consueto in Volonté). Lo stesso discorso vale per la gelosia che costui prova verso l'amante, insof-

conseguenze. Ottolenghi è uno che combatte con i gradi di ufficiale ma ipotizza l'abbattimento degli alti gradi:

A sparare contro i nostri comandi. Contro tutti i comandi! Anche quelli nemici! Alzo abbattuto a zero e fuoco a volontà! [...] Alzo abbattuto a zero e fuoco a volontà!... A cominciare dal Comandante della nostra Divisione! [...] Si va avanti così, seguendo la scala gerarchica. [...] Avanti fino alla Capitale. Perché è lì il quartier generale nemico. [...] Il popolo va al governo e poi si vedrà. [...] L'unica idea chiara è sparare. Poi si vedrà.

Che ci sia una volontà ideologica dietro questo atteggiamento è evidente. Ma per Freud, coniugando pulsioni individuali e collettive, esisterebbe un'altra spiegazione, trattandosi, infatti, della prima guerra mondiale. E che il riferimento riguardi quello tedesco di Esercito non cambia nulla, per cui:

il capo è il padre che ama nello stesso modo tutti i suoi soldati, ed è perciò che questi ultimi sono legati gli uni agli altri dal rapporto di cameratismo. [...] Quelli che trascurano questo fattore libidico dell'Esercito, anche quando non è il solo ad agire, non commettono solo un errore teorico ma creano anche un pericolo pratico. D'altronde il militarismo prussiano [...] ha dimostrato le conseguenze di questo errore e di questo pericolo nella grande guerra europea. È stato riconosciuto che le nevrosi di guerra che hanno disgregato l'esercito tedesco rappresentavano una protesta dell'individuo contro la parte che gli era stata assegnata, e si può affermare [...] che il primo posto tra le cause di queste nevrosi deve essere attribuito al modo crudele e disumano in cui i capi avevano trattato i loro uomini¹⁴.

Le ipotesi di Freud in *Psicologia di massa e analisi dell'Io* vanno al di là di una pura riformulazione della sua tesi dell'Eros come costruttore di cultura; qui sembra piuttosto che la cultura sia costruttrice di Eros – vale a dire che sia la realizzazione “naturale” della più profonda tendenza di Eros¹².

Se si accetta questa premessa, è possibile capire profondamente il commissario di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, la cui schizofrenia infine diviene un sintomo di un bisogno di perdono e di rinnovato affetto da parte della polizia, del questore, dello Stato, dopo aver trasgredito al tabù della legge ed essersi comportato segretamente da eversore dell'ordine costituito. Ciò è in polemica con l'ordine costituito che lo vuole servo consenziente ed estroverso. È ancora Freud, proseguendo la sua analisi, a individuare nella Chiesa (cattolica) e nell'Esercito due prototipi di

gruppi artificiali, la cui coesione [...] è mantenuta da una coercizione esterna che nello stesso tempo si oppone alle modificazioni della loro struttura. In genere si fa parte di un gruppo di questo tipo senza essere stati consultati in anticipo se lo si desidera o no; non si è liberi di entrarvi o di uscirne come si vuole, e i tentativi di evasione sono severamente puniti o subordinati a certe condizioni rigorosamente stabilite¹³.

La polizia di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* è un'organizzazione militare come l'Esercito. E a proposito di Esercito, non si può dimenticare quello italiano nel quale milita il tenente sovversivo di *Uomini contro*, altro personaggio di Volonté che si trova immancabilmente in una posizione controversa e ne sconta le

ro, i prodotti, le istituzioni e le loro vite. Secondo Brecht la normalità borghese indolenzisce la percezione umana e maschera le contraddizioni tra valori professati ed effettive realtà sociali; perciò si rende necessaria un'arte che liberi i fenomeni socialmente condizionati dal "marchio di familiarità", e li mostri come particolari, sebbene bisognosi di una spiegazione, come tutt'altro che naturali¹⁵.

