

Un personaggio “scomodo”

ELIO PETRI ILLUMINA IL GRANDE CINEMA

*Ammirato a livello internazionale,
e quasi dimenticato in Italia*

Maria Procino

L'animo mi si riempiva di orgoglio di fronte ai tuoi film, [...] un orgoglio che dura ancora oggi e durerà per sempre, come credo durerà nell'animo di chiunque nel cinema italiano e non solo italiano ha amato e continua ad amare la verità ed il coraggio della verità. [...] Addio, caro Elio. Credo di potermi permettere, se non altro per diritto di anzianità, di dirti addio anche a nome del cinema italiano.

Giuseppe De Santis

Charles Tesson, sui *Cahiers du cinéma*, riprende le parole di Bertolucci parlando di una grave ingiustizia che Elio Petri subisce con la dimenticanza, affermando che è forse arrivato il momento “que ce nuage d'injustice soit enfin levé” (*Cahiers du cinéma*, dicembre 2009). Infatti, quanto Petri è amato all'estero, soprattutto in Francia, dove i suoi film dal 2010 escono prima al cinema e poi in DVD, con grande attenzione da parte della stampa e spesso anche del pubblico, tanto sembra dimenticato in Italia, nonostante sia stato

uno dei pochi cineasti nostrani ad aver vinto l'Oscar e il suo geniale talento sia ormai riconosciuto in tutto il mondo. Il suo cinema ironico e dissacrante, realista e visionario, sgradevole e affascinante, dotato di una forte carica eversiva e allo stesso tempo poetico e di grande rigore morale, racconta storie interrogandosi non solo sul connubio tra potere politico e criminalità, ma soprattutto sull'alienazione dell'uomo che dissangua la sua intelligenza, sul suo male di vivere.

Martin Scorsese ha dedicato a Elio Petri parte di un film-documentario che ha realizzato sul cinema italiano e che in Italia non è mai stato proiettato per problemi di diritti d'autore. Altman ha definito Petri suo mentore. “Le Monde”, nel 2012, per l'uscita de *I giorni contati* (1962), ha pubblicato un'intera pagina su di lui. Commenta Paola Pegoraro Petri: “Elio era un uomo libero. E in Italia i liberi pensatori danno fastidio” (“Il Secolo XIX”, 29 luglio 2012).

Il 3 novembre 2014, all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, è stato proiettato *I giorni contati* restaurato e con i sot-



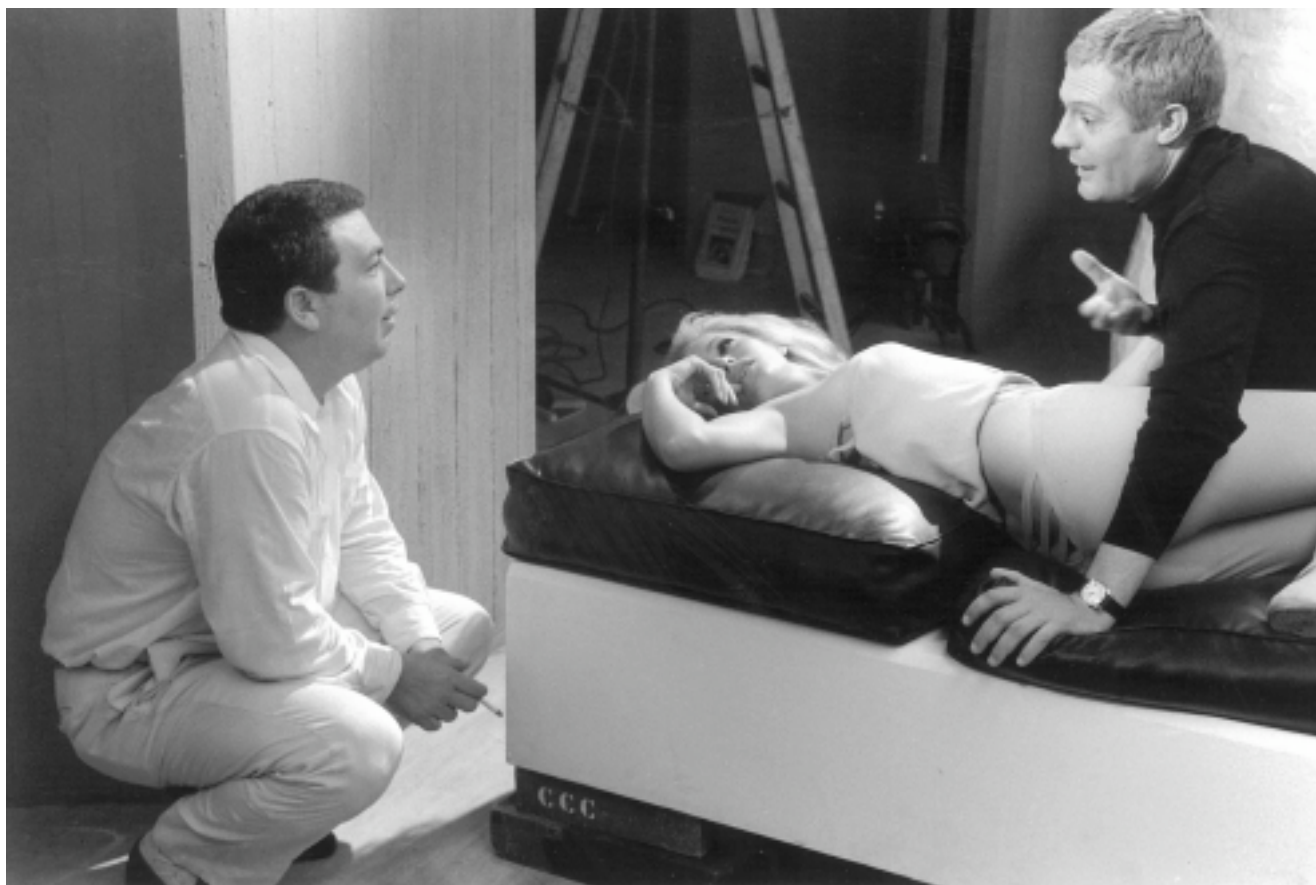
Manifesto per la partecipazione di Elio Petri al Festival di Karlovy Vary, luglio 2014

