

cinema >>> **Arte, passione civile e disincanto in Elio Petri**

Rivedere i film di Petri a distanza di vent'anni e leggere le sue riflessioni sul senso dell'operare artistico nella società contemporanea può aiutarci a comprendere meglio il nostro tempo: comprendere, cioè, che oggi come allora l'azione di un artista che rifugge le facili consolazioni tanto care all'industria culturale è una strada che conduce al travisamento e all'isolamento.

Di Silvia Iracà

26 agosto '75 [...]. Errore mio: voler fare questo genere di cinema con la grande produzione, con l'impiego di capitali che aumentano vertiginosamente le difficoltà oggettive di fare questo cinema e che diventano subito censura commerciale, apparentemente, politica nella sostanza. Il capitale è censura. È lui il padrone. Impossibile invertire i ruoli... È la sconfitta di un certo tipo di cinema, che chiamerò politico o politicopopolare. Polpop, Popol... Ahi ahi ahi. Addio polpop, addio poppol.

Elio Petri

(Dai quaderni di *Todo modo* in Alfredo Rossi, *Elio Petri, Il castoro cinema*, "La Nuova Italia" Editrice, Firenze, n. 67/68, luglio/agosto 1979)

La tensione che muove l'idea artistica ed etica di Petri è già presente nelle sue prime collaborazioni cinematografiche (esordisce come sceneggiatore e aiuto regista di Giuseppe De Santis): la ricerca di un contatto concreto con la realtà, non già in direzione di una verosimiglianza naturalistica e appiattita sul reale, ma di un forte espressionismo calcato sulle tinte caricaturali e grottesche della vita. Dopo la stagione trascorsa a fianco di De Santis, Petri firmerà le sue prime due regie (*L'assassino* [1961] con Marcello Mastroianni e *I giorni contati* [1962] con Salvo Randone). In entrambe le pellicole, seppure diverse per tema e atmosfere, dal realismo di fondo, a cui si deve la rappresentazione dell'ambiente, Petri compie un affondo nella coscienza divisa dei suoi protagonisti.



Elio Petri e, sullo sfondo, Pier Paolo Pasolini durante l'occupazione del Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma, 1968). «Come la struttura sociale si basa sul sistema dell'esclusione dal possesso dei mezzi di produzione e del potere degli strati immensi degli operai e dei contadini, così il sistema [...] della cultura si difende nella cosciente esclusione della comunicazione della stragrande maggioranza dei contemporanei» (Elio Petri su "Bianco e Nero", 1972).

Egli scriveva, già quattro anni prima, dalle colonne di "Città aperta" (la rivista di fronda di un gruppo di artisti e letterati fuoriusciti dal PCI dopo i fatti d'Ungheria, pubblicata nel biennio 1957-1958): «Il "neorealismo" se non è inteso come vasta esigenza di ricerca e di indagine, ma come vera e propria tendenza poetica, non ci interessa più. [...] La torbida Italia nata dai compromessi del dopoguerra non può essere più affrontata col candore implicitamente cristiano del "neorealismo": urgono storie ed immagini più pertinenti alle lacerazioni morali che la restaurazione capitalistica – compiuta su basi nuove per il paese – ha compiuto nelle coscienze. Occorre fare i conti con i miti moderni, con le incoerenze, con la corruzione, con gli esempi splendidi di eroismi inutili, con i sussulti della morale: occorre sapere e *potere* rappresentare tutto ciò» ["Città aperta", 4-5, 25 luglio 1957, in *Elio Petri, scritti di cinema e di vita*, p. 56].

È evidente, da queste dichiarazioni, la presa di posizione del futuro regista nei confronti dello sclerotizzarsi del canone neorealistico in «abiti penitenziali», artisticamente sterili, e la consapevolezza - peraltro già implicitamente manifesta nel suo lavoro di sceneggiatore - che la realtà è «sempre da interpretare, poiché la realtà è simbolo e metafora e non va mai ripetuta piattamente, schematicamente»;

Petri intuisce che il neorealismo divenuto 'maniera' mostrava «curiose attinenze col linguaggio televisivo della diretta». In quasi tutti i suoi film (fino a metà degli anni '70) la rappresentazione che Petri fa della società e dell'uomo contemporanei sarà sempre attraversata da una vibrazione, da una tensione costruttiva verso il futuro, con uno sguardo amaro, certo, ma che lascia chiaramente intuire il dibattersi dell'artista nella lotta per un mondo migliore.