Sciascia è stato uno scrittore talmente congeniale che Volonté vi ha cercato infine una corrispondenza diretta, fisica e morale, portando in *Porte aperte* e *Una storia semplice* alle estreme conseguenze quel processo di mimetizzazione maniacale che aveva reso una vera e propria provocazione la somiglianza con Moro in *Todo modo*. Quel primo e inconfondibile Moro non veniva mai chiamato per nome, come invece il successivo, dolente e assorto protagonista del *Caso Moro*. Non era infatti un uomo o un politico qualsiasi, ma il Presidente per antonomasia, l'ennesima maschera. Nella fattispecie una maschera istituzionale, che riassumeva in sé l'intreccio di politica, società, affari, cultura e religione: in definitiva si trattava di un ruolo eminente, configurato mediante una scandalosa corrispondenza con *quel* presidente a capo dell'allora principale partito di governo di ispirazione (e collusione) cattolica. Se ancora un'opera di Sciascia aveva fatto da battistrada, l'attore, con la complicità del regista, si era spinto più in là. Fino a ingenerare sgradevolezza e imbarazzo su ogni fronte politico, poiché al carro moroteo erano legati un po' tutti. Ciò costò al film un oblio più o meno confortevole e di lunghissima durata. Sciascia del resto, con *L'affaire Moro*, era stato una fonte implicita anche del *Caso Moro*. Forse Volonté lo interpretò per la seconda volta onde farsi perdonare *Todo modo*. Di sicuro aveva dimostrato di incarnarlo fin troppo bene, e non solo fisicamente, tanto da

Anche la Chiesa, obbedendo al medesimo presupposto libidico, condiziona i suoi proseliti. E, nella consueta contaminazione di psicoanalisi e materialismo storico, ecco trovare spazio nella galleria di Volonté l'ex monaco divenuto poeta e filosofo eretico di *Giordano Bruno* e meglio ancora il presidente democristiano di *Todo modo*, che si comporta, prega, fa penitenza e parla come un prete, finisce per indossarne l'abito e soffre sapendo che il prete vero, don Gaetano, benché corrotto, non gli voglia più bene. Si torna così a Sciascia, pensatore e narratore, il miglior veicolo autoreferenziale di Volonté. Sussiste infatti una perfetta sintonia tra il professore (Franzò) e i precedenti protagonisti mutuati dalla narrativa dell'autore di *Una storia semplice*: in *Porte aperte* il giudice (Di Francesco, che riesce a usare il Codice Rocco per confutarlo e la stessa perversa convinzione dell'assassino di farsi condannare per contestare la pena capitale), in *A ciascuno il suo* l'altro professore (Laurana, il "cretino" che non solo cede alla passione amorosa piuttosto che alla ragione, ma a differenza di Franzò non usa alcuna prudenza nel condurre da solo le indagini sui delitti mafiosi) e in *Todo modo* il presidente (anonimo, per modo di dire, in quanto copia conforme del Moro democristiano e arbitro degli interessi del complessivo sistema politico italiano prossimo al compromesso storico). In questi film sempre Volonté trova il modo di esibire un'affettazione, un'ambiguità e una calma metodica, per poi irrompere con uno scatto di nervi o un'inaspettata esternazione che basta a metterla in discussione. Con essa decodifica il personaggio-maschera: evocando un dilemma non individuale ma collettivo, esso contribuisce a smascherare l'alienazione, intesa brechtianamente come:

il processo in base al quale gli esseri umani, in prospettiva marxista, perdono controllo sulla loro forza lavoro

potersi permettere il lusso di rovesciare l'assunto politico-morale di Petri e Sciascia in chiave ufficiale, cioè tragicamente ma inequivocabilmente positiva.

Le maschere di Volonté si rincorrono, si implicano a vicenda, si correggono l'una con l'altra. L'impotenza sessuale accomuna ad esempio il commissario di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* all'operaio della *Classe operaia va in paradiso*, il quale stavolta possiede un cognome-concetto: Massa, l'operaio massa non specializzato che si affaccia sulla scena italiana in concomitanza con lo sviluppo industriale e il presunto "miracolo economico" e che riassume il senso sociale e sociologico del proletario afflitto dalla malattia mentale del cottimo. Il film, espressamente (anzi espressionisticamente) disomogeneo e slegato, riflette il punto di vista dell'operaio alienato, impazzito, ovvero automatizzato e autistico. Esempiare in questo senso è il ricorrente "gesto" manuale, di matrice brechtiana e chapliniana, con cui Volonté accompagna ogni puerile e involuto ragionamento del suo caotico operaio, servo dei padroni, campione arrogante e stupidito dei ritmi di produzione, strumento di studenti e sindacalisti, nemico dei crumiri e candidato certo al manicomio. Lungi da ogni equivoco realistico, la struttura della *Classe operaia va in paradiso* riproduce lo squilibrio del protagonista, aggravato dalla crisi di identità sessuale, conseguenza, come aveva spiegato Marcuse in *Eros e civiltà* (citato al rovescio dal commissario di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* convinto che «Repressione è civiltà»), della sublimazione dell'energia psichica destinata alla primaria pulsione sessuale in forza lavoro coatta, ovvero del passaggio dal "principio di piacere" a quello di "realtà" o della "performance". Come l'operaio, anche il dirigente è al servizio di un padrone: è la sorte condivisa dal direttore di un giornale milanese (che guarda caso si chiama il «Giornale») nel pieno delle

