

# mario martone, marzo 1993

a cura di Elena Pinori e Marcello Cella

## **Morte di un matematico napoletano**

Ho scritto questa sceneggiatura con Fabrizia Ramondino, una scrittrice che non si era mai occupata di cinema e che ho voluto fortemente con me per questo lavoro. Il fatto che lei, così dura e rigorosa, abbia accettato, è stata una combinazione straordinaria, e ha trasformato quello che poteva essere un lavoro su commissione in un progetto necessario per entrambi. Devo dire, con le nostre memorie, con la Napoli che conosciamo noi, anche se la mia non è quella di Renato Caccioppoli, morto nel 1959, anno della mia nascita. Sono nato proprio l'esistenza di quest'opera al mio incontro con lei e anche a quello con l'attore-protagonista, Carlo Cecchi. Morte di un matematico napoletano affronta i temi che ci muovono ad un certo rapporto con l'esistenza, con le nostre esperienze a Palazzo Cellamare, nella casa di fronte alla sua. La porticina che si vede nel film è un'immagine della mia adolescenza. Il mistero della morte di Renato, custodito dietro a quella porta, riguarda probabilmente qualche cosa di intimo che mi toccava certamente molto nei racconti di quando ero ragazzo. Questo film è un mosaico costruito con gli elementi della sua sofferenza: la gabbia accademica, la gabbia della famiglia e quella della politica. Abbiamo cercato di concretizzare la rappresentazione di tutte queste gabbie focalizzando il lato del malessere sociale e il lato del malessere personale di quest'uomo, il cui rapporto con l'esistenza umana e con la matematica, e la scienza più in generale, era assai misterioso. La scelta della struttura tipo mosaico ci ha permesso di non trasformare nessuno di questi elementi nella chiave di spiegazione del suicidio di Renato. Le motivazioni di questa scelta credo siano state, da un lato, l'ascolto e la raccolta delle testimonianze sul protagonista, dall'altro, le cose che invece riguardano noi, la città dei nostri anni e le nostre stesse esperienze. Nominando il protagonista dico semplicemente Renato, perché abbiamo preferito non chiamarlo mai per cognome. Lui è l'unico personaggio che conserva il suo nome vero nella finzione; gli altri personaggi rispondenti a persone realmente esistite hanno nomi di fantasia.

## **Testimonianza del Professor De Giorgi**

È sempre difficile parlare di un'opera d'arte ispirata ad un personaggio che abbiamo conosciuto. Preferisco quindi non discutere di quanto sia vicino o lontano il film non dalla realtà della persona Caccioppoli, perché ogni persona è un mistero, ma dalle poche informazioni che posso dare su di lui. Credo invece che qualche piccola delucidazione potrà interessare le persone che più o meno si interessano di studi e di quella che è stata l'opera scientifica di questo personaggio. Caccioppoli è stato indubbiamente uno dei più grandi matematici italiani di questo secolo. Oggi lo riconoscono tutti, ma anche all'epoca in cui lavorava godeva di molta stima. Era riconosciuto come una persona geniale, per la quale quasi tutti provavano ammirazione e viva simpatia. La collaborazione scientifica con lui era molto lontana dal rigido formalismo accademico. Quando parlava di matematica con i colleghi lo faceva sempre con estrema semplicità e senza distacco né superbia, sapendo che erano delle persone come lui, interessate a dei problemi, a delle realtà abbastanza misteriose, come lo sono spesso quelle matematiche, che lui cercava, secondo le sue capacità, di capire e di risolvere insieme a loro. Mi sembra giusto ricordare questo suo atteggiamento, affinché sia guardato con interesse dai giovani, perché sappiano che ci sono ancora persone che amano parlare semplicemente di scienza al di là di ogni formalismo, di ogni interesse di carriera, di concorsi o altro.

