

Il grottesco del potere l'ironia della storia

Alla Mostra di Venezia una retrospettiva dedicata a Elio Petri

di Giuseppe Rausa

La retrospettiva completa dell'opera di Petri organizzata dalla Mostra di Venezia è risultata innanzitutto rivelatrice allorché confrontata con il desolato panorama delle pellicole italiane di nuovi autori offerto dalle sezioni competitive e dalla sezione informativa; il contrasto tra un cinema, comunque lo si giudichi, sempre professionale ed un cinema dilettantesco e spesso anche pretenzioso è emerso tremendamente schiacciante. L'umiltà di un Petri che esordisce regista solo dopo una decina d'anni di sceneggiature, aiuto regie e documentari è un esempio ormai senza seguito con la conseguenza che la sua bella opera prima, *L'assassino*, mostra una sicurezza di mestiere e una compiutezza per giungere alla quale i "nuovi autori" devono ancora percorrere un lungo cammino. In quel contesto veneziano Petri ha funzionato perciò da nostalgico "come eravamo", richiamando alla mente felici stagioni di un cinema italiano non ancora sottomesso alla piattezza del film barzelletta o del trasandato film giovanilistico.

Paragoni a parte la retrospettiva è stata l'occasione per il serio riesame di un autore, sottovalutato o meglio comodamente incasellato-imprigionato nell'ambito del cinema politico, le cui singole opere sono state via via considerate come lavori autonomi e soprattutto in relazione esclusiva all'argomento con più evidenza trattato, sorta di spunti di avvio per discussioni che andavano sistematicamente oltre il film, lasciandosi alle spalle quale oggetto non sufficientemente indagato.

All'opposto si tratta ora di avvicinare quei lavori per cogliere le analogie, i legami, lo stile e il linguaggio affine di delineare quella poetica unitaria e specifica che in essi è venuta manifestandosi.

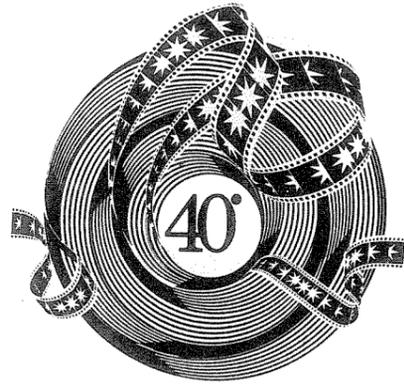
Il grottesco e la critica sociale.

La messa in scena di Petri non si limita mai al tentativo di una fedele riproduzione dell'esistente, riproduzione pur mediata da un'ottica critica e tesa a rivelarne i lati contraddittori. È invece sempre in una certa misura deformante: la normalità è spinta attraverso impetose forzature e vigorose accentuazioni a mostrare la propria fondamentale assurdità, le laceranti antitesi che l'animo seppure spesso celate dietro facciate asettiche e mistificanti. La tragicità delle situazioni, nonché la galleria di emblematiche figure propositi non sono corrette da una semplice ironia amara: Petri per lo più non conosce le sottigliezze e i mezzi toni; predomina invece una vocazione a guidarle verso tonali-

tà aggressive tramite un sarcasmo urlato, un intendimento declamatorio che produce lavori singolarmente graffianti, riuscendo nel contempo ad evitare le secche di una retorica didascalica. Il grottesco opera quindi una fredda distanziamento dell'oggetto rappresentato ed al tempo stesso ne attua una lucida analisi, densa di significati e sfaccettature.

La forzatura grottesca, presente fin nei titoli dei film e nei nomi dei protagonisti, diviene allora metodo di critica sociale grazie alla sua capacità di enucleare e far esplodere contraddizioni connaturate al tessuto sociale e all'ambito (la mafia, la polizia, la classe operaia, ecc.) di volta in volta preso in esame, contraddizioni espresse attraverso personaggi deliranti: "normale follia" che sostanzia il sistema.

Siamo dunque estremamente lontani dallo stile e dalle modalità di approccio critico di un Rosi, tante volte superficialmente accostato al nostro autore a causa di quel tipico fraintendimento che confonde oggetto dell'analisi e modi della sua messa in scena; è evidente che lo spirito onestamente partecipe e accanitamente realistico di Rosi (si pensi fra tutti al fervore epico di *Salvatore Giuliano* o al lirismo accorato delle parti migliori di *Tre fratelli*), che non a caso è sfocia-



to, in un dato periodo, nel film inchiesta (*Il caso Mattei*, *Lucky Luciano*), ha poco a che spartire con le stilizzazioni grottesche di Petri.