totitoli in francese. A settembre è stata organizzata una rassegna all'Institute of Contemporary Arts di Londra: "Dark, surreal and grotesque, his work remains one the most exciting examples of Italian cinema. His visual style is dazzling and memorable, and unquestionably he belongs alongside the great masters such as Fellini, Visconti, Pasolini and Bertolucci in the pantheon of Italian directors" (dalla presentazione della rassegna). Retrospectiva nel luglio 2014 al Festival di Karlovy Vary nella Repubblica Ceca: successo enorme dei film e dei documentari; alla prima di *Indagine* sono presenti 1200 spettatori. Retrospectiva a Berlino nel 2013; omaggio a New York e a Montgenèvre sempre nello stesso anno; nel 2011 a San Paolo in Brasile e poi a Cannes: durante il Festival del 2006 viene proiettato *L'assassino*, restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nella sezione Cannes Classics, in presenza del direttore del Festival Thierry Frémaux e del direttore del MCT, Alberto Barbera. Racconta Paola Pegoraro Petri: "La sala Buñuel è pienissima! E io credevo di aver sbagliato sala". Nel 2009 retrospectiva a Stoccolma; nel 2002 al MOMA di New York e nel 2006 in varie città americane.

Il mondo cinematografico internazionale guarda Petri con ammirazione e con rispetto, mentre l'Italia sembra quasi volerlo evitare, pur facendo fatica a tenerlo chiuso dentro il baule dell'oblio. "In Italia è fortemente aumentata nello spet-

tatore medio, dal borghese all'operaio, la richiesta di volgarità, a dimostrare quasi una inconscia esigenza di incanaglirsi, un masochistico desiderio di rivedersi sullo schermo ma sbeffeggiati" (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, a cura di Jean A. Gili, Bulzoni, Roma 2007). Afferma Marco Risi nel documentario dedicato al regista: "Elio oggi manca perché non aveva paura". Nel settembre di quest'anno, finalmente, al 71° Festival di Venezia è arrivato *Todo modo*, dopo quarant'anni di silenzio, restaurato dal laboratorio L'Immagine Ritrovata, grazie alla Cineteca di Bologna e al Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Surf Film.

L'uomo, l'artista Petri - Un uomo divertente, colto, ironico che coinvolge tutto e tutti nei suoi film e nella sua vita. Ricorda Paola Pegoraro Petri: "Tra le passioni di Elio ricordo molteplici legami che ebbe con la cultura americana: la letteratura, il jazz di cui era innamorato, al punto che Norman Mailer, durante un soggiorno a New York, gli scrisse su un foglietto la lista dei locali jazz più interessanti della città. Ma soprattutto c'era il cinema, di cui si era nutrito fin da ragazzo, per sfuggire alla paura della morte" (*Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*, a cura di P. Pegoraro Petri in collaborazione con R. Basano, catalogo della mostra, Museo Nazionale del Cinema, Torino, 14 settembre-4 novembre 2007).