## **SU CACCIOPPOLI L'uomo politico**

Parlare di politica ci fa pensare subito all'inizio del film: 1 maggio 1959. Renato è alla Stazione Termini, ubriaco, in compagnia di emarginati. È solo per pura coincidenza che andando indietro di una settimana dalla data del suicidio si arriva alla "festa dei lavoratori". Le informazioni raccolte su Caccioppoli e la politica sono spesso discordi, ma io riesco tuttavia a comprenderle tutte e ad accettarle pur in questa loro insanabile contraddizione. In un primo tempo incontravamo delle persone che ritenevano Renato uno stalinista convinto e altre che non lo ritenevano assolutamente tale. Io credo che non fosse e

non potesse essere stalinista convinto; l'accettazione dello Stalinismo era qualche cosa di troppo distante da lui, dalla sua sensibilità. Detestava certamente quelle persone che, dopo l'invasione dell'Ungheria, avevano un po' approfittato del dramma che vivevano i comunisti per scendere da un treno sicuramente scomodo e difficile. Dopo la guerra, essere comunisti, iscritti al Partito, è stata per tanti la scelta decisiva. In un momento in cui tante cose erano confuse e altre incerte, i giovani di allora hanno cercato una spinta verso il nuovo. Molte di queste adesioni sono venute a mancare dopo il '56, alcune per convinzione altre per opportunismo. Renato, probabilmente, aveva il fiuto per gli opportunisti e allora diventava immediatamente stalinista. Forse, certi aspetti così contraddittori della sua leggenda politica derivavano da questo. Lui non è mai stato iscritto al Partito Comunista, ma lo ha sempre fiancheggiato e appoggiato, non rifiutando mai la sua collaborazione e i suoi memorabili comizi. Tra le molteplici testimonianze raccolte abbiamo quella di uno scrittore polacco che vive a Napoli, Gustav Herling, un esule anticomunista, proprio per questo molto isolato in quegli anni, che si limitava semplicemente ad osservare Caccioppoli e a seguirlo da lontano, come ha raccontato in un suo libro. Herling ricorda l'amarezza di uno degli ultimi comizi, tenuto sotto la pioggia. Scrive che Caccioppoli aveva difficoltà a parlare, che sembrava imbarazzato e esprimeva un senso di fine, di inadeguatezza. Non dimentichiamo che il Partito era un'altra gabbia per lui.

### **La vicenda intima**

Caccioppoli è un personaggio che cerca, che si sente soffocato, che si sente in gabbia in tutti gli ambienti a lui familiari: dall'Università alla famiglia. Ma il film tralascia forse un aspetto fondamentale. Un personaggio simile matura probabilmente la scelta del suicidio per ragioni interne, per la sua storia, per la sua vita, per il suo mestiere di matematico, di grande matematico, forse proprio per questa attività intellettuale straordinaria, non conforme alle abitudini di lavoro e soprattutto ai modi di pensare correnti. Nel film, invece, si vedono la rivolta, il fastidio, l'insofferenza,

tragica alla fine, di Caccioppoli agli ambienti che lui frequenta, ma si vede poco la maturazione più interna del suicidio e soprattutto la connessione più probabile tra la scelta di questa fine e i suoi modi di pensare, il suo profondo io intellettuale. Non è una fine che chiunque, insofferente dell'ambiente accademico o dell'ambiente sociale o delle convenzioni culturali, poteva scegliere. È la sua fine, come Caccioppoli, come matematico e come intellettuale che pensava in un certo modo e che era arrivato probabilmente anche a delle conclusioni estreme.

### **Genialità e logica**

Ricordo Caccioppoli anche se non frequentavo Matematica. Quello che affascinava e nello stesso tempo turbava gli allievi, più dei colleghi, era quella sua libidine di morte, cioè quel suo lento, continuo, distruggersi senza un motivo. Lui, di cui si ammirava la genialità, la forte intuizione, la velocità con cui saltava moltissimi passaggi, arrivando a soluzioni alle quali gli altri arrivavano a stento e con molta difficoltà dopo giornate di tentativi, come poteva coltivare in questo modo la sua distruzione? Questo contrasto tra la costante logica che ha scandito la vita del matematico e la mancanza di logica che c'è nell'atto del suicidio ha sorpreso le persone che gli stavano intorno. Penso a Caccioppoli come ad un uomo di genio. Molto spesso l'uomo di genio, dove genialità vuol dire semplicemente massima forza creativa, si trova in un rapporto di ambivalenza con questa sua forza. Si dice che l'orgoglio intellettuale avrebbe portato Caccioppoli al senso di inadeguatezza nei confronti del mondo esterno. L'orgoglio intellettuale è una questione di logica, ma il suo caso mi sembra più vicino a quelli degli uomini di genio, spesso spinti al suicidio proprio dalla loro stessa forza creativa, un tarlo che può portare all'autodistruzione.