Lo dimostrano le sue riflessioni in risposta a un questionario sottoposto ad alcuni registi italiani degli anni '60 sui legami tra il loro cinema e la società contemporanea; Petri scriveva: «Alcune potenti forze [...] tendono ad alienare all'uomo se stesso, a disseccare in lui ogni fonte di pensiero, ad intorbidire la sua coscienza [...]. Esiste un legame, apparentemente contraddittorio, tra l'incertezza nella quale si vive oggi – che teoricamente dovrebbe spingere verso un continuo rinnovamento – ed il ristagno delle coscienze, la paura di pensare, di vivere: dallo scioglimento di questo nodo dipendono molte cose [...]. Il fondamento di un'arte moderna è tutto nel voler testardamente conservare o restituire l'uomo a se stesso, anche al suo dolore, nel voler essere un testimonia non muto degli avvenimenti, cosciente e non asservito alle forze alienatrici [...]».

E più avanti: «Quello del pubblico è un grande ostacolo nello sviluppo di un cinema di idee o, quanto meno, di problemi, il cinema essendo uno spettacolo [...] ha come naturale destinazione il pubblico; se questo rapporto non viene inteso dialetticamente, il cinema, in luogo di esercitare una funzione culturale attiva, si mette alla coda degli strati più arretrati degli spettatori; pungolare, vivificare, provocare lo spirito critico degli spettatori, chiarire davanti alle loro coscienze (o contribuire a chiarire) i problemi della nostra epoca è tra i doveri del cinema (dopo essersi specchiato in loro stessi): questo costringe spesso il cinema ad andare controcorrente e ad isolarsi dal pubblico [...]; ciò non piace ai produttori, anche se è dimostrato che i film controcorrente penetrano a poco a poco nella coscienza del pubblico fino a diventare a loro volta "affare" [...]. Il cinema, si sa, è un'industria [...]: come tale rispetta determinate leggi di mercato, così che la produzione civetta volentieri con la apatia e la tendenza all'evasione del pubblico». (da *Film 1962*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Feltrinelli, 1962, in Elio Petri, *Scritti di cinema e di vita*, pp. 87-88)



Quando Volonté si lasciava coinvolgere dal personaggio, specialmente con Petri, era l'eccesso nevrotico o sussiegoso a ristabilire la distanza, a tradire la condizione alienante in cui questo agiva marcando la somiglianza con il personaggio fino all'esasperazione e sortendo per eccesso di naturalismo effetti opposti, voluti, di astrazione, disagio, paradosso. Di programmatico straniamento»
(A. G. Mancino, *La maschera sociale*, in Gian Maria Volonté. *Lo sguardo ribelle, Fandango, Roma, 2004*).

La strada che percorre Petri è dunque quella di un cinema che non è propriamente di denuncia, né semplicemente politico, ma che ricerca attraverso lo strumento della critica una forma estetica capace di rappresentare la realtà e i suoi mali in una tensione, come si diceva, 'costruttiva'. I film di Petri mostrano la crisi rappresentandola dialetticamente attraverso lo spazio che si apre tra il rifiuto di ottuse scorciatoie consolatrici e la volontà di mostrare l'io diviso dell'uomo nella società capitalista come in una pellicola negativa da cui si intuisce il potenziale 'positivo'. Tale tensione utopica - che investe lo spettatore e lo costringe a un continuo ripensamento delle proprie certezze, "pungolandone" le responsabilità morali e ideologiche - corre lungo tutti i lavori petriani, ma lo spazio che il regista concede alla visione utopica al di là del "torbido" buio si assottiglia progressivamente e con sempre maggior strazio, facendosi claustrofobico soprattutto negli ultimi film: *Todo modo* (1976), *Le mani sporche* (unico lavoro per la televisione) e *La personalità della vittima ovvero le buone notizie* (entrambi del 1979).