Elio Petri con Marcello Mastroianni e Ursula Andress

Eraclio Petri nasce a Roma il 29 gennaio 1929, in via dei Giubbonari 23. Figlio unico, suo padre Mario è un artigiano, di famiglia marchigiana, una delle tante arrivate nella capitale per lavorare. Mario è piccolo, magro, biondo, “piuttosto chiuso. Burbero. Ma anche allegro. È spiritoso come tutti i romani. Ha sempre sofferto d’ulcera probabilmente per via del suo mestiere” (D. Maraini, *E tu chi eri? 26 interviste sull’infanzia*, Rizzoli, Milano 1998).

La madre Anna Papitto è della Ciociaria, alta, bella e di carnagione olivastra: “Buona. Con delle punte di isterismo nei miei confronti. Mi picchiava spesso” (ivi).

A scuola Elio è un ribelle, frequenta quella pubblica e poi quella privata, ma non ama le regole scolastiche: “Fratel Domenico per esempio era il mio confessore. Fu lui a suggerire ai miei di mandarmi al San Giuseppe in piazza di Spagna. Era la migliore scuola di Roma. Una scuola per ricchi. Mio padre si dissanguò per mandarmi lì. [...] L’unico risultato è stato che ho capito cos’è la borghesia. Vivevo fra borghesi, i più ricchi e potenti. In poco tempo ho perso completamente ogni illusione sulla classe dirigente. Poi sono stato cacciato” (ivi).

“Io, tra l’altro, ho anche vissuto nel sottosuolo proprio tra il ’40 e il ’42, [...]. Ma un vero sottosuolo, uno scantinato piccolissimo in cui vivevamo mio padre, mia madre ed io. C’era un gabinettino, anche una macchina per il gas. Per cucinare, poi si salivano dei gradini e si arrivava in una piccola bottega che mia madre teneva aperta durante il giorno e la notte io dormivo sul tavolo della cucina. Dopo mangiato si metteva un materasso e io dormivo lì. E i miei invece dormivano in una brandina di quelle che si ripiegano [...]. Poi passava la notte e la mattina andavo a scuola, in un altro mondo. Non si può andare a scuola pieni di speranza dopo una notte così, credo” (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.).

Curioso e polemico nei confronti della religione, Elio vive prima e dopo la guerra in una casa affollata da tanti parenti e dalla nonna, figura molto importante nella sua vita: “Era severa ed incalzante in qualsiasi momento della giornata, se facevo qualcosa di sbagliato, mi metteva in castigo, a letto. Per me era una tortura starmene a letto durante il giorno. Era il castigo che temevo di più, avrei preferito le botte” (*E tu chi eri?*, cit.). Proprio la morte della nonna e nello stesso periodo quella di un amico sono gli eventi traumatici che accrescono in lui un profondo senso di angoscia. La paura della morte lo attanaglia a volte a tal punto che per dimenticarla si infila nelle sale a guardare i film. Ma i momenti più belli, quelli che ricorderà sempre con grande nostalgia, sono le domeniche trascorse con il padre sul Tevere o ad Ostia, partendo la mattina, in una Roma assolata e semideserta. “Mi piacerebbe riviverla la mia infanzia, ma in un’altra società. Oggi i bambini non vedono l’ora di diventare grandi. E questo è il primo segno dell’alienazione. Non riuscire a capire la fase che si sta vivendo è insano. Esistono dei confini fra la repressione naturale e la repressione sociale. La confusione fra queste

forme di repressione è un’aberrazione. E tutti noi subiamo questa aberrazione senza quasi accorgercene” (ivi).

Nel 1946 Petri si iscrive al Partito comunista italiano, da cui si allontanerà dopo gli avvenimenti in Ungheria del 1956. Scrive articoli, frequenta cineclub, poi inizia a scrivere sull’*Unità* e su *Gioventù nuova*. Nel 1957 collabora con *Città aperta*, rivista che si occupa di letteratura, pittura, cinema. Nel 1948 il Centro Sperimentale di Cinematografia non lo ammette ai corsi, ma Elio non demorde: è giovane e sa scrivere. “Non mi sono mai considerato un letterato; al più avrei potuto diventare sociologo, forse psichiatra o zoologo, mai però un letterato, anche se ho una certa facilità a scrivere” (*Elio Petri*, a cura di Jean A. Gili, Facoltà di Lettere e Scienze Umane, Nizza, 1974).

