

Alberto Scandola

L'attore, il maschio, la bestia. La polisemia strutturata di Gérard Depardieu

«Acteur agricole», «star hénaurme», «ogre». Sono queste alcune delle numerose etichette collezionate, in quasi cinquant'anni di carriera, da quello che non è solo «l'acteur monstre du cinéma français»¹, ma forse anche «la più grande star non anglosassone che l'industria europea abbia mai fabbricato»². L'aggettivo «grande», nel caso di Gérard Depardieu, può essere però declinato in tutte le accezioni possibili. Abbiamo infatti a che fare con un attore dall'immenso corpo – recentemente messo a nudo nella sua misera pesantezza –³, dall'enorme filmografia (più di duecento film, con una media che ormai sfiora i sei titoli all'anno) e soprattutto dalla smisurata energia creativa e imprenditoriale. Oltre che attore, infatti, Depardieu – insignito della Legion d'Onore nel 1995 – è produttore di cinema (D.D. Productions) e di vino, nonché proprietario di ristoranti, piantagioni di caffè, agenzie immobiliari e giacimenti di petrolio. Altrettanto abbondante, o meglio debordante⁴ non solo i confini dello spettacolo ma anche quelli del buon gusto, è la *persona* che il divo ha costruito soprattutto negli ultimi vent'anni, attirando l'interesse della stampa scandalistica per una serie di comportamenti borderline che vanno dai frequenti incidenti motociclistici – causati spesso da stati di ubriachezza – alle discutibili prese di posizione in ambito politico, come la rinuncia al passaporto francese o la chiacchieratissima amicizia con Vladimir Putin.

¹ Così lo definisce Fabienne Pascaud su «Télérama»: <http://www.telerama.fr/cinema/gerard-depardieu-j-aime-tellement-la-vie-que-je-me-suis-toujours-senti-riche,111917.php>. Sulle dinamiche dello star system francese si veda D. Bantcheva, sous la direction de, *Stars et acteurs en France*, «Cinémaction» n. 92, 3e trimestre 1999.

² A. Finney, *Falling stars*, «Sight and Sound», may 1994, p. 23.

³ Mi riferisco in particolare al lavoro con Abel Ferrara (*Welcome to New York*, 2014) e con Guillaume Nicloux (*The End*, 2016): più che la performance, emerge la fatica di un corpo troppo pesante per camminare.

⁴ «Sa vie – ha osservato «Le Monde» – a pris une telle démesure que les cadres de la scène et de l'écran finissent par lui sembler étroits. Son terrain de jeu les déborde depuis longtemps, pour se répandre, de manière parfois sinistre, sur le monde entier»: http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/01/08/depardieu-etre-comedien-c-est-toujours-son-truc_4344348_3246.html#jOEOQP8SSyFaVAHO.99.

Scarsa però – e non solo in Italia –⁵ è stata sinora l’attenzione rivolta dagli studi di settore a una figura attoriale indubbiamente complessa e pertanto difficile da decodificare. In quanto «polisemia strutturata»⁶, Depardieu costituisce infatti un caso di studio interessante sia come fenomeno sociale che come indice di «eccezione culturale»⁷ o semplice segno, produttore di senso all’interno delle centinaia di testi filmici che ne hanno sfruttato non solo l’arte drammatica, ma anche la straordinaria presenza scenica⁸ e soprattutto l’innata capacità di adattare la propria performance alla tipologia di inquadratura scelta dal regista:

La caméra me transcende. Comme je n’ai pas appris ni les mots, ni la technique, ni les règles [...], tout de suite je savais ce que c’est un objectif. Je savais qu’on était cadré jusqu’à l’épaule... et le mec qui bougeait tout le corps... ce n’était pas intéressant. J’ai vu plein d’acteurs qui étaient handicapés de la focale. Moi j’ai eu ça tout de suite... c’était ma survie.⁹

Data la necessità di delimitare il campo di indagine, ho scelto di prendere in esame la modalità con cui il cinema d’autore degli anni settanta ha lavorato sul corpo di quello che agli inizi è letteralmente un attore preso dalla strada. Alcuni dei significati simbolici evocati dalla mascolinità del giovane Depardieu, come ad esempio il connubio tra la grazia femminile¹⁰ e la brutalità animalesca (*L’ultima donna*, Marco Ferreri, 1975), ritornano infatti in maniera suggestiva nella *persona* del Depardieu contemporaneo,

⁵ I volumi consacrati a questa star sono biografie, più o meno autorizzate. Qualche tentativo di analisi della recitazione è presente in R. Chiesi, *Gérard Depardieu*, Roma, Gremese Editore, 2005. Curiosa, ma fragile dal punto di vista teorico, è la lettura suggerita da Richard Millet (*Le corps politique de Gérard Depardieu*, Paris, Roux, 2014), che analizza il côté rabelaisiano dell’attore elevandolo a metafora del corpo, altrettanto lussuoso e decadente, della nazione francese.

⁶ Prendo a prestito la celebre definizione coniata da Richard Dyer nel suo *Star*, (1979), tr. it. Kaplan, Torino, 2003. Secondo Dyer, ogni star cinematografica è leggibile nelle tre accezioni di fenomeno sociale, immagine e segno. Per «polisemia strutturata» si intende «la molteplicità finita di significati e affetti che [i divi] incorporano e il tentativo di strutturarli in maniera che alcuni significati siano rimarcati e altri occultati e delocalizzati» (Dyer, *Star*, cit., pp. 5-6).

⁷ Cfr. D. Grossvogel, *Didn’t you used to be Depardieu? Film as cultural Marker in France and Hollywood*, New York, Peter Lang, 2002.

⁸ Sintomatica è questa dichiarazione rilasciata da Anouk Aimée: «J’ai joué avec Trintignant, Delon, Noiret. Gérard c’est différent, ce n’est pas comparable. Vous ne pouvez rien faire devant la présence. Il arrive, il sourit, c’est fini. On ne voit que lui. Comme Brando ou De Niro» (in *Gérard Depardieu*, hors-série «Sofilm», Paris, Capricci, 2016, p. 179).

⁹ Dichiarazioni rilasciate da Gérard Depardieu durante una Master Class tenuta presso il Forum Des Images (Parigi) il 24 maggio 2009: <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-gerard-depardieu>.

¹⁰ «Credo di essere io stesso molto femminile. I problemi dei maschi faccio fatica a capirli. Paradossalmente trovo che i maschi, soprattutto se attori, abbiamo più problemi di seduzione delle donne» (G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, Milano, Sperling & Kupfer, 2005, p. 112).

star *agée* ricercatissima dai cineasti esordienti o 'indipendenti' in qualità di garante dell'interesse culturale dei loro progetti: penso a opere quali *Mammuth* (Benoît Delépine, Gustave de Kervern, 2010), *Valley of Love* (Guillaume Nicloux, 2014) o *The End* (Guillaume Nicloux, 2016). Non è un caso che Depardieu sia uno degli oggetti di indagine prediletti degli *age studies*, tesi a evidenziare le risonanze tra la precarietà dello statuto corporeo e sociale del personaggio e quella della star chiamata ad incarnarlo. Come hanno osservato Gwenaëlle Le Gras, Charles-Antoine Courcoux e Raphaëlle Moine, l'invecchiamento non fa che esacerbare queste risonanze,

dans la mesure où la star est tenue par la nécessité de demeurer identique ET de se renouveler au fil du temps. Autrement dit, la star, pour pérenniser ses privilèges statutaires, doit se donner par ses rôles et son parcours comme l'expression quintessentielle d'une époque qu'elle a à charge de soustraire au temps.¹¹

Gli obiettivi di questo studio, dunque, sono due: evidenziare i tratti più caratteristici di uno stile di recitazione improntato – in particolar modo negli archi cronologici indicati – sul rifiuto del naturalismo a vantaggio della «naturalzza»¹² e rilevare, in alcune delle performance più recenti, tracce di quella «codificazione debole»¹³ che caratterizzava la direzione dell'attore negli anni settanta. Alle soglie dei settant'anni, insomma, questa «provocative star»¹⁴ appare una sorta di *revenant*, incarnazione decadente ma iperattiva della persistenza del moderno nell'era del «cinema dopo il cinema»¹⁵. Torniamo, per cominciare, indietro nel tempo.