Ciononostante, Petri non abbandonerà mai – e questo segnerà ineluttabilmente la sua emarginazione artistica e sociale – i presupposti stilistici che rappresentano gli elementi di modernità del suo cinema, sintetizzabili nell'uso allegorico della narrazione filmica e nella scelta degli attori.

Come si è visto, la consapevolezza di agire all'interno di una "elefantiaca" industria culturale, di cui quella cinematografica non è che la più recente succursale, è ben chiara in Petri e da subito ne

costituisce il cardine fondante delle sue scelte artistiche: da qui il rifiuto di un linguaggio che, imitando in modo non dialettico la lezione dei maestri del neorealismo in un contesto sociale e politico radicalmente mutato, dimostrava di cedere senza opporre resistenza da una parte alle esigenze commerciali dei produttori e dall'altra a quelle 'gastronomiche' del pubblico.

Petri quindi abbandona lo strumento della mimesi in favore dell'allegoria e per farlo interviene su tutti i codici a sua disposizione: la sceneggiatura (per la quale in molti film importanti si creò il sodalizio con il 'compagno' Ugo Pirro), l'uso non tradizionale della macchina da presa, l'iconografia di riferimento (spesso debitrice dell'arte figurativa contemporanea e delle frequenti collaborazioni dell'amico pittore Lorenzo Vespignani), le musiche (a partire da *Un tranquillo posto di campagna* [1968] fino all'ultimo *Buone notizie* [1979], le colonne sonore originali sono composte da Ennio Morricone che lavora spesso sulla forte dissonanza piuttosto che sull'accompagnamento emotivo delle immagini), il montaggio, la fotografia (è nota, nel primo caso, la lunga collaborazione di Ruggero Mastroianni e, nel secondo, quella di Luigi Kuveiller) e infine, ma non in termini di valore, la scelta degli attori.

Gian Maria Volonté, Salvo Randone, Marcello Mastroianni, Mario Scaccia e Mariangela Melato formano una sorta di 'compagnia' ideale, a cui il regista fa riferimento costantemente per l'ideazione e la realizzazione dei propri film, di volta in volta affiancati da attori altrettanto significativi per la loro poetica recitativa (Regina Bianchi, Alberto Sordi, Gabriele Ferzetti, Elsa Martinelli, Irene Papas, Franco Nero, Vanessa Redgrave, Ugo Tognazzi, Flavio Bucci, Daria Nicolodi, Michel Piccoli, Renato Salvatori, Ciccio Ingrassia, Franco Citti, Giancarlo Giannini, Paolo Bonacelli...).

Si direbbe che Petri 'allestisca' il set in funzione degli attori che in esso lavoreranno. Egli crea, infatti, le condizioni perché ciascuna di queste grandi 'personalità' trovi uno spazio specifico e originale d'espressione e non una gabbia 'esecutiva'. Quello che qui si vuole intendere è che, sulla base di un approccio materialistico e non idealistico all'arte cinematografica, Petri intuì (e questo ci sembra essere uno dei maggiori meriti del suo cinema) che l'attore, quando grande, è egli stesso 'sintesi artistica', e che il regista ha la responsabilità di creare le condizioni migliori affinché questa possa esprimersi al massimo grado. Senza Volonté e Randone nella *Classe operaia va in paradiso* (1971), il film non avrebbe potuto 'sfondare il muro' della denuncia per raggiungere la coscienza straziata dell'uomo: la loro recitazione diventa a tutti gli effetti 'scrittura autoriale' dell'opera.