Nel mondo del cinema entra come sceneggiatore chiamato da Giuseppe De Santis, che sta preparando il film *Roma ore 11*. È l’amico Gianni Puccini che gli presenta il regista di *Riso amaro*; Elio deve indagare su un fatto di cronaca accaduto a Roma in Via Savoia nel 1951. Ad un annuncio di lavoro per un solo posto da segretaria si presentano più di 200 ragazze che aspettano accalcate sulla rampa della scala del palazzo. Il crollo improvviso della scala causa il ferimento di molte e la morte di una di loro. Il film esce nelle sale l’anno seguente. L’inchiesta, realizzata da Petri cercando le famiglie delle ragazze, raccontando la loro esistenza quotidiana, i loro sogni, la loro precarietà, i loro problemi di lavoro, è pubblicata poi nel 1956. “Si tratta di un’opera ben scritta, dove Petri allinea con cura i ritratti degli intervistati e dà loro il più possibile la parola, donde l’uso frequente di espressioni ‘romanesche’ nelle risposte” (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.). Nel 2008 il lavoro diventerà uno spettacolo teatrale con Manuela Mandracchia, Alvia Reale, Sandra Toffolatti, Mariangeles Torres, spettacolo che continua ad essere messo in scena ancora oggi.

Elio si forma accanto a De Santis, come Carlo Lizzani e Gillo Pontecorvo. Per De Santis realizza ancora un’inchiesta per il film *Giorni d’amore*. Sul set conosce il protagonista, Marcello Mastroianni, e i due saranno uniti da una profonda amicizia. Il suo lavoro di sceneggiatore continua: *Donne proibite* di Giuseppe Amato (1954); *Quando tramonta il sole* di Guido Brignone (1955), *Uomini e lupi* di Giuseppe De Santis (1957), *Un ettaro di cielo* di Aglaucio Casadio (1958), *L’impiegato* di Gianni Puccini (1959), *La garçonniera* di Giuseppe De Santis (1960), *Vento del sud* di Enzo Provenzale (1960). Con Luciano Vincenzoni e Tommaso Chiaretti scrive il soggetto del film di Carlo Lizzani *Il gobbo*.

Nel 1954 realizza come regista il documentario *Nasce un campione*, con la fotografia di Pasqualino De Santis; nel 1957 gira il cortometraggio *I sette contadini*, dedicato ai fratelli Cervi, con protagonista Alcide Cervi.

Nel 1961 il suo primo film: *L’assassino*. La sceneggiatura è firmata da lui, Pasquale Festa Campanile e Massimo Fran-

ciosa, mentre il soggetto è suo e di Tonino Guerra. Architetto: Lorenzo Vespignani. Interpreti: Marcello Mastroianni, Salvo Randone, Micheline Presle. È un giallo, con un delitto e un sospettato che alla fine risulterà non colpevole; la storia però mette in primo piano il rapporto quasi kafkiano tra individuo e istituzioni, la realtà di un innocente che alla fine però nella sua vita quotidiana non è del tutto innocente ma arido, cinico, vigliacco. “La nostra storia descrive le quarantotto ore pericolose della vita di un uomo ancora giovane, Nello [il protagonista si chiamerà poi Alfredo], un uomo che – venuto su dal niente – si è di recente affacciato sulla piccola e preziosa ‘élite’ romana; un giovane che ha finito per fare l’antiquario, non tanto per propria forza di volontà quanto per le cattivanti possibilità del suo carattere e della sua simpatia personale” (ACS, DGS, Divisione cinema [1946-1965], fasc. 3495).

La censura blocca la pellicola con più di cento tagli: il riferimento all’omosessualità di un amico, Giorgio; il riferimento al timore che gli italiani hanno della polizia; i riferimenti ai sistemi adottati dalla polizia per indagare e interrogare. In particolare, si invita ad eliminare una scena nella quale la portinaia, che ha appena lavato le scale del palazzo, ferma i poliziotti perché “sporcano le scale”; per la censura si risenta il vilipendio, perché i poliziotti “non sporcano le scale”. La scena dovrebbe sparire dal film, ma non c’è tempo e nonostante la richiesta di taglio la scena resta. Il film viene proiettato per la prima volta a Roma al Cinema Barberini, il 1° aprile 1961. Racconterà Petri al critico Morandini: “*Lassassino* è stato manomesso per motivi assai più misteriosi e cercare una logica nella condotta della censura verso questo film significa entrare in pieno nel clima kafkiano che lei ha rinvenuto nelle mie intenzioni di autore” (lettera di Elio Petri a Morando Morandini, Roma, 11 aprile 1961).