Metodo

¹¹ C.-A. Courcoux, R. Moine, G. Le Gras, *Introduction. Les stars et le temps du vieillissement*, in C.-A. Courcoux, R. Moine, G. Le Gras, (sous la direction de), *L'âge des stars. Des images à l'épreuve du vieillissement*, Lausanne, L'âge d'homme, 2018, p. 17.

¹² La naturalzza [...] non è ciò che confonde l'attore cinematografico con l'attore di teatro realista, ma ciò che lo distingue più fortemente. È il contrario della «presenza» teatrale [...] e potrebbe rivendicare una parentela solo con il dispositivo intimista del *kammerspiel* (J. Nacache, *L'attore cinematografico*, (2003), Mantova, Negretto Editore, 2012, p. 61).

¹³ Cfr. R. De Gaetano, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, in T. D'Angela (a cura di), *Corpo a corpo. Il cinema e il pensiero*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2006, p. 102.

¹⁴ Così lo apostrofa Herni Samuel su «The Telegraph»:

<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/france/11844532/Actor-Gerard-Depardieu-to-sell-everything-in-France.html>.

¹⁵ Sulle conseguenze estetiche e produttive dell'avvento delle nuove tecnologie nell'industria cinematografica si vedano: D. Brotto, *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie*, Venezia, Marsilio, 2012; C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Firenze, Le Lettere, 2012; *Le cinéma, et après?*, sous la direction de M. Scheinfeigel, Rennes, P.U.R, 2013 e A. Gaudreault, P. Marion, *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*, Paris, Armand Colin, 2013.

Gli anni settanta costituiscono un momento di transizione per lo star system maschile transalpino, indebolito dalla politica degli autori e orfano del mito Gabin, scomparso proprio nel 1976. La maschera di Lino Ventura, modello di una mascolinità tanto virile quanto malinconica, appare ormai inadeguata ad attrarre il pubblico più giovane, sedotto piuttosto dall'inquietudine romantica di Jean-Louis Trintignant, dalla stilizzazione straniata di Michel Piccoli – eletto da Marco Ferreri a icona del maschio alienato¹⁶ o dalla bellezza antidivistica di Pierre Clementi, la cui figura resterà però confinata nei ristretti margini del cinema d'autore (*La cicatrice intérieure*, Philippe Garrel, 1970). Margini da cui invece escono quasi definitivamente Jean-Paul Belmondo e Alain Delon, *star-as-professional*¹⁷ evocatrici di una mascolinità sofisticata intesa come seducente ambiguità tra Bene e Male (da *Borsalino*, Jacques Deray, 1970 a *Un flic*, *Notte sulla città*, Jean-Pierre Melville, 1972), sulla scia del modello romantico incarnato da Jean Gabin.

Decisamente più icastica, rispetto ai modelli elencati, è l'identità sociale incarnata dal giovane Depardieu. Il corpo al contempo possente e agile che, capelli scarmigliati e stivali di pelle, corre a perdifiato sui marciapiedi di periferia (*Les Valseuses*, *I santissimi*, Bertrand Blier, 1974) è infatti quello di un delinquente, un *voyou* ribelle senza una causa che non sia quella della semplice sopravvivenza: «Io non volevo essere attore – ripete spesso la star 'perenne'¹⁸-. Volevo solo sopravvivere». Sopravvivere, per esempio, al tentativo di aborto della madre e a un'adolescenza fatta di furti, fame, prostituzione e abbandono scolastico.

Quando, su consiglio di un amico, lascia la noia di Chateauroux e sbarca a Parigi per seguire i corsi di Jean Dullin, il sedicenne Depardieu non solo non sa recitare: non sa nemmeno parlare. Un difetto dell'apparato uditivo – l'iperacusia, poi curata gratuitamente da Alfred Tomatis – gli impedisce di coordinare le parole all'interno della frase, ostacolando non solo la pronuncia degli endecasillabi, ma anche la semplice lettura di testi in prosa. La sua presenza però, tanto ruvida quanto massiccia, lontana sia dalla grazia femminile di Delon che dall'eleganza atletica di Belmondo, non passa inosservata. Roger Leenhard lo scrittura a prima vista per il ruolo di un *beatnik* in *Le Beatnik et le Minet* (1967), ma è a Jean-Laurent Cochet, professore d'arte drammatica presso il Théâtre Édouard VII e anziano membro della Comédie Française, che la futura star deve tutta o quasi la sua educazione:

¹⁶ Mi riferisco naturalmente ai ruoli interpretati da Piccoli in *La grande bouffe* (Marco Ferreri, 1973) e in *Dillinger è morto* (Marco Ferreri, 1968).

¹⁷ Cfr. C. Geraghty, *Re-examining stardom: questions of texts, bodies and performance*, in C. Gledhill, L. Williams, (eds.), *Reinventing film studies*, London, Arnold, 2000, pp.183-201.

¹⁸ M. Guerrin, B. Salino, *Depardieu, les mille et une vies*, «Le Monde», 24 mars 1999, p. 14.

Je vois immédiatement que tout ce qui effraie en moi l'intrigue, et peut-être même le fascine. J'ai dix-sept ans, il en a trente-deux et il est homosexuel. Je crois qu'il est le premier à déceler ma part féminine sous l'habit de l'homme de bois et du voyou. Et à repérer cette hypersensibilité qui jusqu'ici n'a fait que m'encombrer et même me paralyser¹⁹.

Nel giro di un paio d'anni questo sbandato semi-analfabeta, dal corpo resistente tanto all'alcool quanto all'eroina, diventa un raffinatissimo *comédien*, ovvero un interprete che a differenza dell'*acteur*, suggerisce invece di mostrare e si nasconde invece di esibirsi: «L'acteur est celui qui veut séduire, alors que le comédien est fait pour s'effacer complètement derrière le personnage qu'il incarne [...]. Le comédien pratique ce que M.me Colette appelait l'effacement éclatant»²⁰. La differenza tra *acteur* e *comédien* è uno dei principi fondatori della didattica di Cochet, il quale invita i suoi allievi a non sedurre lo spettatore e soprattutto a non entrare nella pelle del personaggio, perché «le personnage n'a pas de peau; il est complètement fictif»²¹. Il *comédien* deve semplicemente occultare il proprio dispositivo e lasciarsi permeare dall'entità fantasmatica descritta nella pièce o nella sceneggiatura, domandandosi non «come» fare quel determinato gesto, ma «perché» sia necessario farlo. Non è un caso, allora, se il Depardieu cinematografico rifuggirà sempre l'immedesimazione, giudicandolo un metodo sostanzialmente inutile, non funzionale all'espressione di quell'emozione da cui «sgorga la sorgente della creazione»:

Non sono mai stato un adepto del metodo americano. [...] Il lavoro dell'attore inizia inconsciamente nel momento della lettura del copione. A poco a poco il personaggio muove i suoi passi. Le parole che pronuncia, i sentimenti che prova, le situazioni che vive ridestano in me ricordi inconsci. Senza che io ne abbia necessariamente coscienza, il mio personaggio echeggia il mio vissuto, il mio passato, i miei ricordi. Ma l'importante è quel secondo eterno in cui il regista grida: «Motore! Azione!». È in quel preciso istante che la rappresentazione inizia e che l'attore deve dare tutto. È in questo momento e in questo momento soltanto che l'atto creativo ha luogo. Non c'è nient'altro da fare. È tutto scritto. Non rimane che essere...²²

Inutile, pertanto, rinchiudersi due mesi in una chiesa per interpretare un sacerdote (*Sous le soleil de Satan, Sotto il sole di Satana*, Maurice Pialat, 1987) o frequentare gli ambienti dello scambismo sadomaso per entrare nel ruolo

¹⁹ G. Depardieu, avec la collaboration de Lionel Duroy, *Ça s'est fait comme ça*, Paris, XO Éditions, 2014, pp. 63-64. Sulla collaborazione di Depardieu con J.-L. Cochet si veda anche J.-L. Cochet, *Mon rêve avait raison*, Paris, Flammarion, 2003.