Gli oggetti della critica

Addentriamoci ora nella filmografia petriana ripercorrendola nella direzione sopraindicata; avremo allora: i ripensamenti turbati di un cinico arrivista, arrestato apparentemente senza motivo, che rivelano un universo fatuo e parassitario (la situazione kafkiana de *L'assassino*); il patetico tentativo di cambiare vita da parte di un idraulico che avverte prossima la morte (il malinconico *I giorni contati*); la perfidia e la ingretta di un ambiente provinciale attraverso gli occhi di una delle sue ingenuo vittime (il caricaturale *Il maestro di Vigevano*); il mondo futuro in cui l'omicidio è diventato un acclamato sport, a volte addirittura sponsorizzato a fini pubblicitari (il sarcastico *La decima vittima*); la lotta inutile tra un timido professore e la potente mafia siciliana dipinta con toni beffardi (il vigoroso *A ciascuno il suo*); le fantasie utopiche e contestatarie di un pittore in crisi, diviso tra ridicoli amici che lo strumentalizzano ed un fantasma dalla funzione liberatoria (le allucinazioni stralunate di *Un tranquillo posto di campagna*); i crimini e gli

abusi di potere di uno schizofrenico commissario esibiti con infantile ostentazione (il capolavoro del grottesco, *Indagine su un cittadino ai di sopra di ogni sospetto*); l'alienazione del lavoro in fabbrica attraverso il mostrarsi di esistenze interamente assertive nell'ossessiva ripetitività di gesti spinti fino alle loro comiche implicazioni (lo squillante *La classe operaia va in paradiso*); un macellaio capitalista, la sua amante oggetto, un piccolo borghese invidioso, un onesto ladro unificati in un girotondo metaforico in onore della religione della proprietà (l'enigmatico *La proprietà non è più un furto*); "l'ecatombe nelle catacombe" di una classe politica derisoramente rappresentata durante ipocriti esercizi spirituali (il paranoico *Todo modo*); l'analisi dello stalinismo e dei metodi totalitari del partito comunista (l'adattamento televisivo di *Le mani sporche* di Sartre; Petri si limita ad una semplice riproposizione del testo: è infatti assente il grottesco); il panorama devastato e quasi onirico di un futuro prossimo venturo dominato dal terrorismo e dalla più totale spersonalizzazione (il satirico *Buone notizie*).

Petri si misura con ogni genere di problematica, raramente ripetendosi (ulteriore tratto distanziante rispetto a Rosi o Damiani); certo gli interrogatori de *L'assassino* prefigurano quelli di *Indagine*, così come il rifiuto del lavoro alienante accomuna, in un medesimo sentimento di amarezza, *I giorni contati* e *La classe operaia*; ma d'altronde, anche in questi casi, l'accento primario dei singoli film è posto su tematiche differenti e con notevoli disomogeneità nel tipo di linguaggio adottato. Ogni film sembra fare i conti con una storia totalmente nuova; ma è la presenza del grottesco l'elemento stilistico unificatore, metodo di analisi utilizzato in diversa misura, tra lavori (rari) in cui è maggiormente presente un atteggiamento di sobria partecipazione (*I giorni contati*, *La classe operaia*) e lavori in cui la deformazione è portata ad esiti decisamente antirealistici (*Todo modo*, *Buone notizie* e in particolare *La proprietà* ove i protagonisti, durante i loro monologhi, si rivolgono direttamente allo spettatore, gli parlano: è l'esito estremo di una poetica che da sempre ha mostrato una forte urgenza comunicativa).

Di particolare importanza è poi l'apporto delle colonne sonore di Morricone (che ha collaborato con Petri da *Un tranquillo posto di campagna* in poi) con i loro ritmi incessanti, le loro timbriche fragorose, i loro effetti nettamente antinaturalistici, di difficile fusione con l'immagine. Esse si impongono per il loro tono beffardamente autonomo e ben contribuiscono alla trasfigurazione straniante dell'insieme.

È sintomatico che l'unico lavoro subito identificabile come altro sia appunto una fedele trascrizione teatrale di un testo di Sartre, trascrizione peraltro pregevole e connessa nella problematica ai più tipici interessi petriani, anche se meno personale nello stile.

