

Marina Pellanda
Un esempio di identità italiana.
Il magistero d'attore di Gian Maria Volonté

Il 'fanatismo professionale', cui sembrano sottostare il modo di lavorare e il risultato del suo lavoro ovvero il percorso e il prodotto dell'arte di Gian Maria Volonté, consente di affrontare la parabola artistica dell'attore prescindendo e, tuttavia, non dimenticando la cronologia delle interpretazioni. E questo a vantaggio di un modello più articolato che legge nell'arte di Volonté e nei ruoli da lui sostenuti un'iterazione tra soggetti che, come una storia nelle storie, racconta l'uomo, l'attore e il personaggio originando un buon esempio di soggetto italiano.

Il soggetto italiano che questo attore costruisce attraverso le sue interpretazioni è legato non solo alla bravura e al virtuosismo ma anche a una determinata concezione delle cose. Infatti, pur tra contraddizioni, paure ed errori egli, simile in questo forse solo a Pier Paolo Pasolini e Marco Bellocchio, è un intellettuale raro in Italia per la sua capacità di andare oltre la professione, oltre la parte assegnata, oltre il 'ruolo'.

Le sue performance attoriali sono il prodotto di un trasformismo artistico che, regalandogli per un certo periodo – anche nella vita di tutti i giorni – la psicologia e il fisico del personaggio che sta interpretando, lasciano nel riflesso del suo volto e del suo corpo un 'diverso' che diventa cornice indiretta della sua capacità di identificarsi: luci e ombre con cui l'uomo Volonté deve confrontarsi. E quindi, impadronirsi di un personaggio e interpretarlo, non significa semplicemente studiarne la psicologia e le emozioni ma 'rubargli l'anima', coglierne, anche se non è mai esistito, la fisicità del corpo, la fisionomia del volto, la mobilità degli occhi e delle mani, il tono della voce, l'atteggiamento e l'incedere. Per questo a volte più che un grande attore può sembrare uno scrupoloso professionista. Così scrive ad esempio Goffredo Fofi:

che sia stato un grande attore è opinabile, ma è stato certamente uno scrupoloso professionista con una precisa idea in testa del ruolo

da svolgere all'interno del nostro cinema, e, un po' sconsideratamente, un po' superficialmente, nella convinzione di avere anche da esprimere, tramite il cinema, un ruolo politico¹.

La convinzione «di avere anche da esprimere, tramite il cinema, un ruolo politico» nasce da un magistero d'attore che, strumento di rappresentazione e di analisi della società, del costume e della 'verità' delle persone, fornisce una risposta che resiste nel tempo al problema dell'identità italiana.

È una risposta che Volonté fornisce tutte le volte che i ruoli da lui interpretati gli danno la possibilità di leggerli in maniera 'problematica' e, infatti, per questo attore, funzionano poco le parti del buono e del generoso (era così il suo Lucio Cornelio in *La congiura* [1960] di Giorgio Prosperi)² e meglio quei ruoli che consentono una confluenza tra personaggio e attore.

E così, per esempio, domenica 6 novembre 1960, nello sceneggiato di Giacomo Vaccari *La pisana*, tratto dalle *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, Volonté, che «piantava grane come mortaretti discutendo le insulse battute del testo e le incongruenze degli episodi smozzicati e tronchi» – lo scrive Miniussi su «Il Giorno» –, dal melodramma televisivo, nei panni di Ettore Carafa, «impostava sotto le righe, una lettura critica delle *Confessioni di un italiano*»³.

Il rigore con cui Gian Maria Volonté mette a fuoco ed esprime i tratti caratteriali dei personaggi che mette in scena lo fa diventare, sul finire degli anni Sessanta, l'interprete d'elezione delle ribellioni (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* del 1970, *La classe operaia va in Paradiso* del 1971, entrambi di Elio Petri, *Sacco e Vanzetti* del 1971 di Giuliano Montaldo), delle frustrazioni, degli atti d'accusa che sono anche amari apologhi (*Il caso Mattei* del 1972, *Lucky Luciano* del 1973, entrambi di Rosi, *Todo modo* del 1976 di Petri) di certo cinema italiano. Egli si confronta con la realtà storica così complicata e difficile dell'Italia del '68 e degli anni di piombo con un esempio evidente di specificità attoriale

¹ G. FOFI, *Più stelle che in cielo. Il libro degli attori e delle attrici, e/o*, Roma 1995, p. 199.