Nel 1962 realizza *I giorni contati*, un omaggio a suo padre che ad un certo punto aveva smesso di lavorare. “Mio padre lo vedevo tornare a casa e vedevo che la sua fatica non aveva nulla di gioioso, cioè nel suo viso, nelle sue membra, c’era solo la stanchezza, pezzi di stagno che gli erano scoppiati nelle mani, pure, nel viso, la pelle cambiava colore, insomma non c’era la speranza di un riscatto” (E. Petri, *Scritti di cinema e vita*, cit.). Il protagonista del film scopre che tra responsabilità, lavoro quotidiano, famiglia, la vita è volata via con tutte le occasioni ormai perse, e decide di non lavorare più: i giorni sono contati “e allora io faccio vacanza”. Il soggetto, pubblicato dalla Siae nel 1961, spiega: “Cesare ha cinquantacinque anni. È un artigiano, un idraulico; ha lavorato duro, tutta la vita. Ora è alle soglie della vecchiaia, anche se, quando si guarda allo specchio, l’immagine che questo gli rimanda è quella di un uomo ancora vigoroso e vitale [...]. Cesare vede un giorno un uomo della sua età morire all’improvviso in autobus, e allora decide di smettere di lavorare per ‘godersi la luce del sole e l’aria pura prima che sia troppo tardi’. Ma è già troppo tardi. E Cesare se ne deve accorgere ben presto: è tar-

di per accostarsi all’arte e alla cultura, che pretendono una lunga consuetudine [...], tardi persino per farsi tentare dalle avventure più facili e prosaiche” (ACS, DGS, Divisione cinema [1946-1965], fasc. 3762). Un viaggio amaro nell’esistenza, uno sguardo verso la morte e la condizione sociale che la rende non uguale per tutti. Tragicamente, Elio fa dire al suo protagonista che ha paura del cancro e che vorrebbe sapere quando morirà. Petri avrebbe voluto come interprete Totò, ma il produttore Goffredo Lombardo scelse poi il grande attore di teatro Salvo Randone. Jean Gili, nel documentario dedicato al regista, dice: “è un film in cui Elio si svela di più [...] è uno dei suoi capolavori”.

Al Festival del Mar della Plata l’opera vince il primo premio, battendo *Jules e Jim* di Truffaut; nello stesso periodo, il 24 marzo, prima di partire per il festival, Elio sposa Paola Pegoraro, figlia del produttore cinematografico Lorenzo Pegoraro e nipote della grande attrice del muto Fernanda Negri Pouget.

Nel 1963 esce *Il maestro di Vigevano* con Alberto Sordi. La genesi di questo film è però complessa. Ricorda ancora Paola Pegoraro Petri: “Dopo *I giorni contati* lui venne chiamato da De Laurentiis che gli disse scrivete con Age e Scarpelli un film per Alberto Sordi [...] e quando Dino De Laurentiis che era molto allineato e molto anticomunista direi, lo lesse, disse tu sei comunista fatti produrre questo film da Togliatti” (*Elio Petri. Appunti su un autore*, a cura di F. Bacci, N. Guarneri, S. Leone, Feltrinelli, Milano 2005; dvd e libro).

Così fu Dino Risi a fare la regia de *I mostri* e Petri quella del *Maestro di Vigevano*. Film complicato, difficile, duro e struggente che, mentre guarda alle debolezze dell’uomo, squarcia la realtà dell’istituzione scolastica italiana mettendone a nudo i limiti e le ipocrisie.

Come Francesco Rosi anche Petri fa film uno diverso dall’altro, e non dà risposte ma pone interrogativi. Così, dopo il lavoro con Sordi, gira una pellicola di fantascienza tratta dal racconto *The 7th victim* di Robert Sheckley. *La decima vittima*: sceneggiatori, oltre Petri, Tonino Guerra, Giorgio Salvioni, Ennio Flaiano, produttore Carlo Ponti. Paola Petri Pegoraro: “*La decima vittima* fu un successo di pubblico in Italia, e in USA ancora oggi il film è considerato un cult” (Intervista all’autrice).