L'indagine e la sintassi linguistica

Se il metodo è lo stile del grottesco, il percorso è l'indagine. Sempre attraverso meticolose inchieste i protagonisti di questo cinema vengono alzando il velo delle peggiori nefandezze, un interrogarsi che può assumere i toni deliberati dell'indagine tout court (*L'assassino*, *A ciascuno il suo*, *Un tranquillo posto*, *Indagine*) oppure può configurarsi come un ricercare più generico ma altrettanto importante nell'economia della struttura narrativa (*I giorni contati*, *Il maestro*, *La deci-*



ma vittima, *La classe operaia*, *La proprietà*, *Todo modo*, *Buone notizie*). Il percorso della ricerca è spesso forzato, unica via possibile per i personaggi di Petri; ad esso sono spesso costretti, altre volte lo intraprendono nel più spontaneo desiderio di meglio comprendere. Un evento, più o meno casuale, turba la finta stabilità di un ordine sulle ragioni del quale non avevano mai riflettuto, che avevano accettato come realtà unica, ontologica. Poi, lentamente, la progressiva e più approfondita conoscenza delle tensioni che muovono il reale produce come una rinascita, una seconda vista: l'antiquario in carcere come l'idraulico, il maestro di Vigevano come il professore siciliano, il pittore in crisi come l'operaio specializzato, il dirigente politico come l'anonimo impiegato escono da un torpore esistenziale asfittico per giungere comunque a conclusioni molto differenziate: dalla pazzia alla morte, dal timoroso rientro nei ranghi ad una nuova conquistata consapevolezza.

Questi percorsi vengono seguiti dalla m.d.p. di Petri secondo svariate modalità: la sintesi linguistica appare divaricata tra due tipologie: la prima di carattere meramente ricettivo, tesa a convogliare ogni interesse sul divenire dei fatti, la seconda invece più libera e mosca, più originale nella ricerca del taglio delle inquadrature come nell'uso dei movimenti di macchina, debitrice ora a Godard e Antonioni (*I giorni contati*) ora a Fellini (*La decima vittima*). La prima maniera si collega alle opere con una sceneggiatura densa di eventi ben congegnati e di stampo più apertamente realistico (*L'assassino*, *Il maestro*, *A ciascuno il suo*, *La classe operaia*); la seconda maniera tende invece a comparire in presenza di sceneggiature più aperte o più dichiaratamente simboliche (*I giorni contati*, *La decima vittima*, *Un tranquillo posto*, *Indagine*, *La proprietà*). Nella prima tipologia l'indagine si sviluppa lungo i binari prefissati dal testo, laddove nella seconda essa è anche sinonimo di ricerca linguistica e iconica, va a coincidere con l'atteggiamento più palesemente inquieto dell'autore. Non è un caso perciò che le vicende de *L'assassino*, *Il maestro*, ecc., si concludano con una pessimistica riaffermazione dello stato iniziale laddove le opere di maggiore varietà linguistica approdano a risultati sensibilmente mutati rispetto alle situazioni di partenza: la morte dell'idraulico, la pazzia del

pittore, il finale aperto di *Indagine*, l'omicidio dell'impiegato ladro di *La proprietà*. Vi è poi una terza maniera che segna il fallimento di pellicole quali *Todo modo* e *Buone notizie*, utilizzando esse il linguaggio convenzionale della prima maniera per restituirci storie barcollanti, tipiche invece della seconda maniera e che solo un differente stile avrebbe potuto vivificare.