²⁰ J.-L. Cochet, *Entretien avec Dimitri de Larocque*, TAT, 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=NfVITRbwJ4&t=1333s>.

²¹ Ivi.

²² G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vital*, cit., p. 141.

di un master (*La maîtresse*, Barbet Schroeder, 1975). Recitare è per Depardieu un atto delimitato nel tempo e nello spazio e in quanto tale privo di conseguenze psicologiche sulla mente dell'attore. Per restituire le emozioni del personaggio, pertanto, non è necessario immedesimarvisi: basta trarre ispirazione dal proprio vissuto personale e fare in modo che, a partire dalla lettura ad alta voce dei dialoghi, la dizione trascini il sentimento. Il momento del *contatto* con il personaggio è descritto dall'attore come una sorta di estasi mistica:

È sufficiente tirare sul sentimento proprio come si tira sul filo di lana e poi tutto il resto viene da solo. [...] Quando recito sento una specie di energia che trabocca in me... Sono in moto perpetuo, come Picasso. Brucio [...]. Forse perché ogni ruolo, senza che io ne sia cosciente, mi ricorda avvenimenti trascorsi della mia vita.²³

L'attenzione al testo tradisce in modo evidente la lezione di Claude Régy, al pari di Cochet sedotto a prima vista²⁴ non solo dall'intelligenza creativa di questo *comédien*, ma anche da tutta una serie di emozioni che la sua performance (un provino di pochi minuti) libera quasi inconsciamente: «C'erano intensità, tutta l'angoscia del mondo contemporaneo, una sensualità favolosa, la follia, la disperazione, la vitalità... Era una specie di miracolo vivente. L'ho ingaggiato subito»²⁵. Per l'interpretazione di due pièces di Peter Handke, *La Chevauchée sur le lac de Constance (Der Ritt über den Bodensee*, Paris, 1974) e *Les Gens déraisonnables sont en voie de disparition (Die Unvernünftigen sterben aus*, Nanterre, 1978), Régy chiede a Depardieu una dizione scandita e monocorde, al fine di lasciare spazio al silenzio e far sentire non solo la voce, ma anche la respirazione. Non è un caso che Depardieu ritorni spesso, nelle sue (auto)biografie²⁶, sul lavoro con la drammaturgia di Peter Handke²⁷, uno degli autori più attratti dalla frontiera tra l'acting e il non acting: opere quali *Insulti al pubblico*

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ In un'intervista concessa a TF1, Régy racconta di aver incontrato Depardieu al termine di uno spettacolo e di averlo invitato a improvvisare per pochi secondi la gestualità e la psicologia di un uomo intento alla pesca sportiva: Cfr. *Gérard Depardieu vu par Claude Régy*, 11 settembre 1977, TF1. L'intervista è oggi visibile a questo link:

<http://www.ina.fr/video/I06131594>.

²⁵ <http://www.ina.fr/video/I06131594>.

²⁶ Cfr. G. Depardieu, *Ça s'est fait comme ça*, cit., pp. 100-105. Tra le poche biografie degne di nota si ricordano R. Chazal, *Gérard Depardieu. L'autodidacte inspire*, Paris, Hatier, 1982; C. González, *Gérard Depardieu*, Paris, Edilig, 1985; M. Gray, *Depardieu. A biography*, London, Warner Books, 1991; P. Chutkow, *Depardieu. A Biography*, New York, A Knopf. Inc., 1994. Lo scorso anno l'attore ha pubblicato la sua ultima biografia: G. Depardieu, *Monstre: «Plus libre encore...»*, Paris, Cherche Midi, 2017.

²⁷ Sul teatro di Peter Handke si vedano, tra gli altri, D. Calandra, *New German Dramatists*, London-New York, MacMillan Education, 1983, pp. 29-90 e R. G. Renner, *Peter Handke*, Munich, J. B. Metzler, 1985.

(*Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*, 1966) o *Autodiffamazione* (*Selbstbeziehung*, 1969), ad esempio, chiedono all'attore di essere semplicemente sé stesso e soprattutto di non produrre né provare alcuna emozione²⁸. Grazie a Régy e al suo «teatro del primo piano»²⁹, fondato su una stilizzazione tanto astratta quanto esoterica del gesto e dell'intonazione, Depardieu dirà di aver imparato ad ascoltare le proprie parole e a «pronunciare le battute come se fosse l'ultima volta». Tracce di questo lavoro di sottrazione nell'articolazione verbale³⁰ si vedono soprattutto nelle performance dirette da Pialat, e in particolare in *Sotto il sole di Satana*³¹ e *Le Garçu* (1987).

Il ricorso alla memoria emotiva può far pensare a una qualche similitudine con il Metodo Stanislavski, ma così non è, perché, a differenza degli allievi dell'Actors Studio³², Depardieu non rivive, ma imita. Anziché analizzare razionalmente il personaggio prima delle riprese, lascia che esso emerga dall'inconscio solo ed unicamente sul set: «Je ne repète jamais, cela m'ennuie»³³. L'identificazione, allora, non è il punto di arrivo, ma piuttosto qualcosa da cui fuggire al fine di evitare quel coinvolgimento emotivo spesso irresistibile: «In *Danton* (Andrzej Wajda, 1982) sono salito sulla ghigliottina due volte. Il primo giorno di riprese per non pensarci più e l'ultimo giorno. Posso assicurarti che la seconda volta hai davvero fifa»³⁴. Non è questa la sede, ma la prestazione sul set di Wajda meriterebbe un'analisi approfondita, non fosse altro per lo straordinario lavoro compiuto sulla voce (si noti l'afonia nelle sequenze finali³⁵) e sugli oggetti³⁶.

²⁸ Cfr. M. Kirby, *On Acting and Not-Acting*, in «The Drama Review», Vol. 16, n. 1, Mar 1972, pp. 3-15.

²⁹ «On ne peut pas vivre certaines expériences dans des salles de mille spectateurs – ha dichiarato di recente Régy – Il faut préserver une intimité. D'où le rôle de la lumière». Qui l'intervista completa: <https://www.letemps.ch/culture/claude-regy-suis-alle-bout-quelque-chose-peutetre-audela>.

³⁰ Sulle dinamiche di scambio tra cinema e teatro nella formazione dell'attore, e più in generale sull'ontologia dell'attore cinematografico, si veda G.-D. Farcis, R. Prédal, *Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2001. Interessante anche il dossier monografico *Acteurs français de la scène à l'écran. De Gérard Philippe à Marina Hands*, in «Positif», n. 591, mai 2010.

³¹ Si veda a questo proposito A. Martini, *Depardieu nell'universo di Pialat*, in A. Tassone, S. Toffetti (a cura di), *Maurice Pialat. L'enfant sauvage*, Torino, Lindau, 1992, pp. 157-165.

³² Per un approfondimento storico e teorico delle questioni relative alla pratica hollywoodiana del Metodo si veda tra gli altri, M. Pierini, *Attori e Metodo: Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe*, Arezzo, Editrice Zona, 2008.

³³ <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-gerard-depardieu>.

³⁴ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 100.

³⁵ La sequenza è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=o4cJZ80st0Q>.

³⁶ Sul lavoro dell'attore con gli oggetti e in particolare sulla «regola degli oggetti» si veda C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 18-26.

Penso ad esempio, nella prima parte del film, alla lunga scena di conversazione di Danton con Robespierre (Wojciech Pszoniak), che Depardieu conduce tenendo per diversi secondi sospesa nella mano sinistra la bottiglia di vino, rinunciando così a utilizzare il linguaggio delle mani per rafforzare la mimica facciale³⁷. Suddetta postura toglie naturalismo alla scena, fungendo in un certo senso da *punctum* per uno spettatore identificato in Danton, ma attratto anche da Depardieu. Si ha la sensazione che la cinepresa asseconi queste invenzioni performative senza nemmeno provare ad intervenire, proprio come accade nel piano sequenza relativo alla prima udienza del processo. Senza aver effettuato una sola prova³⁸, Depardieu porta a termine il monologo in perfetta continuità spazio-temporale, prendendo possesso dello spazio mediante piccoli ma precisi movimenti, mentre l'occhio dell'operatore sembra preoccuparsi solamente di contenerne l'esuberanza all'interno del quadro.