### **Genialità e sensibilità**

Quello che mi interessa in un uomo come Renato, è la sensibilità estrema, che è qualche cosa che può naturalmente esserci in un genio, ma può benissimo non esserci. Per

la sua sensibilità, Renato è un uomo fuori dalla norma, come può esserlo una persona non geniale. Del resto, il suo rapporto con la gente comune, la sua capacità di riuscire ad essere se stesso in qualunque situazione, non era un desiderio, era una concreta realtà, come mostrano le testimonianze raccolte, da quella del barista a quella del professore. Sicuramente, come dice Fabrizia, il suo tratto di personaggio ubiquo è importante. Si vedeva in più posti, in più situazioni, poteva veramente parlare con chiunque senza indossare nessuna delle maschere che invece noi, in genere, tendiamo ad indossare. Anche il rapporto con la moglie è evidentemente un rapporto di grande amore, che si traduce, in un certo momento della sua vita, nell'impossibilità di comunicarle tutto l'amore che vorrebbe darle. Un uomo che intende suicidarsi dopo qualche giorno probabilmente non dice: "Tieni il bambino, ti aiuto io". Renato non può accettare o non capisce la richiesta d'amore della donna, che non è quella relativa al bambino, ma a se stessa. Caccioppoli era un animale notturno, sempre con quell'impermeabile, talvolta con una sciarpa. La sua intolleranza verso gli altri non era disprezzo, ma un profondo orgoglio intellettuale che era così grande e così intuitivo che, proprio perché nasceva da una consapevolezza, da un coltivare, da un corteggiare la morte, da questo suo male di vivere, lo portava ad essere molto semplice, molto alla mano e molto amico di tutti, anche di mendicanti e di persone che incontrava casualmente.

### **Il senso di colpa**

Qualcuno ha detto che dalla narrazione cinematografica, in particolare da alcune parti del dialogo, sembra che il protagonista si senta colpevole di qualcosa. Per esempio, quando dice che avrebbe preferito andare in galera piuttosto che in manicomio, oppure quando la moglie narra la storia dell'ebrea che lui non era riuscito a salvare. Inizialmente, proprio perché la scansione del tempo quotidiano è assai marcata, non si riesce a estrapolare questo filo conduttore che è il senso di colpevolezza, bisogna ascoltare attentamente le frasi più brevi, le parole pronunciate a mezza bocca, i monosillabi,

quei segni del linguaggio più rivelatori dei moti dell'animo umano. Ecco, condivido questo modo di interpretare e lo confermo citando due scene del film: quella in cui Renato comincia inspiegabilmente a correre guardandosi alle spalle e quella in cui, tornando dalla Villa Comunale, dove era stato a passeggiare, confessa di aver avuto l'impressione che ci fosse stato qualcuno con un fucile dietro le sue spalle. Quest'ultima ce l'ha raccontata l'oste di una trattoria dove lui andava a mangiare. Questo sentirsi braccato da qualche cosa è evidentemente dentro di lui e lo fa sentire perseguitato ovunque, in casa, per strada, nella città.