Il potere

Sintetizzando possiamo dire: l'indagine petriana esamina il potere nelle sue diverse forme e sofferma la sua attenzione sulle sue vittime caratterizzate secondo le stilizzazioni deformanti del grottesco e muovendosi lungo linee di indagine esteriore ed interiore. Ogni personaggio ha il suo padrone, più o meno definito (ma, si sa, nelle civiltà neocapitaliste il potere si cela dietro complessi organici o istituzioni) ed è da esso manovrato come fosse un bambino; l'accentuazione della regressione infantile dei sottoposti di un potere organizzato e dispotico è un tratto caratteristico nella denuncia di Petri (il commissario di *Indagine* dice: "di fronte a me che rappresento il Potere l'indizio diventa un po' bambino ed io divento il Padre, il modello inattaccabile"). Tale potere prende la maschera ora della polizia (*L'assassino*, *Indagine*) ora delle strutture alienanti del lavoro (*I giorni contati*, *La classe operaia*) ora di un preside (*Il maestro*), ora dell'istituto simbolico della "Grande caccia" (*La decima vittima*), ora della mafia (*A ciascuno il suo*), ora di un sistema produttivo che domina anche il lavoro dell'artista (*Un tranquillo posto*), ora del denaro in astratto (*La proprietà*), ora del potere politico manifesto (*Todo modo*, *Le mani sporche*), ora infine di un nemico non identificabile e perciò ancor più minaccioso (*Buone notizie*). Nei confronti di queste maschere molteplici dell'identico potere le figure petriane possono solo ammettere la loro disfatta, il loro patetico servilismo, il loro "essere un oggetto di fronte ai soggetti dell'autorità" (Petri): l'umanità deificata è un centro di attenzione costante in questa poetica, il divenire dell'uomo cosa tra le cose ed, in extremis, appendice della macchina. Tutt'al più questi personaggi scelgono di rifiutare tale condizione, ma solo per finire pazzi o ammazzati.

È un cinema colmo di duetti logorroici ed esagitati in cui costantemente è presente un



dominatore ed un dominato; oltre alle citate situazioni centrali nei vari film, quel rapporto di sopraffazione tende a proliferare in una miriade di casi dai multiformi aspetti: si pensi agli esempi estremamente incisivi che offre *Indagine* con quell'instancabile susseguirsi di interrogatori, intimidazioni, minacce, vicende professionali di amicizia e di lealtà che vedono il suo protagonista ora dominante ora vittima, centro di una struttura piramidale che si estende sopra e sotto di lui. Si pensi inoltre alle più sottili e quasi poetiche allusioni ne *La classe operaia* in cui la condizione operaia, asservita per eccellenza, è assimilata a quella dei bambini nelle scuole ("sembrate operai piccoli" dice il protagonista al figlio) e dei vecchi all'ospizio-manicomio; una luce grigia si spande ed emerge la visione dell'illibertà quale condizione esistenziale ineludibile: scuola, fabbrica, manicomio (quest'ultimo è il decantato paradiso del sogno finale dell'operaio Lulu) sono i tre stadi di un'allegorica parabola.

L'eroticismo

Il cinema di Petri non conosce l'amore; descrive invece un erotismo reificante il proprio oggetto di desiderio, un erotismo che è poi ennesima variazione della maschera del potere. La Anita di *La proprietà* è il caso limite di una poetica che ha trovato in quest'opera, graffiante apologo che sancisce la fine delle illusioni ideologiche dei lavori precedenti, una sorta di ultima amara ed efficace riproposizione prima delle prove deludenti del disordinato *Todo modo* e del monodico *Buone notizie*. Al suo turno, nel monologo, la suddetta si autodefinisce una cosa parcellizzata nei propri attributi fisici e descrive il proprio padrone come la macchina alla quale lavora. La suggestiva forzatura, volta a collegare questa figura all'universo angosciante de *La classe operaia* (Anita, operaia-appendice del corpo macchina del suo padrone), esibisce la verità di una situazione altrove camuffata e inutilmente mitigata. L'eroticismo per Petri è sempre una questione di potere sull'altro, un fatto di mero tornaconto; si vedano le finte storie d'amore

e le relazioni interessate de *L'assassino e il maestro*, oppure la seduzione utilizzata come trappola mortale attraverso la quale eliminare il proprio partner in *La decima vittima*, *A ciascuno il suo*, *Un tranquillo posto*, oppure l'eroticismo come rapporto sadomasochista in *Indagine* e *La proprietà*, fino alla consumazione meccanica e senza gioia dell'atto sessuale in *La classe operaia* e alla sua stessa impossibilità, al suo svuotamento nelle *Buone notizie*: allorché si fa gesto gratuito tra personaggi della stessa classe sociale esso diviene privo di interesse, cosa morta.

Alla non fruibilità dell'amore, tramutatosi in fatto di basso interesse o di sopraffazione strumentale, si sostituisce l'amore paterno, una specie di ultima spiaggia consolatoria; l'investimento affettivo nei confronti di un personaggio anziano, sia egli solo un vecchio compagno o il proprio padre, (puntuale raffigurato dalla versatile mimica di Salvo Randone), è l'unico punto di riferimento saldo per le disgraziate figure di questo mondo filmico.