proteste studentesche e della controffensiva reazionaria dei primi anni Settanta in *Sbatti il mostro in prima pagina*. Quest'uomo, che obbedisce al flemmatico ma deciso padrone del suo quotidiano (si pensi sempre a Volonté, o meglio al suo protagonista nel *Caso Mattei*, finanziatore e padrone non immaginario del «Giorno») è capace di calpesta la presunta etica professionale per fare meglio la sua parte di volenteroso dipendente. È insomma, secondo il classico schema contraddittorio impostato da Volonté, «una specie di Laurence Olivier ma piccolo-borghese-arrivato, con un fondo di cattolica ipocrisia»¹⁶, come lo definisce Goffredo Fofi, per l'occasione anche sceneggiatore del film di Marco Bellocchio. Di questo direttore non sorprendono tanto i metodi, quanto il fervore che anima, da una sequenza all'altra, la professione di fede conservatrice e il disgusto di sé (proiettato sulla moglie, sul figlio, cioè sulla sua famiglia modellata sull'esempio del lettore medio del suo giornale). Prima dichiara a un suo collaboratore disgustato quanto segue:

Non si è mai chiesto perché il «Giornale» riceve tante lettere? Perché per la gente comune quest'assassinio è un simbolo dello sfacelo del Paese. E ha paura. [...] D'accordo, io, il «Giornale», provochiamo. La realtà non la raccontiamo obiettivamente. Ma quale obiettività? [...] Lei vede il giornalista come un osservatore imparziale. Ebbene, io le dico che questi osservatori imparziali mi fanno pena. Bisogna essere protagonisti non osservatori. Siamo in guerra! La lotta di classe la facciamo anche noi. Non l'hanno inventata Marx e Lenin.

Poi, a casa, alla moglie:

Tu sai che sei peggio di quei fessi che leggono il

«Giornale» come se fosse... il Vangelo? È possibile che tu debba restare, nonostante tutto, nonostante le tue amicizie, i tuoi soldi, il fatto che sei mia moglie, che tu debba restare con la mentalità della moglie di uno statale? Il fatto è che non solo sei cretina tu, ma mi rincrinisci anche il figlio. Ma lo vuoi capire... che dalla moglie di uno dei più qualificati giornalisti italiani si pretenderebbe una mentalità un pochino più evoluta di quella del suo lettore medio. Quando comincerai a capire il mondo? A capire la differenza che c'è tra quello che si pensa e quello che si dice. Sei una cretina, una cretina, una cretina! E io in questa casa mi sento solo. E trovo più soddisfazione a parlare con i muri che con te.

«Cretina» sarebbe dunque solo la moglie di un personaggio (con la erre moscia come il balordo dell'*Armata Brancaleone*), altre volte definito «un cretino», come il professore defunto alla fine di *A ciascuno il suo* o, in *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, il commissario dall'ispettore più giovane, che (forse) non sa di avere di fronte il «cretino» al quale sta facendo riferimento?

Si potrebbe proseguire all'infinito con le maschere di Volonté: Operai, Professori, Poliziotti di ogni ordine e grado, Direttori, Presidenti, Soldati, Partigiani, Sindacalisti, Mafiosi... Per tutte, si diceva, l'iniziale maiuscola è d'obbligo. È il marchio di un attore che nella sua fitta e mirata filmografia ha scelto personaggi caratterizzati soprattutto da una funzione sociale precisa, riconoscibile ed emblematica nello scacchiere dei rapporti di forza nell'*establishment* non soltanto italiano, ma che hanno trovato la principale ragion d'essere tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta, con gli anni Settanta come chiave di volta. La cornice è quella di una strana Italia in

Note

- ¹ O. Del Buono, *Il comune spettatore*, Milano, Garzanti 1979, pp. 335-336.
- ² G.M. Volonté in F. Faldini-G. Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori 1984, p. 84.
- ³ I. Mosjoukine, *Quand j'étais Michel Strogoff*, Parigi 1926, citato da L. Sciascia, "Il volto sulla maschera", in S. Gesù (a cura di), *Le maschere e i sogni - Scritti di Leonardo Sciascia sul cinema*, Catania, Giuseppe Maimone Editore 1992, p. 55.
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ L. Pirandello, *L'umorismo*, Roma, Newton Compton 1993, p. 78.
- ⁷ A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza 1989, pp. 213-214.
- ⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore*, Bari, Laterza 1968, pp. 387, 390-391 (ripubblicato poi da Laterza con il titolo *Il lavoro dell'attore su se stesso*).

fibrillazione sociale e antropologica che Volonté (attraverso Sciascia, Petri e Rosi in primo luogo, ma anche Bellocchio, Lizzani, De Bosio, Puccini, i Taviani, Damiani, Montaldo, Amelio, Greco) ha tentato di penetrare.