### **Il suicidio. La scelta narrativa**

Io credo che nessuno abbia il diritto e la capacità di spiegare il suicidio, che definirei sicuramente un mistero. Penso che non ci sia differenza tra il suicidio di un intellettuale ed il suicidio di una cameriera, perché la spinta a togliersi la vita mi sembra appartenere ad una logica che non è quella della vita, ma soltanto di chi affronta questa penombra, questa zona di passaggio inspiegabile per chi vive ancora. Nel nostro film, la scelta di non raccontare e di non spiegare il suicidio di Renato si traduce nella decisione di costruire la storia come un mosaico, quindi di strutturare la narrazione dilatando il tempo cinematografico. All'inizio pensavo che il film dovesse concentrarsi soltanto sul racconto dell'ultimo giorno di Renato. Poi, per poter svolgere tutte le vicende, ho dovuto dilatare il tempo ad una settimana, curando particolarmente il tempo della quotidianità, che dà forza alla vicenda. In fondo, nel film non accade nulla, non ci sono colpi di scena o scene madri, non c'è qualche cosa che improvvisamente diventa la ragione comprensibile del suicidio. Si lasciano fluire nel tempo della narrazione tutti gli elementi della vita di Renato. Per tutta la settimana lui è sotto osservazione, sempre protagonista. Soltanto l'ultimo giorno, il venerdì, lo seguiamo soltanto la mattina, quando prende la pistola per ammazzarsi. Nel pomeriggio, noi scegliamo di non vederlo più, pur avendo a disposizione ancora un'intera giornata cinematografica. Abbiamo scelto di non penetrare in questo segreto prima di tutto per rispettare Renato e poi perché ogni

spettatore potesse fare la sua scelta, potesse trovare la sua risposta, che potrebbe essere all'inizio, quando Renato è nel limbo della stazione Termini, oppure dopo il colloquio con la moglie o forse dopo quello con la zia, o che potrebbe non esserci, perché la verità non la sapremo mai, né per la morte di Renato né per quella degli altri suicidi. Dunque, lo spettatore, se vuole, può trovare la sua risposta in ogni parte del film, costruito volontariamente in modo tale da non far emergere nessun elemento sugli altri. Quest'attenzione che ho prestato al pubblico è per me naturale, poiché sono abituato a lavorare in teatro, dove tra il palcoscenico e la platea si creano interazioni più forti che al cinema.

### **Il suicidio di Pavese e la scomparsa di Majorana**

Credo che il caso Caccioppoli sia molto diverso dal caso Pavese. Il suicidio di Pavese è un suicidio più letterario da un certo punto di vista. Renato non ha detto niente, non ha scritto o lasciato testimonianze, non ha sentito il bisogno di spiegare niente a nessuno. Invece sono stato colpito dal fatto che, per un certo periodo di tempo, a Napoli, si siano trovati Caccioppoli e Majorana. Ma non sono riuscito a trovare nessuna testimonianza di un loro incontro. Questo mi ha sempre colpito molto, perché credo che ci siano anche alcune somiglianze tra queste due persone che risultano molto diverse, per quanto ne sappiamo fino ad oggi.

### **La scena del funerale**

Il funerale è stato proprio concepito come un film nel film, per com'è stato scritto e per com'è girato. Tant'è che, inizialmente, Fabrizia Ramondino aveva scelto proprio questo punto per dividere i due tempi. La scena del funerale è stata spesso apprezzata dal pubblico, con la lettura delle orazioni originali, scritte dalla gente per Caccioppoli, questo passaggio attraverso la morte per fare luce sulla vita, che ricorda un po' la cultura greca. Ma il fatto che si siano lasciate intervenire le persone secondarie, e non quelle più vicine al defunto, lascia sorpresi, quasi stizziti. Manca il prete, manca la moglie,