Petri è bravo, è un gigante, ma non è facile per la società italiana di quegli anni accettarle quelle pellicole, quelle storie. Non è facile accettare le sue riflessioni, è un intellettuale troppo avanti con le sue idee. E non sono facili nemmeno i rapporti con la sinistra dell’epoca. Quando nel 1971 presenta il film *La classe operaia va in paradiso* al Festival Cinema Libero di Porretta Terme, alla fine la discussione è animatissima, il film viene attaccato da critici e da esponenti della Fiom, accusato di essere fascista, reazionario. Il regista ne soffrirà molto: Petri svela la realtà, la seziona con ironia e senza pietà, va al di là delle ideologie o del perbenismo e nulla concede al po-

litically correct. “Jean-Marie Straub, al festival di Porretta Terme, parlando della Classe operaia, disse che film così vanno bruciati. Io raccontai quella che era la storia di tutti, di come in questa società non si possa vivere che nell’alienazione” (*Lucidità inquieta*, cit.). Il film vince la Palma d’Oro al Festival di Cannes del 1972, ex aequo con *Il caso Mattei* di Rosi. Nemmeno quando partecipa ad un incontro sull’audiovisivo che si tiene all’Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Elio riesce a non parlare e a non scrivere le sue riflessioni che, come sempre, anticipano i tempi: “I dizionari dicono che il cinema è un ‘audiovisivo’. Lo è, essi dicono, perché associa, al pari della televisione, l’ascolto di suoni alla visione delle immagini. Ma se io penso a quel che provo dal punto di vista percettivo, guardando un film al cinema, mi rendo conto che i rumori, le parole, la musica formano un tutto unico, con le immagini vere e proprie. Io ‘vedo’ il suono di un film, come, del resto, ‘odo’ echeggiare nella mia mente il suono che si emette pronunciando una parola anche quando questa parola la leggo. Il cinema è, dunque, ‘visione’ e basta.” (E. Petri, *Ricordi di un seminarista*, “Gulliver”, ottobre 1982).

Nel 1964 gira *Peccato nel pomeriggio*: è uno scherzetto, un *divertissement*, “piccola satira affettuosa dell’Antonionismo allora in gran voga”, come lo definirà lui stesso, che fa parte

del film a episodi *Alta infedeltà*. Protagonisti: Charles Aznavour e Claire Bloom. Eppure, anche in questo ‘scherzetto’ c’è la visione spietata, ma anche compassionevole, di Petri sui rapporti tra uomo e donna nella società americanizzata del boom economico.

Poi arriva *A ciascuno il suo*, pellicola prodotta da un costruttore di piastrelle di Sassuolo, Giuseppe Zaccariello. Petri, insieme ad Ugo Pirro, elabora la sceneggiatura. “Il miglior film della mia carriera”, lo definirà. Nella casa di Torvajonica, lavorando sul romanzo di Leonardo Sciascia, i due scrivono un capolavoro, ancora un rischio, ma che si rivela un grande successo di pubblico, non amato dalla critica. “Il film non piacque a molteplici fronti della critica. Non piacque a quelli che confrontarono la riduzione cinematografica con il romanzo e neppure alle frange più intransigenti dell’intelligenza di sinistra (area politica nella quale pure gli autori del film dichiaratamente militavano)” (F. Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro d’attore*, Bulzoni, Roma 1997).

Sciascia in una lettera a Petri gli farà i complimenti, anche se ammetterà che il punto che lo disturba è la morte per dinamite del giovane professore protagonista. La storia svela l’incapacità dell’intellettuale di rendersi conto della realtà, soprattutto quella siciliana e quella del potere mafioso. Protagonista magistrale Gian Maria Volonté, che ha accanto gran-



Elio Petri con Vanessa Redgrave

di interpreti come Irene Papas e Gabriele Ferzetti. “Io sono contro un cinema aristocratico [...] per me fare il cinema senza efficacia spettacolare è quasi inutile” (*Elio Petri. Appunti su un autore*, cit.).

Un tranquillo posto di campagna è scritto sei anni prima del '68; protagonisti Vanessa Redgrave e Franco Nero. Arte pittorica, alienazione e frantumazione dell'io, solitudine amara, questi i temi. Franco Nero prende lezioni di pittura da Jim Dine e da questo film inizia anche la collaborazione di Petri con Ennio Moricone.