² «La figura teatrale di Volonté era già abbastanza determinata ma ne *La congiura* non aveva una grande parte, perché era una parte di buono, di ragazzo generoso, che piace alle donne, che si inguaia. Lui ha bisogno di un po' di problematica; era molto adatto e lo faceva bene, però non c'era la possibilità per lui di tirare fuori certe curiose cose sue; la fece bene ma non si prestava». Così Luigi Squarzina descrive l'interpretazione data da Volonté di Lucio Cornelio in un'intervista rilasciata a Fabrizio Deriu il 19 novembre 1993. F. DERIU, *Gian Maria Volonté. Il lavoro d'attore*, Bulzoni, Roma 1997, p. 34.

³ Pur a distanza di quindici anni Sergio Miniussi, in un suo appassionato articolo, ritrova ben viva l'eco di questa interpretazione di Gian Maria Volonté. S. MINIUSI, *Volonté mai all'italiana*, in «Il Giorno», 9 agosto 1975.

che, opponendosi al cinema delle star, gli permette sempre d'essere soggetto cinematografico privilegiato che dialoga con l'occhio che lo guarda. Infatti, privo dei limiti cui la riconoscibilità costringe le star, offre sullo schermo presenze nette il cui orizzonte d'attesa è legato non al suo essere divo ma solo al suo essere profondamente attore.

Volonté non è una star e dunque lo spettatore cinematografico non può percepire e classificare i suoi film come un unico testo sul quale incida, come accade per esempio per Jean Gabin o Anthony Quinn, «essere una star» nel senso warholiano del termine.

Gian Maria Volonté è il peso di un personaggio, di un soggetto che al valore del divismo filmico, che fissa i caratteri sfuggenti degli attori trasformandoli in oggetti di culto, contrappone l'altra faccia del mondo del cinema.

«Le stelle sono cadute, hanno bucato la terra [...] per sostituire persino la consapevolezza warholiana, l'inevitabile democratico, *essere famosi* di tutti almeno una volta nella vita (o anche dopo) mettendo a fuoco anche inconfessati fantasmi»⁴. Le stelle sono cadute e hanno lasciato sulla terra un buco riempito dal corpo e dal volto di Volonté. Il corpo di questo attore si oppone al corpo umano e al volto animati, ma pure ambigui, del cinema delle star: Gian Maria Volonté non una star, è un uomo reale; gli manca la spinta, persino la 'protezione' che deriva dall'essere divo e, tuttavia, sullo schermo, le sue presenze nette (si pensi ai cinque film firmati da Rosi che l'attore interpreta), i suoi archetipi rivisitati – è Ramon, passionale, finto ingenuo, sovraccitato in *Per un pugno di dollari* di Leone, 1964; è l'Indio, occhi segnati da spessi tratti di matita nera, modi eccessivi e irruenti in *Per qualche dollaro in più* di Leone, 1965; è lo scapestrato Teofilatto, armatura metallica, cappello ora di panno bianco ora di ferro in *L'armata Brancaleone* di Monicelli del 1966 – mostrano una realtà che ci appartiene e che definisce le nostre esperienze e le nostre conoscenze in modo spesso determinante proprio perché, fin dai suoi esordi, i ruoli interpretati dall'attore sono i primi segni di quella motivazione che gli consentirà di essere sempre al di là del 'carattere', del 'tipo', della 'copia' sia pure perfetta e addirittura perfezionata del soggetto da impersonare.

Eppure i ruoli viscerali e culturalmente controversi che Volonté veste con capacità mimetiche non comuni e straordinaria forza espressiva, sempre assumendo su di sé, attraverso lo studio del corpo, del volto e della parola, le caratteristiche psicologiche e fisiche dei personaggi interpretati, sono certamente leggibili anche come maschere del potere e dell'impotenza, della violenza e della rassegnazione, dell'impegno civile e della passione. Leggere,

⁴ E. MORIN, *Le Star*, Olivares, Milano 1995, pp. 11-14.