il fratello, mancano gli studenti e anche quel personaggio finale che poteva salvargli la vita, quello che arriva troppo tardi. Sembra che il funerale sia fatto di gesti inutili: i discorsi, ma anche piccole scene, come quella in cui si parla dei fiori da mettere sulla tomba o l'episodio dei due operai che mangiano e danno il prosciutto al cane. Dopo la presentazione del film a Venezia, a Napoli si è acceso un dibattito assurdo che ha riempito le pagine della stampa locale. Da una parte c'era l'Università, per la quale Caccioppoli non avrebbe mai bevuto né parlato con i "femminielli", dall'altra chi lo riduceva a macchietta, col suo impermeabilino, contestando il fatto che nel film era senza la cintura. In questo dibattito la scena del funerale è diventata la protagonista ed anche in questa occasione è successo esattamente quello che è successo nel film: quelli che avrebbero potuto tranquillamente tacere e che certamente non avevano nulla a che fare con Caccioppoli hanno avuto modo di dire polemicamente la loro e chi lo aveva conosciuto bene ha preferito tacere. Nella realtà come nella finzione c'è questo insopportabile desiderio di possesso di un'esistenza, di una vita, di un film, di un libro. Ciò che combattiamo nella nostra vita è qualcosa da cui si riesce a sfuggire molto difficilmente. Ecco, se questo film ha un pregio è quello di non voler possedere Renato Caccioppoli, quello di aver messo in luce la sua invisibilità, la sua fuga, il suo essere da un'altra parte. Noi non cerchiamo di mettergli le mani addosso. E invece, dal funerale in poi, questo non è più accaduto.

### **NAPOLI**

Napoli nell'esperienza professionale del regista. Dal teatro al cinema Il mio rapporto con la città partenopea è molto profondo in questo momento. Quasi contemporaneamente al film ho fatto anche uno spettacolo teatrale, Rasoi, costruito sui testi di Enzo Moscato, fortemente legato a Napoli, che è diventata centrale nell'immaginario dei gruppi teatrale cui ho fatto e faccio riferimento: Falso Movimento prima e Teatri Uniti adesso. Negli anni Ottanta, con Falso Movimento, ho lavorato a lungo su un'idea di villaggio globale della

comunicazione, su un teatro costruito sull'immagine, sulla citazione, spesso fatto più di superficie che di sostanza, un teatro "postmoderno". Lo sviluppo di questa idea ha subito un processo di crisi e di maturazione che ci ha fatto confrontare con le reali possibilità che questo genere teatrale sperimentale ci offriva per esprimere ciò che avevamo dentro. Questa crisi ci ha costretto a voltarci indietro per ritrovare il nostro luogo di origine: la nostra famiglia, la nostra casa, la nostra città. Così Napoli è diventata la nostra possibilità di espressione. Rasoï e Morte di un matematico napoletano non sono nati per fare un'indagine su Napoli, tema molto abusato e spesso proprio da chi non la vive e non conosce la sua quotidianità, perciò le mie riprese sono molto concrete, perché io mostro quello che è rimasto della Napoli vera del '59. Io non mi sono mai posto il problema di come riprendere qualche cosa ma soltanto di cosa riprendere, quindi del rapporto morale tra la realtà di Napoli e la macchina da presa, tra ciò che era ripreso e la credibilità del set.

### **Tra forma e stile. Il giallo partenopeo**

Nei primi anni del mio lavoro in teatro tendevo a fare del cinema in teatro. Ricordo che all'epoca c'era una cosa buona e una cosa cattiva. La buona era la vitalità del gruppo, dei nostri vent'anni, lo scoppio di intuizioni e di energie che viene fuori dalla forte motivazione. La cattiva era la tendenza a formalizzare, a estetizzare. Quest'ultima era per me un limite. Non so che cos'è un'opera d'arte, non ne ho idea, però so che, ad un certo punto, per esternare ciò che sentivo la necessità di esprimere, questa ossessione formale era limitante, era qualche cosa che cominciavo a detestare negli altri e in me stesso. In Morte di un matematico napoletano, che è nato anche da questo periodo di crisi, mi sono imposto di non pensare il film da un punto di vista formale, bensì di scoprire veramente il rapporto morale fra la macchina da presa e la realtà che le stava di fronte. Per esempio, la mattina, quando si arrivava sul set, non avevo mai in mente il piano delle riprese, quindi non costruivo le scene secondo un modo previsto,