«Gli attori – diceva Diderot – fanno impressione sul pubblico non quando sono furiosi, ma quando fingono bene il furore»³⁹. Nessuno, nel cinema europeo contemporaneo, incarna a nostro avviso questo paradosso meglio di Gérard Depardieu, incapace di «fare della tragedia senza riderne»⁴⁰ in quanto diffidente nei confronti del dogma della sensibilità: «Non credo a quella che si chiama la sensibilità dell'attore. Quando gli attori sono veri artisti, sono selvaggi, crudeli. Il loro modo di arrivare alle cose è doloroso e violento»⁴¹.

Seguendo la metodologia suggerita da Philip Drake, che legge la recitazione («acting») come un sottoinsieme della prestazione attoriale («performance»), potremmo definire lo stile di Depardieu come un «dramatic mode of performance that highlights the presence of character»⁴². Anziché abitare il personaggio, dunque, il *comédien* Depardieu cerca di lasciarsi abitare da lui, distanziandosi in tal senso dal modello, spesso citato in sede di intervista, rappresentato da Louis Jovet⁴³.

³⁷ La sequenza è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=GCrs4liTE>.

³⁸ «Wajda voleva che si ripetessero certe scene, soprattutto un lungo discorso di Danton filmato in piano sequenza. Io ho fatto provare un altro al posto mio, poi, il giorno stabilito, sono arrivato sul set e ho chiesto dove dovevo mettermi [...]. Se mi metto a pensare in anticipo ai gesti che farò, addio!». (G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 142).

³⁹ Cfr. D. Diderot, *Il paradosso dell'attore*, tr. it. a cura di A. Varaldo, Milano, La Vita Felice, 2009, p. 186.

⁴⁰ Dichiarazioni tratte dall'incontro con il pubblico durante presentazione ufficiale di *The End* al Festival di Berlino 2016:

<https://www.youtube.com/watch?v=fiRBYNG9yDw&t=494s>.

⁴¹ G. Depardieu, *Innocente*, tr. it. Edizioni Clichy, Firenze 2015, p. 24.

⁴² P. Drake, *Reconceptualizing Screen Performance*, in «Journal of Film and Video», 58, 1/2, Spring, 2006, p. 85.

⁴³ «Je ne suis pas d'accord – ha dichiarato Depardieu – avec la formule de Jovet 'Dire les mots entraîne les sentiments'. Ce n'est pas vrai. Le sentiment, il faut qu'il soit avant de dire les mots. [...] Il est là où il est. Parfois où ça fait mal» (G. Depardieu in M. Esposito,

Con le dovute eccezioni, relative soprattutto alle prime esperienze nel cinema d'autore – «per dieci anni ho fatto solo film duri [...] Non mi rendevo conto dell'influenza che avevano sulla mia vita privata»⁴⁴ –, Depardieu è però sempre riuscito a conservare una relazione di distacco nei confronti dei suoi personaggi, a tal punto da imporre loro non solo il proprio vissuto personale, ma anche il peso di un corpo del tutto indisciplinato, sottomesso unicamente al principio del piacere: «Sul set di *Novecento* (Bernardo Bertolucci, 1978) facevo più o meno quello che volevo. Il mio piacere era tagliare la corda per andare a mangiare con dei contadini di Parma...»⁴⁵. Curioso, ma esemplare, è l'aneddoto raccontato da Jean-Paul Rappeneau in merito alla lavorazione di *Cyrano de Bergerac* (1990): alle direttive della produzione, preoccupata dal fatto che gli abusi alimentari ne potessero compromettere la forma fisica, Depardieu rispose facendo esattamente il contrario, ovvero offrendo – non solamente durante i pasti – svariate prove della sua capacità di bevitore.

La tanto ammirata *actorly transformation*, *conditio sine qua non* di riconoscimento artistico per i divi hollywoodiani del nuovo millennio⁴⁶, appare del tutto estranea a un interprete dalla tecnica così affinata da poter recitare qualsiasi ruolo senza modificare in minima parte il proprio aspetto. Quella attuata di Depardieu altro non è che una *humanly transformation*. E soprattutto non ha nulla a che vedere con l'arte:

Gli attori americani non si spostano mai senza il loro dietologo, il loro cuoco personale, il coach. Io no! Mi è capitato di iniziare un film a novanta chili e di finirlo a centoventi. Quanto a mettersi un naso finto per interpretare Cyrano, non è quello che io chiamo metamorfosi fisica. L'importante non è quello che il pubblico vede, ma quello che sente. In *36, Quai des Orfèvres* [...] ho bisogno che le persone sentano che sono un tipo marcio, un arrivista. Per questo non mi serve mettere su dieci chili, lasciarmi crescere un baffo da bifolco e imparare a maneggiare una Magnum 3.57⁴⁷.

Il personaggio, dunque, è dentro (e non fuori) e il lavoro dell'interprete consiste essenzialmente – stando a queste dichiarazioni – nel rendere la superficie del proprio dispositivo trasparente, o comunque penetrabile dallo sguardo della cinepresa. Ma, se davvero «l'importante è quello che il

Depardieu. La décennie prodigieuse, in «Première», n. 86, mai 1984, p.69). Sul metodo di Jouvét si veda D. Pecchioni, *Louis Jouvét. Un uomo di teatro nel cinema*, Manduria, Barbieri, 2000.

⁴⁴ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 101.

⁴⁵ Ivi, p. 119.

⁴⁶ Sulla trasformazione fisica come metodo di lavoro sul personaggio si vedano almeno: M. Pierini, *Lost in transformation. Il corpo dei divi del nuovo millennio*, in «Cineforum», n. 554, maggio 2016, pp.74-77; K. Esch, *I Don't See Any Method at All: The Problem of Actorly Transformation*, in «Journal of Film and Video», vol. 58, nn. 1-2, Spring 2006, p. 96; D. Peberdy, *The New Hollywood, 1981-1999*, in C. Springer, J. Levinson (eds.), *Acting*, London-New York, J.B. Tauris, 2015, p. 122.

⁴⁷ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 142.

pubblico sente», potremmo chiederci: che cosa «sente» il pubblico quando vede il volto, la mezza figura o la figura intera di Gérard Depardieu?

Masculin \féminin

Gli spettatori di *I santissimi* «sentono» che gli attori che si agitano sullo schermo forse non stanno recitando, ma semplicemente vivendo la loro vita: «Ces deux mecs qui se font chier, qui harcèlent les filles, qui volent des bagnoles, qui se bourrent la gueule tous les soirs, ça c'est ma vie»⁴⁸. Il registro scelto da Blier è quello della commedia nera e anche in questo senso il corpo di Depardieu funziona. Dal punto di vista plastico, ad esempio, l'effetto comico è garantito dal contrasto tra la massa muscolare del protagonista, amata da Marguerite Duras proprio per il suo aspetto inquietante⁴⁹, e la struttura esile delle figure femminili sedotte dal suo personaggio. La ninfomane frigida incarnata da Miou Miou, insensibile all'ars amatoria del *voyou*, sembra funzionale a decostruirne la virilità, mentre la vagabonda impersonata da Jeanne Moreau esalta quel coté cavalleresco che l'attore, quintessenza della *miserabilità* (*Les misérables*, Josée Dayan, 2000), porterà sempre stretto nella sua *persona*. Se l'ingegnere di *L'ultima donna* si schiererà dalla parte degli operai, Danton (*Danton*) si professerà uomo del popolo, mentre Cristoforo Colombo (1492. *Conquest of Paradise*, 1492. *La conquista del Paradiso*, Ridley Scott, 1992) cercherà di proteggere a tutti i costi l'incolumità degli indigeni.