per un momento, come maschere – di cui pure è impossibile intuire in partenza i comportamenti fondamentali perché, con il passare degli anni, Volonté attirerà sempre più il personaggio nell'orbita del suo volto e del suo corpo – anche i ruoli con cui questo attore ha incarnato l'anima liberataria del cinema italiano intorno al '68, cambia di segno gli archetipi da lui rivisitati con Ramon e l'Indio per Sergio Leone e con Teofilatto dei Leonzi per Mario Monicelli: li trasforma in ruoli in cui Volonté, pur mostrando il trucco con cui manovra la maschera, definisce le nostre esperienze e le nostre conoscenze proprio rendendo evidente lo scollamento tra l'attore e la sua parte. Il bandito Ramon e l'Indio, figure intense e passionali che fanno risaltare per contrasto la solennità monocorde di Clint Eastwood, sono gli antenati di tutti quei personaggi che l'interpretazione di Gian Maria Volonté, sia utilizzando le caratteristiche stabilite dal genere western (*¿Quién sabe?* di Damiani, 1966, e *Faccia a faccia* di Sollima, 1967), sia all'interno di molto cinema non 'di genere' (*Banditi a Milano* di Lizzani, 1968, *Il terrorista* di De Bosio, 1963, *Ogro* di Pontecorvo, 1979, e i film girati con i fratelli Taviani), trasforma in trasparenti metafore etico-politiche⁵. Ciò accade perché la sua recitazione, per fare gli italiani, non lavora sul puro movimento di trasmigrazione di identità psichiche che solitamente caratterizza l'attore: la voce, i suoi lineamenti, le sue ossessioni si perdono in favore della potenza dell'apparire, e l'abuso della propria apparenza diventa per l'attore la chiave di volta dei suoi personaggi: non cerca tanto di avvicinarsi fisicamente a una persona, ma di 'esserla', sostituirla fino a stravolgerla dall'interno, annullando e confutando ogni traccia di familiarità.

La sterminata galleria di personaggi di cui si è servito per concepire attivamente il mestiere di attore, in anni ormai remoti di maggior impegno e spessore artistico, ha reso Gian Maria Volonté immagine di condizioni umane e sociali prettamente italiane. Paolo Laurana, Vito Di Francesco, il cittadino al di sopra di ogni sospetto, il sottotenente Ottolenghi, Enrico

⁵ Molti dei personaggi interpretati da Gian Maria Volonté – da *Un uomo da bruciare* fino, tra gli altri, a tutti i ruoli sostenuti in pellicole tratte da opere di Leonardo Sciascia – potrebbero rientrare in quel filone di film che per alcuni è il genere del film politico, e tuttavia preferiamo definire questi film non 'di genere'. Sul tema, in un'intervista realizzata nel dicembre 1970 per il settimanale «L'Europeo», Gian Maria Volonté dichiara: «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 dell'evasione, della non riflessione, del consumo. E il sistema ti offre i mille modi per riempirlo, compresi i film che ti mettono in condizione di non pensare. E questo è il dato politico». L. COLETTI, *Indagine sul sospettato Volonté*, in «L'Europeo», 24 dicembre 1970, n. 52, pp. 42-45.

Mattei, Bartolomeo Vanzetti, persino Carlo Levi, Lucky Luciano e i personaggi di *Sbatti il mostro in prima pagina* (Bellocchio, 1972) e *Tre colonne in cronaca* (Carlo Vanzina, 1990) sono maschere che, pur non più sbilanciate verso l'estraneità di un ruolo come accadeva nel western di Sergio Leone o nella commedia di Mario Monicelli, si rincorrono, si implicano e si correggono a vicenda. La tecnica impareggiabile di Volonté passa dall'eccesso espressivo (*Il caso Mattei, Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*) alla sottrazione ieratica (il professor Franzò di *Una storia semplice* di Greco, 1991), dalla rabbia giovanile all'anzianità venerabile sfumata fino all'ineffabile (Paolo Laurana in *A ciascuno il suo* di Petrim 1967, e il giudice di *Porte aperte* di Amelio, 1990). Inoltre, interpretando Vito Di Francesco e Franzò, Volonté, che come dice Gianni Amelio è «l'attore che più di tutti fa vedere i pensieri»⁶, si ritrova a essere contemporaneamente davanti e dietro la macchina da presa perché in questi film, influenzato al di là della loro persona fisica, dalla loro intelligenza e coscienza morale, Volonté è anche Sciascia.

Con Sciascia questo attore costruisce personaggi caratterizzati, per dirla con Morando Morandini, da una «suspense etica»⁷ mentre, interpretando il cittadino al di sopra di ogni sospetto o Enrico Mattei, dà vita a un 'oggetto sociale', uno dei tanti elementi che hanno composto la politica italiana e mondiale degli anni Sessanta.

In un'intervista rilasciata a Corrado Augias, Francesco Rosi ne parla in questi termini:

I maggiori personaggi cinematografici di Volonté avevano un'identità facilitata dai loro tic e dal loro dialetto. Non voglio sminuire la sua bravura nelle parti precedenti ma solo dire che interpretando Mattei, Volonté si è messo per la prima volta nelle condizioni più difficili per un attore. Mattei veste sempre di grigio, ha sempre il cappello in testa e la cravatta al collo, non ha inflessioni riconoscibili. Insomma ha l'aspetto esterno di un italiano qualsiasi. Eppure anche questa è, secondo me, un'interpretazione di grande efficacia⁸.