Lo scetticismo

La poetica complessiva e unitaria che affiora non è semplicemente quella della polemica denuncia di una realtà gremita di contraddizioni insuperabili, bensì in essa il sarcasmo tagliente rivela uno scetticismo di fondo solo parzialmente nascosto. Basti ricordare uno dei lavori più belli e più scoperti, *I giorni contati*, per cogliere un disagio esistenziale che va oltre la protesta contro una struttura sociale e mette a fuoco invece l'angoscia di un'esistenza che, nel suo confrontarsi con l'imminente morte, scopre di essersi svolta insensatamente, né sa trovare, alla luce della nuova consapevolezza, più validi motivi di interesse nel vivere quotidiano. "L'attribuire valori, scopi, fini, significati è uno stratagemma per dimenticare ciò che abbiamo chiamato morte e tempo, è un trucco escogitato in perfetta malafede... una rimozione quasi completa dell'idea di morte e di tempo" (Petri). Fondamentali sono, in tale direzione, gli accenni e l'interesse dimo-

strati dal protagonista per l'infinità dell'universo e di conseguenza il palesarsi della esiguità umana, in un suggestivo accostamento di cosmologia ed esistenzialismo. Altrettanto disperato appare un altro lavoro di introspezione, *Un tranquillo posto di campagna*; l'arte moderna, la pop art vi sono descritte come l'espressione angosciata di un nulla che il raffronto con l'antica bellezza dei dipinti di un Tiepolo o della perfezione architettonica di una villa rinascimentale non fa che aumentare. Il vuoto di ispirazione del pittore, oltre che la morte dell'arte indica il tramonto dell'era delle certezze (artistiche come ideologiche) ed esprime il cammino di una coscienza sempre più rifugiata nelle proprie fragili utopie con cui tenta di reinventare una realtà mercificata e squallida. Analogo se non più radicale pessimismo caratterizza il film che chiude la sua carriera, quel *Buone notizie* che, se è tra le cose meno riuscite di Petri, ciononostante rimane una toccante testimonianza di lacerazioni interiori irrisolte, di illusioni ideologiche frantumate, con il suo protagonista totalmente apatico, vagante in un mondo sconvolto e degradato, caratterizzato da una sistematica indifferenza. La trascuratezza linguistica (un semplice e noioso ripetersi di primi piani e una struttura narrativa composta di episodi frammentari, quasi sketches) è l'ultimo segnale dell'amarezza di un autore che ha altrove dimostrato di saper fare ben altro.

Ma anche laddove Petri si nasconde dietro l'intento politico declamatorio, lo schermo dell'ideologia progressista, non riesce a dissimulare quell'animo scettico che rende oggi la maggior parte dei suoi lavori estremamente attuali e non meramente legati ai motivi di una transitoria attualità politica; insomma egli si situa come "non recuperabile" (il lapidario detto che suggerisce *Le mani sporche*) nei confronti di un discorso limitato nei confini delle battaglie ideologicamente orientate in senso univoco e fidelista. La condizione servile rispetto ad un potere cangiante e indistruttibile assume dunque funzione allegorica universalizzante; i personaggi agiscono incapsulati in rigidi meccanismi sociali, in situazioni spesso kafkiane che solo raramente tentano di modificare con puntuali esiti negativi. L'anarchia del potere poliziesco, la schiavitù verso la macchina, la sfrenata corsa alla proprietà, la meschinità dei dirigenti politici disegnano dimensioni anguste e concluse (e infatti via via rituali e statiche, ridondanti e apocalittiche da *La proprietà* a *Todo modo*), appaiono cioè quali dimensioni immutabili dell'esistere; questo pensiero scettico è il non-detto che attraversa il cinema di Petri e, latente, ne sostiene il discorso manifesto, logico e protestatario. La struttura gerarchica del potere si mostra come insita nello stato delle cose; l'indagine e i suoi percorsi non fanno che continuamente riconfermarlo e la forzatura grottesca agisce come riprova della propria impotenza, scomposto agitarsi all'interno di una situazione esistenziale che appare senza via d'uscita. L'universo di Petri è più la proiezione di un incubo che non la riproduzione di una realtà fattuale; perfino i deliri onirici di abbattimento del sistema non conducono al paradiso bensì ad una dimensione ancora più grigia e monodica di quella esistente: anche l'immaginario è annichilito, incapace di sollevarsi, di farsi progettuale e utopico.