Avvolto nel suo giubbotto di pelle (*Loulou*, Maurice Pialat, 1979), protetto da un asciugamano (*L'ultima donna*) o semplicemente nudo (*I santissimi*), il giovane Depardieu vive la sua vita e la cinepresa lo pedina anticipandone i movimenti con lunghi carrelli a precedere, quasi per non rischiare di perderlo oltre i bordi dell'inquadratura. Esempio in questo senso è l'incipit di *La maîtresse*, con i titoli di testa che accarezzano, in piano sequenza, il tragitto in moto di un interprete che è al contempo il personaggio – un *voyou* senza meta e senza lavoro – e sé stesso. Lo sguardo *insouciant* che il ragazzo getta sul paesaggio parigino, infilandosi di tanto in tanto le dita nel naso, evidenzia una disinvoltura tanto naturale quanto seducente. Da Ferreri a Blier, da Duras a Téchiné, da Pialat a Resnais; negli anni settanta tutti vogliono Depardieu:

⁴⁸ G. Depardieu, *Ça s'est fait comme ça*, cit., p. 97.

⁴⁹ Nel 1972 Marguerite Duras era alla ricerca di un attore per la parte del venditore in *Nathalie Granger* (1972). Così Depardieu racconta l'incontro con l'autrice: «J'avance sur elle. J'avance, j'avance. J'attendais qu'elle me dit 'stop'. Et c'est au moment où je la coince complètement [...] que je l'entends: 'Stop!' Vous me faites peur... ça va. C'est vous le personnage. Reculez maintenant» (G. Depardieu, *Ça s'est fait comme ça*, cit., p. 92).

Ognuno di questi registi aveva un suo universo particolare. Senza il mio bagaglio teatrale, senza il rigore del teatro classico insegnatomi da Cochet, senza la scienza del primo piano che mi aveva trasmesso Claude Régy, non avrei potuto essere all'altezza di questi immensi registi. Per loro ero una vera e propria pasta da modellare. Potevano fare di me quello che volevano. Non avevo ancora preso cattive abitudini. Recitavo d'istinto. Con loro ero in formazione continua...⁵⁰

Ciò che fa del «*loubard comique*»⁵¹ uno dei corpi più richiesti dal cinema d'autore non è però solo l'estrema disponibilità nel lasciarsi guardare, ma anche un'elasticità muscolare inedita nel panorama maschile europeo, che consente di passare senza soluzioni di continuità da uno stato di totale rilassamento (penso al lavoro con Marguerite Duras in *Le camion*, 1977⁵²) a improvvisi accessi di violenza, scatenata spesso senza parole (*La maîtresse, Loulou*). L'instabilità caratteriale e l'ipersensibilità emotiva, future componenti dell'immagine pubblica della star, contraddistinguono in particolare il comportamento dei protagonisti di *Barocco* (André Téchiné, 1976) - dove la recitazione, composta essenzialmente di sguardi vuoti, tende all'astrazione⁵³ - e di *Loulou*, declinazione autoriale di un modello di mascolinità, quello del macho, che l'attore ha sempre avvertito come estraneo al proprio vissuto⁵⁴. Quando il rivale in amore chiede a Nelly (Isabelle Huppert) cosa ella trovi di affascinante in Loulou, lei risponde semplicemente: «Il n'arrête pas». Lo sguardo di Pialat si accorda perfettamente con la recitazione 'non composta' di Depardieu, fatta di improvvisi movimenti del capo e risate sguaiate: «Son ton de voix et son rire insolents sont ponctués par des coups de menton qui, comme son nez cassé de boxeur, servent à composer un type codé de dur»⁵⁵.

Nei primi film interpretati come protagonista, dunque, il confine tra verità e finzione è così sottile da rendere difficile individuare i codici della performance, tanto invisibili quanto evidente, invece, è la presenza plastica di un corpo invitato a compiere azioni quotidiane (mangiare, bere, vestirsi, guidare), ma soprattutto a muoversi, a errare, a vagabondare. Difficile storicizzarlo, applicando ad esempio le categorie del classico e del moderno, perché quello di Depardieu è un corpo che deborda ogni

⁵⁰ G. Depardieu, L. Neumann, *Amo la vita!*, cit., p. 91.

⁵¹ «L'image comique de Depardieu - ha scritto Ginette Vincendeau - est la moins connue hors de France. Depuis le début, il combine un comportement physique burlesque avec une identité sociale bien précise, que j'appellerai le *loubard comique*» (G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 269).

⁵² Il film è visibile a questo link:

<https://www.youtube.com/watch?v=fiRBYNG9yDw&t=494s>.

⁵³ Il film è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=fMZJHfKg3cM>.

⁵⁴ «Non sono mai stato un seduttore nato. [...] Al cinema, la mia timidezza con le donne non era un ostacolo, perché era tutto finto. Nella vita vera è un altro paio di maniche» (G. Depardieu, *Amo la vita!*, cit., p. 126).

⁵⁵ G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 269.

classificazione. Il corpo *classico* è, per antonomasia, il corpo dell'attore hollywoodiano, chiamato a partecipare alla produzione del senso nascondendo i propri codici⁵⁶ all'interno dell'immagine-azione e offrendo alla cinepresa una mimica facciale contenuta. Questo, Depardieu, lo sa fare benissimo. A partire dalla seconda metà degli anni ottanta, infatti, «l'axiome du cinéma français»⁵⁷ dimostra un'innata attitudine anche per gli schemi «senso-motori» del cinema di genere. Nelle commedie di Bertrand Blier (*Tenue de soirée, Lui portava i tacchi a spillo*, 1984) o Francis Veber (*La chèvre, La capra*, 1981), ad esempio, i tempi comici sono perfetti, mentre i numerosi biopic attestano la capacità di restituire la psicologia del personaggio storico lavorando semplicemente su piccoli dettagli, come il portamento (*Balzac*, José Dayan, 1999), la camminata (*Danton*) o lo sguardo (*Il colonnello Chabert, Le colonel Chabert*, Yves Angelo, 1994). Quello di Truffaut (*Le dernier métro, L'ultimo metrò*, 1980 e *La femme d'à côté, La signora della porta accanto*, 1981), del resto, è un Depardieu perfettamente 'classico'. Frammentato nel primo piano o osservato in figura intera, agisce, ama e muore nascondendosi in personaggi lontani dalla propria *persona*⁵⁸, senza mai cercare di personificarli.

Nella stagione che qui più ci interessa però – ovvero gli anni settanta –, l'allievo di Cochet mette in gioco innanzitutto il proprio corpo, offrendolo non tanto come forma, atta a raffigurare l'identità del personaggio, quanto come agglomerato di forze catturate dalla cinepresa nel loro irruente e *quasi* virile divenire. Quello di Samson (*Barocco*), Michel (*Baxter, Vera Baxter*, Marguerite Duras, 1976), Olivier (*La maîtresse*), Loulou (*Loulou*) e Lafayette (*Ciao Maschio*), insomma, è un corpo mosso da immagini-pulsione⁵⁹, senza progetto, senza futuro, senza passato. Sottratto alle necessità dell'azione, si rende disponibile all'incontro e allo scontro con altri corpi, moderni quanto lui in quanto privi di volontà e «attraversati da correnti che gli restituiscono movimenti diversi: stasi, accelerazioni, ondulazioni»⁶⁰.

⁵⁶ Cfr. A. Scandola, *La recitazione invisibile. Modelli di performance nel cinema classico hollywoodiano*, in «Acting Archives Review», V, 10, novembre 2015 (www.actingarchives.unior.it).

⁵⁷ G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 265.

⁵⁸ «Credo che *L'ultimo metrò* mi abbia cambiato la mia vita. Mi ha tolto dei complessi. Mi ha aiutato a capire che potevo recitare dei personaggi positivi, responsabili, animati da buoni sentimenti. E dopo questo film che mi sono sentito pronto a girare commedie» (G. Depardieu, *Amo la vita!*, cit., p. 106).