Da *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto a Todo modo: uno tsunami nel cinema* - “Il tema di Indagine è un tema attinente all'autoritarismo, io lo paragono ad un veleno, ad un veleno che serpeggia nel cuore, nello spirito dell'uomo, nelle nostre psicologie” (*Elio Petri. Appunti su un autore*, cit.).

Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, del 1970, è uno schiaffo sentito da tutti: “quello era un film che non ci

aspettavamo in quel momento” (Marco Risi, *ivi*). Il film si fa grazie ad un giovane produttore, Daniele Senatore. Il commissario capo della questura di Roma uccide la sua amante e cerca poi in tutti i modi di farsi smascherare. Intanto riceve una promozione come responsabile della sezione politica. E mentre da un lato fornisce sempre nuove prove che lo posano incastrare, dall'altra i suoi capi non vogliono vedere la realtà perché un poliziotto non può andare in galera. Il film si chiude con una citazione di Kafka: “Qualunque impressione faccia su di noi, egli è un servo della legge, quindi appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano”. Presentato al Festival di Cannes, ottiene un grande successo di pubblico; ancora una volta, ha uno straordinario interprete in Volonté e altri grandi attori, da Gianni Santuccio a Salvo Randone, e la splendida musica di Moricone. Ugo Pirro racconta la visione privata del film con Zavattini e Monicelli: “Quando si spensero le luci, a parte altre considerazioni tutti dissero: andrete in galera. E ci consigliarono di andare via da Roma” (*Elio Petri. Appunti su un autore*, cit.). Il film fa scalpore ma non viene



Elio Petri con Giancarlo Giannini

bloccato. Affermerà il regista: “Per la prima volta un film che ha parlato in modo critico dell’istituzione della polizia non è stato colpito dal reato di vilipendio, allora questo fa legge” (ivi). In realtà la richiesta di sequestro ci fu, ma il procuratore Luigi Caizzi prosciolsse la pellicola.

E ancora Petri: “Si è fissato tra il pubblico ed i film un rapporto da vittima a carnefice in cui a turno si scambiano i due ruoli. A mano a mano che lo spettatore medio si annichilisce nei suoi rapporti di produzione, aumenta la sua esigenza di vedere tutto allo stesso livello della sua esistenza privata: è abituato a guardare in basso e si rifiuta di sollevare lo sguardo” (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.).

Gian Maria Volonté: “Per *Indagine* [rispetto a *La Classe operaia*] il discorso è diverso, è più classico, perché c’è un’onomatopea borbonica che risale dalle radici dell’Unità d’Italia e si protrae fino a Giolitti, al fascismo e dopo; corre questa voce di corridoio in corridoio ed è proprio un suono, che a ben ascoltare è il suono del commissario” (Gian Maria Volonté, *L’immagine e la memoria*, a cura di V. Mannelli, Transeuropa, Ancona 2005).

Indagine vince il Gran Premio Speciale della giuria al Festival di Cannes del 1970; Globo d’oro dell’Associazione per la Stampa Estera nel 1970; Oscar per il miglior film straniero nel 1970; Nomination all’Oscar 1971 per la migliore sceneggiatura. Alla cerimonia di premiazione, a Los Angeles, non è presente nessuno, né il regista né i protagonisti. “Non andare a Los Angeles per l’Oscar, fu una decisione di Elio, che mi fece proprio dispiacere, ma il film era il suo e io fui costretta a rimandare indietro i biglietti” (Paola Pegoraro Petri, Intervista all’autrice). Nessuno avverte nemmeno l’interprete femminile, Florinda Bolkan, che così, con profondo rammarico, vede apparire su uno dei palcoscenici più ambiti del cinema internazionale l’attrice Leslie Caron a ritirare il premio.

La classe operaia va in paradiso vede ancora al lavoro il gruppo Petri-Pirro-Volonté. Sono anni molto difficili per l’Italia, gli stessi artisti cinematografici e teatrali erano in prima linea contro la censura, lottando per essere più liberi e garantiti. Petri gira *La proprietà non è più un furto*, un film sull’essere e l’aver e sul fatto che “l’aver distrugge l’essere” (Elio Petri, *Appunti su un autore*, cit.). Un giovane impiegato di banca nevrotico, che si definisce ‘marxista mandrakista’, diventa un ‘ladro totale’, e ruba al ricco macellaio i simboli del suo potere: il coltello, i gioielli e persino la moglie. Prende a chi ruba non pagando le tasse, a chi ruba alle casalinghe che vanno a fare la spesa, ecc. Il film non ha molto successo, non è capito né dalla critica né dal pubblico. Petri viene attaccato dalla destra come dalla sinistra. Osserva Bernardo Bertolucci: “E mi chiedo: come fa Elio a sopravvivere davanti a questo fiume immobile di parole”. Paola Pegoraro Petri: “*La Proprietà*, nella sezione Venezia Classici per i film restaurati, nel 2013 ha vinto il Leone d’oro al miglior film restaurato, attribuito da

una giuria di 40 studenti di cinema” (Intervista all’autrice).