A Enrico Mattei, che è in primo luogo un contrappunto tra le oscillazioni d'ira e di dolcezza che caratterizzano anche l'uomo Gian Maria Volonté, l'attore restituisce con naturalezza attentamente ricercata non solo

⁶ M. PELLANDA, *Gian Maria Volonté*, L'Epos, Palermo 2006, p. 77.

⁷ *Ibid.*

⁸ C. AUGIAS, *Volonté, Egalité, Fraternité. Radiografia dell'attore più versatile e popolare d'Italia*, in «L'Espresso», ottobre 1971, pp. 12-13.

l'aspetto fisico (i capelli bianchi pettinati all'indietro), ma anche i gesti e gli atteggiamenti che studia sul materiale fotografico fornitogli da Rosi.

Sandro Zambetti nella sua monografia su Francesco Rosi descrive Volonté con queste parole:

Non è certo un interprete che possa annullarsi nei personaggi affidatigli, ai quali dà un'impronta inconfondibile, che gioca un ruolo decisivo nei confronti dello spettatore, abituato ormai a godersi ogni sua prestazione come una prova di virtuosismo che fa capitolo a sé, qualunque sia il contesto in cui è collocato⁹.

Nel *Caso Mattei* la ricerca del dettaglio – mette e toglie gli occhiali e quando si accalora in una discussione li fa volteggiare in aria, tiene la cornetta del telefono afferrandola appena con la punta di indice, medio e pollice, ha andature rapide e decise come quelle del commissario di *Indagine* anche se caratterizzate da minor rigidità – è il contributo dell'interprete all'impronta generale del film ed è un contributo attraverso cui passa non solo il virtuosismo tecnico di questo attore ma anche e soprattutto la sua adesione ideologica al progetto.

La recitazione di Volonté, costruendo Enrico Mattei, il commissario di *Indagine* ma anche Lucky Luciano, si lascia attraversare dagli impulsi violenti e contraddittori di chi è nelle condizioni di amministrare il potere ma se il commissario e Mattei giganteggiano nelle inquadrature, Lucky Luciano, che è il personaggio più segreto di Volonté, è espresso invece attraverso silenzi, occhiate minime, impressioni, sensazioni che sono una sorta di sapere istintivo, una maturità senza età, regalata dall'organicità del corpo dell'attore alla discontinuità del racconto.

Quando 'fare gli Italiani' per Volonté significa invece dar vita a una molteplicità di pensieri, ecco che i suoi personaggi ruotano attorno alla parola e al parlare diventando però, anche, un terreno assolutamente libero. Si tratta di una libertà estetica che, lontana dall'anarchia, vivendo nei limiti generali imposti dalle singole arti e in quelli particolari imposti a se stesso dall'artista, è scelta di una determinata espressione, quella che meglio risponde al suo sentire e che diventa l'occasione, per chi guarda queste interpretazioni, di ritrovare alcuni dei colori più interessanti per tracciare un ulteriore, ultimo esempio di identità italiana.

Dar volto, voce e movimento ai personaggi che interpreta in *Giordano Bruno* (Montaldo, 1973), *Todo modo*, *Il caso Moro* (Ferrara, 1986) e *L'opera*

⁹ S. ZAMBETTI, *Francesco Rosi*, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 100.

al nero (Delvaux, 1988) mette Volonté di fronte non alla libertà facilmente attuabile di un testo quasi ‘anarchico’ fornito soltanto dell’altezza e del valore dell’esperienza dei personaggi interpretati, ma a quella affinata e ardua conquista che si impone quando si presta se stessi all’interpretazione di un pensiero. Proprio per questo Giordano Bruno e Zenon Ligre, così come Aldo Moro per Petri prima e per Ferrara poi, possono essere percepiti come parola con una fisiognomica, un volto, un’emozione. E se Giordano Bruno, Zenon Ligre e Aldo Moro sono parola con una fisiognomica ecco che Gian Maria Volonté, interpretandoli, sembra rifarsi al Wittgenstein di *Osservazioni sulla filosofia della psicologia* in cui il filosofo così scrive:

Ogni parola [...] può avere in contesti diversi un carattere diverso, ma ha pur sempre un carattere, un volto. Ci guarda comunque. Ci si potrebbe davvero immaginare che ogni parola sia un piccolo volto, il segno scritto potrebbe essere un volto. E si potrebbe anche pensare che l’intera frase sia una specie di ritratto di gruppo, dove attraverso l’incrociarsi degli sguardi si produca tra i volti una relazione tale che dall’insieme emerga un gruppo *dotato di significato*¹⁰.