⁵⁹ Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, (1985), Torino, Einaudi, 2017. Secondo Deleuze l'immagine-pulsione si colloca tra l'affezione e l'azione e rappresenta il 'congelamento' dell'azione in uno stato non esprimibile dall'immagine-affezione. Nell'immagine-pulsione il soggetto perde le proprie caratterizzazioni sociali per divenire 'animale', in gesti che rimandano a un'energia originaria legata al flusso di materia e costituiscono il «mondo originario».

⁶⁰ R. De Gaetano, *Le immagini del corpo tra cinema classico, moderno e contemporaneo*, cit., p. 103.

La Nouvelle Vague è finita e la *balade*, uno dei codici ereditati dal neorealismo, è diventata una parodia di sé stessa. I corpi di *I santissimi*⁶¹, ad esempio, privi del disincanto filosofico e soprattutto dell'aura intellettuale che caratterizzava gli erranti di Godard, parlano in *argot* e non camminano più lungo i boulevard alla ricerca di sé stessi, ma corrono; senza parlare, senza pensare, senza riflettere. Si affannano all'inseguimento di una donna da importunare – si veda la sequenza iniziale del film – e fuggono da pallottole che, a differenza di quelle che uccidevano i vinti di Godard, feriscono e soprattutto modificano il colore di una storia che non c'è. La logica narrativa, del resto, è quella di un racconto picaresco e il personaggio di Jean-Claude incarna la ribellione proletaria contro i rappresentanti borghesi dell'ordine (il medico, la parrucchiera, il gestore di un supermercato). Il ferimento di Pierrot (Patrick Dewaere), leso nelle parti intime, conferisce alle avventure della coppia una venatura tragicomica che però non impedisce a Depardieu di giocare la carta più segreta della sua *palette*, ovvero quella del maschio protettivo e affettuoso, in perfetto controllo della propria libido. Preoccupato per la salute dell'amico, Jean-Claude infatti alterna prove di freddezza criminale (si veda la sequenza dell'estorsione ai danni del medico) a inattesi momenti di tenerezza (penso all'intimità dei corpi nudi nella vasca da bagno) che in qualche modo decostruiscono i codici di un genere, la commedia nera, perfetto per la polisemia espressiva di questa star. L'era del gangster virile e taciturno è finita: il ventre nudo e il sorriso naif di Depardieu declinano un modello di mascolinità virato verso il materno, ricco di risonanze femminili che nessuno saprà cogliere e filmare meglio di Marco Ferreri (*L'ultima donna*). Nell'appartamento di Créteil, trasformato dalle luci di Tovoli in un ventre amniotico, Depardieu e Ornella Muti esibiscono il loro corpo non come dispositivo performativo, ma come nuda e inemendabile realtà fisiologica. Solo il pene, truccato con l'applicazione di un fallo artificiale, è finto. Per il resto i due attori fanno esattamente ciò che fanno i personaggi, ovvero si sfiorano, si toccano, si scontrano, annusando i rispettivi odori e giocando con i rumori prodotti dalle loro cavità. La schiena umida dopo il bagno, il ventre molle disteso sul letto, il pene flaccido dopo il sesso: totalmente priva di appeal erotico, la nudità di Depardieu non rimanda che a sé stessa o meglio a quella «nuda corporeità»⁶² che caratterizzava il corpo umano prima del peccato originale. Non c'è indecenza infatti, ma grazia nei gesti e nelle posture con cui Gérard – che porta non a caso lo stesso nome

⁶¹ Sulla ricezione di questo film si veda in particolare J. Forbes, *Sex, Politics and Popular Culture*, in S. Hayward, G. Vincendeau, (eds.), *French Film, Texts and Contexts*, London, Routledge, 2000, pp. 213-223.

⁶² Cfr. G. Agamben, *Nudità*, Milano, Nottetempo, 2009. Alla luce della riflessione di Agamben, quella di Depardieu non è una vera «nudità», ovvero un evento in grado di provocare scandalo, ma una semplice «assenza di vesti», ovvero la nuda corporeità dell'uomo coperto di Grazia prima della caduta nel peccato originale.

dell'interprete – imita le movenze del figlio, leccando il piatto in modo vorace o stringendosi al seno di Valérie in cerca di calore. Se l'infante non parla, lui (il padre) non fa che sputare parole con voce non timbrata. Si pensi al breve dialogo col bambino che precede la celebre sequenza dell'evirazione, per la quale Ferreri, alla ricerca di immagini «non rassicuranti»⁶³, ha chiesto e ottenuto che l'attore raggiungesse una vera erezione.

Ma la perdita della virilità altro non è che l'estremo stadio di quella regressione che anche Bertrand Blier ha intravisto nella *persona* di Depardieu, capace di conservare l'infanzia nonostante il lento e progressivo disfacimento corporeo. Visto il successo di *I santissimi*, Blier ricostruisce i meccanismi comici del triangolo erotico in *Lui portava i tacchi a spillo*, dopo aver sfruttato ancora una volta la creatività surreale dell'attore in *Buffet froid* (*Buffet freddo*, 1979). Queste due performance danno l'impressione che l'attore goda di una libertà assoluta, tanto nell'improvvisazione dei dialoghi quanto nell'utilizzo dei costumi o nella modalità di abitare lo spazio. Più che dirigerlo, il regista si limita a catturarlo il magnetismo e per farlo gli offre dei personaggi al contempo autentici e *burlesque*, il cui linguaggio del corpo esprime introversione (*Buffet freddo*) ma anche disinibizione (*Lui portava i tacchi a spillo*). Se Alphonse, il killer per caso di *Buffet freddo*, tiene per tutto il tempo le mani nelle tasche del cappotto, Bob (*Lui portava i tacchi a spillo*) trasuda un'energia vitale irresistibile per Antoine e Monique: si osservi soltanto, nella sequenza iniziale di questo film, la modalità con cui l'attore prende a poco a poco possesso dell'ambiente, invadendo con piccoli movimenti del busto lo spazio prossemico che lo separa dai due partner⁶⁴. Entrambi gli antieroi, in ogni caso, evidenziano notevoli problemi con l'altro sesso, gli stessi rintracciabili nel 'mammo' americano di Ferreri (*Ciao maschio*, 1978), ovvero timidezza, ritrosia, impotenza. Si delinea, dunque, il ritratto di un «suffering macho»⁶⁵, incarnazione di quella che George L. Mosse ha definito una «new masculinity»: «The masculine stereotype was under greater pressure now than it had been at the turn of the century, and the much milder reaction demonstrates that it was already being eroded and not just by the challenge of a revitalized women's movement, but by men themselves»⁶⁶.

Sopraffatto dalle rivendicazioni femministe, il maschio degli anni settanta entra in conflitto con il proprio corpo, che sente sfruttato a fini unicamente biologici: si pensi allo stupro di cui è vittima il Lafayette di *Ciao Maschio* o alla disperata solitudine in cui cade il padre separato di *L'ultima donna*.

⁶³ M. Ferreri in «Cinema e Cinema», n. 7- 8, aprile-settembre 1976.

⁶⁴ La sequenza è visibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=0aaLY79FT4M>.

⁶⁵ Cfr. P. Powrie, *French Cinema in the 1980's. Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford University Press, 1997.

⁶⁶ G. L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of a Modern Masculinity*, London, Oxford, 1998, p. 183.

Nemmeno la paternità, del resto, sembra garantire un riparo dall'insicurezza generata dalla perdita dell'identità patriarcale: privo di radici o di punti di riferimento, 'l'ultimo maschio' regredisce da aggressore a vittima, prima della società (*Ciao maschio*) e poi di sé stesso (*L'ultima donna*).

The End

Che cosa resta, negli anni duemila, di questo *suffering macho*? Nulla, o forse tutto. Oggi come ieri Depardieu esprime, in perfetta antitesi con l'ideale maschile del metrosexual tonico, «une identité prolétarienne: nourriture lourde plutôt que nouvelle cuisine»⁶⁷.