Senza Ugo Tognazzi, Salvo Randone, Flavio Bucci, Mario Scaccia e Daria Nicolodi nella *Proprietà non è più un furto* – dove la regia si fa veicolo di una significativa operazione metalinguistica sul ruolo dell'attore (le riprese sono inframezzate da monologhi degli attori che 'raccontano' brechtianamente i loro personaggi) – l'allegoria sulla caduta delle illusioni e di ogni valore possibile nella società mercificata dei rapporti reificati avrebbe assunto un impianto didascalico che invece la ricchezza e la complessità delle 'prove' d'attore ha reso dialetticamente aperta e, se possibile, più grottescamente straziata e straziante.

Ma a partire da *Todo modo* l'orrore e il disincanto sembrano prendere il sopravvento sulla tensione utopica verso il riscatto. Si tratta di un film sofferto nella lavorazione e censurato a pochi giorni dalla programmazione nelle sale: la cupa e grottesca raffigurazione della classe dirigente democristiana (così come viene narrata nell'omonimo romanzo sciasciano) assume, nella declinazione petriana, i connotati di un'universale *débâcle* dell'umanità, di una barbarie le cui ragioni non sono più comprensibili razionalmente: l'ecatombe finale per mano dell'autista – "servo di scena" – Franco Citti (attore-icona pasoliniano, simbolo dell'umanità vittima del potere asservito al capitale) è un urlo d'orrore che lascia senza fiato, lo stesso lanciato da Pasolini in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*.

La personalità della vittima ovvero le buone notizie è il risveglio desolato e disperato dell'uomo all'indomani della sconfitta in una società idolatra di feticci che non conosce più sentimenti: Giancarlo Giannini è quell'"uomo" cinico – significativamente l'unico personaggio senza nome nel film, e cioè senza più identità, arreso definitivamente allo *status quo* – che sussume in sé tutti i mali della società e li rivomita addosso ai suoi simili. È l'esito estremo della società spettacolarizzata: la parola, il gesto, l'azione e il sentire umani equivalgono definitivamente, e senza più vie d'uscita, all'essere parlati, gestiti, agiti e sentiti dal potere. Il corpo d'attore di Giannini si muove abilmente come un fantoccio svuotato di umanità e 'animato' da scatti nervosi e parole, sguardi, gesti franti. A questo "uomo qualunque" fa da contraltare l'umanità 'crassa' di Gualtiero-Bonacelli, volto e corpo di una residuale e disperata forma di autenticità. Autenticità che è destinata all'annientamento: l'assassinio senza movente di Gualtiero-



«Nell'ultimo periodo della mia vita, io ho fatto film sgradevoli. Sì, film sgradevoli in una società che ormai chiede la gradevolezza a tutto, persino all'impegno... I miei film, al contrario, oltrepassano addirittura il segno della sgradevolezza.

A cosa è imputabile tutto questo? Perché faccio film così? Evidentemente è per via di una netta sensazione di essere arrivato al punto in cui mi pare che tutte le premesse che c'erano quando io ero ragazzo, si siano proprio vanificate»

*(Elio Petri, testo tratto dal DVD
Elio Petri, appunti su un autore, Feltrinelli, Milano, 2005).*

Bonacelli si consuma sul letto di una clinica psichiatrica (perché egli, in quanto 'puro' è un folle). Il finale si chiude su un *nonsense* che consegna crudelmente allo spettatore l'impossibilità di comprendere, ovvero la disfatta totale.

Questo film segnò la fine della vita non solo artistica di Petri. La malattia aveva, infatti, già intaccato il suo fisico e molte vicende personali e pubbliche ne avevano spezzato la dura corazza morale e intellettuale. Non è casuale questa coincidenza tra arte e vita: non lo è mai nei grandi artisti.

«Voglio dirti quante volte sono stato felice di fronte a un tuo film che mordeva sulle carni di questi nostri "poteri occulti", che accusava e puntava l'indice della passione civile contro di essi, che scavava nelle nostre coscienze di uomini costretti a vivere un'esistenza dominata da violenze di ogni tipo» (Elio Petri, *Scritti di cinema e di vita*, p. 236). Con queste parole Giuseppe De Santis si accomiata da Elio Petri, suo antico 'scolaro', il giorno dei funerali.