ma lavorando con gli attori sul set; soltanto dopo pensavo a come riprenderle. Naturalmente, credo che il film abbia anche delle qualità formali, però queste, secondo me, non sono fondamentali. Il problema della forma è la sua nascita. Eduardo diceva: "Cerca la forma e troverai la morte, cerca la vita e troverai la forma". Un esempio concreto di questa verità è il modo in cui abbiamo scelto la luce gialla per la pellicola. Io pensavo di girare il film in bianco e nero, perché credo che il ricordo che la nostra generazione ha degli anni Cinquanta sia in bianco e nero: le fotografie, i film, e così via. Invece Luca Bigazzi, il direttore della fotografia, andando in giro per la città, mi ha fatto notare che la naturale luce gialla di Napoli era più bella e forse più appropriata del bianco e nero. In realtà nel giallo ci sono due elementi, uno di conforto e uno di malattia. Il conforto del sole che brilla a Napoli e la malattia della città e dei suoi muri umidi. Abbiamo scelto di conservare il giallo e di ottenere questa coloritura con un filtro, non in stampa. In stampa significa girare normalmente e sovrapporre il colore in laboratorio, in un secondo tempo. Il filtro non prevede invece alterazioni tecniche alle immagini girate. Se c'è il filtro, la pellicola è gialla e il colore non glielo levi più. Con questo voglio dire che il problema dello stile, di che cosa il film fosse dal punto di vista della forma, è stato continuamente vissuto da noi, ma sempre e solamente in rapporto a ciò che volevamo dire, mai sovrapposto.

### **Attraverso la Napoli di Caccioppoli alla ricerca delle testimonianze della gente comune**

La raccolta delle testimonianze è stata una parte bellissima della preparazione. Conoscevo Renato Caccioppoli fin da ragazzino ma non avrei mai pensato di girare un film su di lui. Dicevo prima che all'inizio pensavo al film come alla vicenda di un giorno, dell'ultimo giorno, ma adesso mi accorgo che l'ho concepito piuttosto come una vicenda che si consumava nella quotidianità. Quando abbiamo mostrato le prime sceneggiature al produttore ci ha preso per matti; non capiva come si potesse relegare una vicenda così importante ad una

settimana, rinunciando al racconto di Caccioppoli che suona l'Internazionale sotto i bombardamenti a Napoli o ad altre scene spettacolari della sua vita. La vera e propria indagine è iniziata con Fabrizia Ramondino ed è durata molti mesi, in cui non abbiamo scritto assolutamente nulla e abbiamo soltanto ascoltato. Se avessimo fatto anche solo questa indagine e poi non si fosse fatto il film sarebbe rimasta comunque un'esperienza straordinaria. Un viaggio incredibile attraverso la città, guidati da Caccioppoli negli itinerari che aveva percorso per incontrare le molteplici e svariati persone che aveva conosciuto. Renato era per noi un maestro che non impartiva i suoi insegnamenti ma dava delle dimostrazioni, in modo sfuggente, come un maestro zen, se mi passate il paragone; così ho capito perché, a Napoli, quest'uomo era un maestro per tantissimi giovani. Il film si è fatto da solo sotto questo punto di vista. Voglio ribadire la profondità delle testimonianze delle persone umili e semplici, quelle con cui mangiava in trattoria, per esempio, oppure dei mendicanti, e ricordare i familiari, tantissimi. Molte delle persone che gli sono state vicine sono morte, altre non ci hanno voluto incontrare, come Savino Coronato, il Simplicio Lauretano del film, cioè l'assistente prete. Le testimonianze formavano un mosaico e attraverso ciò che si vedeva dovevamo ricostruire anche le parti in cui mancavano i tasselli, come avviene nelle cose della fisica. Raccogliendole, ho potuto capire la posizione di quanti, avendo conosciuto un uomo straordinario come lui, si siano sentiti toccati dal problema della verosimiglianza, che sfugge completamente alla categoria della creazione artistica, nel senso che le è propria profondamente. Credo, infatti, che l'arte assomigli molto profondamente alla realtà e che nessuna opera possa nascere se non dall'osservazione della vita, quindi, naturalmente, dalla capacità di restituirla. Noi, dunque, non ci siamo posti il problema della verosimiglianza, ma quello della conoscenza di Renato.