«Je ne me supporte pas physiquement, je déteste me regarder»⁶⁸ ha dichiarato di recente l'attore, confessando di aver paura dei rumori emessi dal suo stesso corpo e amplificati dal silenzio di una stanza d'albergo. Depardieu parla di sé, ma è come si riferisse a un altro da sé, per esempio a quella creatura bestiale che ha attratto l'attenzione - tra gli altri - di Benoît Delépine, Abel Ferrara e Guillaume Dicloux. Per la performance esibita in *Mammuth*, satira malinconica sull'alienazione della classe operaia nell'era del neoliberismo, sono stati scomodati paragoni eccellenti, ma forse inappropriati:

There's really no polite way to describe the star's look here, reminiscent of Mickey Rourke's in *The Wrestler*, but more in keeping with the rules of gravity. Delépine and Kervern also appear to be referencing Darren Aronofsky in the way the camera follows Depardieu from behind, and in a supermarket altercation, though unsurprisingly, there's more of a sense of the surreal here.⁶⁹

Il corpo pedinato da questa cinepresa, in realtà, non ha nulla del glamour queer emanato dalla carne martoriata di Rourke, erotizzata da tagli di inquadratura che invece Kervern e Delépine si guardano bene da utilizzare. Quella di Serge, pensionato sessantenne umiliato e offeso, non è del resto una storia di morte e rinascita, ma un viaggio antieroico verso un passato tanto reale quanto immaginario. L'apparizione fantasmatica di Isabelle Adjani - che interpreta l'amore perduto dal protagonista in gioventù - permette al racconto di trascendere il registro del realismo ed evidenziare le suggestioni intertestuali insite nel segno Depardieu, abile a negoziare la perdita della bellezza con la conservazione dei significati simbolici collegati all'immagine del *wild one* ribelle e politicamente scorretto. Il confronto tra i

⁶⁷ G. Vincendeau, *Les stars et le star-système en France*, cit., p. 271.

⁶⁸ G. Depardieu, *J'aime tellement la vie que je me suis toujours senti riche*, in «Télérama», 12 avril 2014: <http://www.telerama.fr/cinema/gerard-depardieu-j-aime-tellement-la-vie-que-je-me-suis-toujours-senti-riche,111917.php>.

⁶⁹ J. Weissberg, «Variety», february 21, 2010: <http://variety.com/2010/film/markets-festivals/mammuth-1117942265/>.

due corpi divistici è tanto suggestivo quanto grottesco: da un lato la carne vera e disfatta (Depardieu), dall'altro un volto a cui la chirurgia estetica ha permesso di superare intatto le ingiurie del tempo (Adjani), congelandolo in una bellezza plastificata fatta – direbbe Edgar Morin – «di tutto e di niente»: «Il divo, come gli dèi, è vuoto di ogni divinità. Ma, come gli dèi, è ricco di tutta l'umanità»⁷⁰. Nello star system del nuovo millennio, però, non è più tempo di eroi, e nemmeno di anteroi: se l'aitante Sanson fuggiva con l'amata dopo aver ucciso il proprio doppio (*Barocco*), il vecchio Mammuth cerca semplicemente di evadere da un presente fatto di noia e solitudine.

E solo, prigioniero di fantasmi e pulsioni incontrollabili, è anche il protagonista di *Welcome to New York*, emblema al contempo vero e falso di quella maschilità violenta condannata, dopo il caso Weinstein, dal movimento #MeToo. Vero perché il film si ispira alla vicenda di Dominique Strauss-Kahn, l'ex-direttore del FMI travolto nel 2007 dall'accusa di *sexual harassment*, falso perché quella di Depardieu non è una semplice imitazione, ma una sorta di riscrittura critica operata tramite la costruzione di un personaggio di finzione, «personne ne pouvant prétendre reconstituer la complexité et la vérité de la vie des acteurs et témoins de cette affaire, sur laquelle chacun conserve son propre regard»⁷¹. Emblematica è la dichiarazione di intenti contenuta nel prologo che funge da paratesto al racconto. Davanti a una piccola platea di giornalisti, l'attore illustra le ragioni che l'hanno spinto a interpretare questo personaggio:

I don't like him. I don't like acting, I prefer to feel something, and I don't feel him. I don't explain to myself how you can take pleasure in six minutes. And I don't trust politics, I'm an anarchist. [...] I prefer acting when I don't like the character. You see, when you make cry some people, it is not because you are crying. You can laugh inside you...

Nulla di nuovo rispetto a quanto abbiamo evidenziato sopra: per Depardieu recitare significa non solo fingere e imitare, ma anche rinunciare a ogni tentativo di approfondimento psicologico. Come è ormai prassi da una ventina d'anni a questa parte, anche in questo caso l'attore si è rifiutato di imparare le battute, avvalendosi semplicemente – nelle non numerose scene di conversazione – di foglietti incollati sugli abiti della partner o dei suggerimenti trasmessi mediante gli auricolari. La distanza emotiva con il personaggio, a questo punto, è assoluta: «Contrairement à des acteurs qui essaient d'être déjà le personnage deux jours avant de rentrer sur scène – ha spiegato Benoît Delépine – lui c'est l'inverse. Il essaie d'oublier tout pour être dans l'instant le personnage»⁷².

⁷⁰ E. Morin, *Stars*, tr. it. *I divi*, Milano, Mondadori, 1961, p. 109.

⁷¹ Queste alcune delle parole contenute nella didascalia che precede i titoli di testa.

⁷² Benoît Delépine, *Cette moto ça lui correspondait totalement*, Propos recueillis par R. Clairefond, in *Gérard Depardieu*, in «Sofilm», cit. p. 154.

Del potente Deveraux – maschera scespiriana esponente di una classe sociale estranea all'identità proletaria del divo – non ci è rivelato alcun tormento interiore. Quello che vediamo è solo un corpo seminudo, affannato e affannoso, incapace di sostenere fisicamente le esigenze della propria libido e dunque costretto, come evidenzia la scena dell'orgia con due prostitute, semplicemente a guardare. Nella scelta di Depardieu, Ferrara lavora sulla soglia tra *l'emploi* e il *contre-emploi*. Da un lato, infatti, il regista rafforza l'immagine più diffusa dalla stampa scandalistica, ovvero quella di un maschio vittima delle proprie pulsioni e incapace di resistere alle tentazioni della carne; dall'altro, però, rinuncia a quell'*atout* su cui Depardieu ha costruito – non solo a teatro – parte della propria fortuna artistica, ovvero la parola. Già Marco Ferreri, costretto a trovare una soluzione alla scarsa familiarità dell'attore con la lingua inglese, aveva – sul set di *Ciao Maschio* – sostituito l'eloquio fluente dell'attore con un fischietto, al fine di evidenziare la discesa dell'uomo storico allo stadio della barbarie. A differenza di Lafayette, Deveraux non fischia, ma emette gemiti, grugniti e respiri affannosi, mordendo con voracità la carne delle prostitute e ansimando – nella cella dov'è rinchiuso con altri detenuti – come un grosso mammifero in gabbia. L'uomo che, avvolto in un asciugamano troppo piccolo per la sua stazza, aggredisce una cameriera nella penombra della stanza appare allora la versione adulta – e soprattutto non addomesticata – dello scimpanzé accudito da Lafayette. Abel Ferrara scruta questo corpo da vicino, incollando l'obiettivo della cinepresa sulla pelle nuda, umida e butterata della schiena⁷³ come farebbe davanti a un animale di cui non capisce il linguaggio. Dopo aver abusato della donna, Deveraux si trascina sul letto e cerca di riprendere fiato: ma l'inquadratura non permette di vedere il volto e dunque decifrare l'eventuale emozione disegnata dall'attore, che si offre unicamente come massa opaca, ottusa, resistente al senso.

Come ha osservato Scott Foundas⁷⁴, *Welcome To New York* sembra confermare un vecchio aforisma di Godard, secondo il quale ogni film di finzione è sempre e comunque un documentario sugli attori. E quello che Ferrara documenta, nel momento in cui Deveraux si spoglia davanti agli agenti, è al contempo un evento finzionale e un effetto di reale. Evidente, infatti, è il contrasto tra il degrado del personaggio – uno squallore tanto fisico quanto morale – e la grazia prodotta dal sentimento di vulnerabilità che l'attore, con i suoi gesti faticosi e veri, comunica agli spettatori: si osservi in particolare la fatica nel togliersi i calzini restando in piedi, senza perdere l'equilibrio. La rinuncia all'immedesimazione permette a

⁷³ Sulle risonanze espressive della recitazione di spalle si veda B. Thomas, sous la direction de, *Tourner le dos. Sur l'envers du personnage au cinéma*, Saint-Denis, P. U. V., 2012.