- ⁹ L. Sciascia, *Il volto sulla maschera*, op. cit., p. 57.
- ¹⁰ L. Strasberg, *Lezioni all'Actors Studio*, Roma, Dino Audino Editore 2002, pp. 39-40.
- ¹¹ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, Roma, Newton Compton 1995, pp. 37-38.
- ¹² H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi 1989, p. 228.
- ¹³ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, op. cit., p. 40.
- ¹⁴ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, op. cit., p. 41.
- ¹⁵ R. Stam, R. Burgoyne, S. Flitterman-Lewis, *Semiologia del cinema e dell'audiovisivo*, Milano, Bompiani 1999, p. 256.
- ¹⁶ G. Fofi in F. Faldini-G. Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi, raccontato dai suoi protagonisti*, op. cit., p. 90.

Gli autori

Alberto Crespi
Critico e giornalista cinematografico. Collabora con «l'Unità» e con il programma radiofonico *Hollywood Party*.

Mario Sesti
Critico e giornalista cinematografico. Collabora con «Ciak» e «la Repubblica»; ha realizzato vari documentari di cinema.

Fabrizio Deriu
Docente in Discipline dello Spettacolo presso le Università di Calabria e Cosenza.

Anton Giulio Mancino
Critico e giornalista cinematografico. Docente di cinema presso le Università di Macerata e Bari.

Ernesto G. Laura
Critico e storico del cinema. Collabora con «L'Osservatore Romano».

Emiliano Morreale
Critico e giornalista cinematografico. Collabora con film tv.

186 Gian Maria Volonté. Un attore contro

Aurelio Minnone
Giornalista e scrittore; esperto di comunicazione di massa.

Marco Palladini
Critico teatrale e scrittore.

Gianni Amelio
Ha diretto Gian Maria Volonté nel film *Porte aperte*.

Emidio Greco
Ha diretto Gian Maria Volonté nel film *Una storia semplice*.

Carlo Lizzani
Ha diretto Gian Maria Volonté nei film *Svegliati e uccidi*, *Banditi a Milano*, *L'amante di Gramigna*.

Giuliano Montaldo
Ha diretto Gian Maria Volonté nei film *Sacco e Vanzetti* e *Giordano Bruno*.

Ugo Pirro
Sceneggiatore dei film *A ciascuno il suo*, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, *La classe operaia non va in paradiso*, *Todo modo*.

Francesco Rosi
Ha diretto Gian Maria Volonté nei film *Uomini contro*, *Il*

caso Mattei, *Lucky Luciano*, *Cristo si è fermato a Eboli*, *Cronaca di una morte annunciata*.

Vittorio Taviani
Ha diretto Gian Maria Volonté nei film *Un uomo da bruciare* e *Sotto il segno dello Scorpione*.

Paolo Taviani
Ha diretto Gian Maria Volonté nei film *Un uomo da bruciare* e *Sotto il segno dello Scorpione*.

Indice

Introduzione Lo sguardo e la rivolta	9
STUDI CRITICI	
Il grande fuoco <i>di Alberto Crespi</i>	19
A ciascuno il suo (corpo) <i>di Mario Sesti</i>	30
Il «valore autonomo» dell'attore <i>di Fabrizio Deriu</i>	36
La maschera sociale <i>di Anton Giulio Mancino</i>	59
Quando recitava oltre il confine <i>di Ernesto G. Laura</i>	85
L'onorevole Ramon. Maschere western e maschere politiche <i>di Emiliano Morreale</i>	93
Venti e una voce per Gian Maria Volonté <i>di Aurelio Minnone</i>	100
Volonté e il teatro: una vocazione interrotta <i>di Marco Palladini</i>	120

TESTIMONIANZE

Intervista ad Adriano Sofri <i>Quel che non siamo più</i>	147
Gianni Amelio <i>Un amore non corrisposto</i>	160
Emidio Greco <i>I tempi erano sempre quelli del grande attore</i>	168
Carlo Lizzani <i>In Banditi a Milano ho avuto i brividi</i>	170
Giuliano Montaldo <i>Non gli piacevano i cineasti</i>	173
Ugo Pirro <i>Prima veniva il contrasto</i>	176
Francesco Rosi <i>Grande e insostituibile</i>	179
Vittorio Taviani <i>Sul set ci conquistò</i>	181
Paolo Taviani <i>Il più bel primo piano dei nostri film</i>	183
Gli autori	185