L’interpretazione di Volonté illumina *Il caso Moro* di Giuseppe Ferrara fino al punto che Tullio Kezich arriva a scrivere: «Si può dire che *Il caso Moro* è un film di Volonté proprio come si diceva “un film della Garbo”, nel senso che la personalità dell’interprete si impone su tutti gli altri elementi dello spettacolo»¹¹. Di contro, proprio perché stando sempre a Kezich il Moro diavolo di *Todo modo* e il Moro martire del film di Ferrara «andrebbero subito adottati come testi d’obbligo nelle scuole di teatro»¹², le parole di Kezich evidenziano le due fondamentali caratteristiche dell’arte di Gian Maria Volonté: da una parte la molteplicità delle linee interpretative, dall’altra la volontà di indeterminazione che, caratterizzando la sua arte, lo allontana da concetto di star per farlo invece essere un vero *player*. Infatti, se è vero che l’attore non è semplicemente qualcuno che dice il già detto, a maggior ragione Volonté – che avverte il personaggio che interpreta come termine dialettico, personaggio che, nell’atto stesso in cui lo fa suo, gli risorge vivo e concreto dinanzi agli occhi e allo spirito – è un *player* più che un divo. È così perché egli, invero, forma, ravvisa e crea se stesso

¹⁰ L. WITTGENSTEIN, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, II, Garzanti, Milano 1990, p. 355.

¹¹ T. KEZICH, *Nella grande tragedia un grandissimo attore*, in «La Repubblica», 14 novembre 1986.

¹² *Ibid.*

attraverso un passato che non è soltanto occasione, bensì vivo sostegno, perenne ispirazione, termine oppositivo tanto necessario e imprescindibile che, pur nel momento in cui Volonté lo investe di sé, gli si pone e ripropone dinanzi, costringendolo a fare i conti con quanto già accaduto. In ogni interpretazione è implicito questo continuo rinvio, questa relatività dell'arte alla storia, che del resto spiega e giustifica le diversità di interpretazione non soltanto da individuo a individuo, ma anche, nell'individuo stesso, da momento a momento.

Osservando Gian Maria Volonté nei panni di altri due personaggi nati dal pensiero ovvero prima Giordano Bruno per Giuliano Montaldo e poi Zenon Ligre per André Delvaux risulta evidente che la libertà estetica non è anarchia, ma scelta di una determinata espressione, quella che meglio sembra rispondere al proprio sentire. E dunque, l'attuazione creativa di Giordano Bruno e Zenon Ligre – assolti gli obblighi 'materiali', quelli comunque da nessuno modificabili (i riferimenti storici, le indicazioni di sceneggiatura e regia) – è per Gian Maria Volonté terreno assolutamente libero: egli può configurarli rispondenti al meglio ai suoi principi e ai suoi sensi estetici e, infatti, in essi l'attore proietta il gusto della scoperta, che evolve come un divertimento intellettuale per poi crescere fino a una sorta di orgasmo della mente.

Giordano Bruno e Zenon Ligre, quando hanno il volto di Gian Maria Volonté, diventano la polifonia di una scienza che il potere ammutolisce perché contraria ai suoi interessi. Giordano Bruno, zittito realmente dalla mordacchia prima di essere bruciato sul rogo, è il controcanto di Zenon Ligre, ne conferma l'autonomia di pensiero davanti al potere e la coerenza di un progetto morale vissuto fino in fondo anche come progetto esistenziale. Certo è un caso del tutto empirico e contingente (il medesimo interprete veste i panni di entrambi) che ci consente di avvicinare nella ricreazione cinematografica il filosofo nolano e il filosofo di Bruges. Abbandonandosi al suo ricco temperamento, pur mantenendo una diversità interpretativa, Volonté riesce in una omogeneità di risultati che deriva dalla convinzione che la libertà non sia licenza, bensì sforzo contro una forza – la verità storica legata necessariamente all'essere di Giordano Bruno – che si oppone. Entrano così in gioco gli elementi della cultura e della storia dell'attore, a fornirgli un potente e ottimo ausilio a prova della sua infinita libertà all'interno di quella lotta che mai finisce e che sempre egli sostiene per ampliare e usare al meglio le sue capacità.

Per concludere, qual è dunque l'identità italiana che con le diverse sfaccettature del suo magistero d'attore, racconta Gian Maria Volonté? È un italiano che ragiona su se stesso, un italiano impegnato nella lotta alla guerra e alla cultura della morte, un italiano di cui, forse, si è perso lo stampo.