⁷⁴ S. Foundas, *Film review: Welcome To New York*, in «Variety», May 12, 2014: <http://variety.com/2014/film/reviews/film-review-welcome-to-new-york-1201177859/>.

Depardieu di restituire non solo l'arroganza ma anche la fragilità del personaggio, lasciando allo spettatore il compito di esprimere un eventuale giudizio morale. Se volessimo utilizzare la dialettica tra *vedere* e *sentire* suggerita dallo stesso attore (vedi sopra), potremmo affermare che nella sequenza del denudamento forzato lo spettatore 'vede' un personaggio spregevole e 'sente' un uomo debole, fragile, troppo umano.

Sulla vulnerabilità, più fisica che psicologica, di questo corpo ha lavorato anche Guillaume Dicloux, autore, con *Valley of love*, di un road-movie incerto tra la black-comedy, il melodramma e il fantastico. Il tentativo, ambizioso, è quello di decostruire la portata simbolica di un luogo – la Death Valley – che Michelangelo Antonioni e Bruno Dumont hanno eletto a teatro di un eros inteso rispettivamente come comunione panica (*Zabriskie Point*, 1970) e violenza (*Twenty-nine Palms*, 2002). L'amore raccontato da Dicloux, invece, non ha nulla di erotico, esattamente come i corpi che lo incarnano, gli ultrasessantenni Isabelle Huppert e Gérard Depardieu. Trentacinque anni dopo, gli amanti di *Loulou* si ritrovano, invecchiati e accaldati, nei panni di Isabelle e Gérard, attori ma soprattutto genitori anaffettivi chiamati a incontrare non tanto il fantasma del figlio morto, quanto quelli dei loro corpi giovanili. Quando, durante la prima conversazione al ristorante, Gérard commenta il proprio stato di forma («J'ai grossi»), non riusciamo a separare il corpo dell'attore da quello di un personaggio che, vista la fortissima ibridazione tra realtà e finzione, appare piuttosto un «autoperpersonaggio»⁷⁵:

Dans *Valley of love* je ne fais pas l'acteur, je suis comme je suis. [...] Je ne travaille pas. J'ai une oreillette, [...] je regarde le metteur en scène, je vois Isabelle qui fait son boulot, ma je ne veux pas la déranger. [...] Je n'improvise pas: je regarde autour de moi, c'est tout.⁷⁶

Guardarsi attorno non è però sufficiente per orientarsi, anzi: quello che interessa al regista è filmare lo scollamento tra il personaggio e l'ambiente, in modo tale da far emergere lo spaesamento di un corpo che si trascina, a fatica, sulla soglia che separa la recitazione dalla vita. Una soglia che in *The end* appare quasi completamente superata. Senza nemmeno leggere la sceneggiatura, Depardieu accetta il ruolo di un cacciatore che esce per una battuta di caccia e si perde nel bosco, per poi, una volta rientrato a casa, morire sotto i colpi inferti da una misteriosa donna incontrata sul cammino. Generato, per stessa ammissione del regista, dal ricordo di un sogno, il plot

⁷⁵ L'intensità della confusione tra attore e personaggio è una delle garanzie della finzione. Cogliere la frattura tra essi significa rompere scandalosamente l'illusione, rinunciare all'indispensabile «sospensione dell'incredulità» (J. Nacache, *L'attore cinematografico*, cit., p. 112).

⁷⁶ Dichiarazioni rilasciate a France 2 il 15 giugno 2015:
<https://www.youtube.com/watch?v=ivD-XYphdrs&t=34s>.

sembra soddisfare alla perfezione le esigenze di un performer stanco di interpretare storie che non assomiglino alla sua. E il viaggio agli inferi della mente, in questo caso, si è rivelato un'esperienza poco metaforica e molto fisica:

J'avais énormément grossi et ce qui était très frappant pour moi c'était le fait que ça correspondait à une époque où j'étais comme mon corps, où il n'y avait plus rien dans ma tête. Guillaume Nicloux me faisait marcher beaucoup et c'est horrible de marcher quand on est gros.⁷⁷

Dicendo «J'étais comme mon corps» Depardieu elimina ogni presupposto di lavoro su un personaggio la cui psicologia, al pari della mente dell'attore, è completamente vuota: quello che muove i passi dell'uomo sono infatti unicamente pulsioni primarie quali la fame, la sete, l'istinto di sopravvivenza. E del resto che cos'è questa superstar se non una sorta di sopravvissuto nel panorama del cinema europeo contemporaneo?

Gérard échappe à toute comparaison. C'est un survivant. Dans les deux sens. Il revient de très loin et il «sur-vit», il vit plus que n'importe qui d'autre. Il ne sait pas tricher dans l'instant. Il se débarrasse de sa barre de censure qui l'empêcherait d'avoir accès à son désir. C'est jouissif et excitant d'être confronté à la réalisation de son désir. Il accède à quelque chose de beaucoup plus puissant.⁷⁸

Tra gli orizzonti di questo «désir», oltre al piacere dei sensi, c'è la volontà di squarciare il ventre piatto del panorama cinematografico europeo esibendo senza pudore l'animalesca corporeità di un segno forse più «dir-attoriale»⁷⁹ che attoriale. Dietro gli atteggiamenti provocatori tanto amati dai media, infatti, si nasconde un attore-autore interessato a un cinema che non racconti necessariamente una storia, ma che ponga piuttosto le condizioni per «incontrare qualcosa, qualcuno, una materia, una superficie, un corpo estraneo, sconosciuto [...]»⁸⁰. Estraneo e sconosciuto come il corpo stesso dell'attore, dispositivo oggi quasi inutilizzabile ai fini della

⁷⁷ Dichiarazioni rilasciate durante l'incontro con il pubblico al Festival di Berlino 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=fiRBYNG9yDw&t=494s>.

⁷⁸ G. Nicloux in «Le Figaro», 8 avril 2016:

<http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/04/08/03002-20160408ARTFIG00021-guillaume-nicloux-gerard-depardieu-est-un-survivant.php>.

⁷⁹ Per «dir-attore» intendiamo quella tipologia di attore consapevole, molto spesso provvisto di una solida formazione teatrale, in grado di utilizzare il proprio carisma per influenzare alcune scelte del regista, il quale è spesso 'obbligato' a modificare la composizione dell'inquadratura o la direzione di un movimento di macchina a partire dalla performance dell'attore (cfr. M. Guerra, *DirActor's Cut. Toni Servillo, la materia del film e il cinema italiano contemporaneo*, in «Arabeschi» n. 1, gennaio-giugno 2013).

⁸⁰ L. Dardenne, *Dietro i nostri occhi. Un diario*, (2008), Milano, Isbn Edizioni, 2009, p. 9.

performance in quanto troppo pesante, ma proprio per questo perturbante, mostruoso, non (più) familiare.

Il paradosso di Gérard Depardieu, in conclusione, consiste nell'ambiguità di una polisemia scissa, per dirla con Richard Dyer, tra la star-come-immagine e la star-come-segno. Se l'immagine mediatica evoca, oggi come ieri, l'arroganza tipica del divo gaudente e irriverente, il segno attoriale rimanda invece a un'idea cinema inteso come anarchia della scrittura e libertà dello sguardo. Lo sguardo di un artista che ha trasformato il proprio disfacimento fisico nell'icona una mascolinità al contempo remissiva e aggressiva, densa di contraddizioni⁸¹ e sospesa tra l'animale e l'umano.

⁸¹ Alcune di queste contraddizioni sono evidenziate da Justine Smith sulle pagine di Fandor: <https://www.fandor.com/keyframe/new-wave-gerard-depardieu>.