“Io sono un prete cattivo, molto cattivo. Ti dirò di più: il trionfo della Chiesa è dovuto ai preti cattivi. La loro malvagità serve a confermare e ad esaltare la santità” (Marcello Mastroianni in *Todo modo*).

Todo modo, del 1975, è un film che disturba; tratto dal romanzo omonimo di Sciascia da cui prende spunto, se ne distacca totalmente. Spiega lo stesso Petri: “Forzai le mani di Sciascia anche nel tono del film, ch’era quello grottesco d’una farsa nera, e mi sembrò, così, non soltanto di seguire un’indicazione di Sciascia – ‘nell’abbietta mistificazione e nel grottesco’ – ma di evocare quel clima di farsa nerissima che si respirava e si continua tuttora a respirare in Italia” (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.). Paola Pegoraro Petri: “*Todo modo*, quando esce nel 1977 mi sembra, incassa in un solo mese di programmazione 900 milioni, poi sparisce fino al 3 settembre 2014, quando lo proiettano al Festival di Venezia Classici, a sala piena” (Intervista all’autrice).

L’eremo albergo del romanzo si trasforma, nel film, in un labirinto infernale dove, per un periodo di esercizi spirituali, si raccoglie la classe politica dominante che viene infine sterminata. “Quelle che erano velate allusioni alla realtà politica dell’Italia contemporanea diventano nel film richiami espliciti; la sobrietà illuministica della scrittura si volge in immagine ‘carica’ di segni e di ‘espressioni’ beffarde e grottesche; i personaggi assumono sembianze riconoscibili [...] o cristallizzate in ‘maschere’ tipiche degli esponenti del partito di maggioranza” (F. Deriu, *Gian Maria Volonté*, cit.).

“Su questo film la censura si esercitò e molto. Quindi il film uscì in una situazione disastrosa, fu in programmazione per pochi giorni e poi sparì come è sparito per anni e anni e anni (Giovanna Cau, in *Elio Petri. Appunti su un autore*, cit.).

Gian Maria è superlativo, la somiglianza con Moro è straordinaria, ma come spiega Paola Pegoraro Petri: “L’idea non era affatto partita con Moro, cioè quello era il simbolo di una classe dirigente che tutti poi, giustamente perché naturalmente c’era di mezzo la religione, hanno identificato con Moro” (Elio Petri, *Appunti su un autore*, cit.).

Da quel momento, però, Petri ha vita molto difficile, lavorare e trovare un produttore che voglia rischiare diventa sempre più complicato. Per la televisione mette in scena nel 1978 *Le mani sporche* di J.-P. Sartre. “Per chi vuole, come me, raccontare le storie degli individui – e dei condizionamenti assoluti che essi trovano dentro di sé – senza mai perdere di vista i fenomeni sociali e storici e la loro direzione classista [...] una lezione necessaria è quella di Sartre; il suo continuo sforzo di riportare l’esistenzialismo sulla terra [...] la spregiudicatezza con la quale sa cogliere il vivo e il moderno in tecniche da altri respinte (penso al suo interesse per la psicoanalisi) hanno fornito un materiale di studio molto importante” (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.).

Lavora utilizzando lo strumento televisivo e le sue possi-

bilità: “La televisione ti consente di trasmettere un evento in diretta a milioni di persone. Sfortunatamente questa capacità è impiegata solo marginalmente, considerato che molti preferiscono costruire un ‘evento’ dalla routine, con metodi collaudati. La televisione non dovrebbe essere una scusa per fare pseudo-film, né pseudo-commedie, né pseudo-eventi sportivi. È per questo che trovo il teatro più interessante della televisione. Penso anche che lavorare in teatro oggi giorno richieda molte idee, molte di più di quelle che ci si aspetta da un regista cinematografico” (“Cinemasessanta”, marzo-aprile 1982). Ma anche i pericoli per il cinema.[??] “I cineasti sono sempre messi di fronte alla necessità di trovare un modo per riallacciare un discorso. I più giovani lo stanno trovando abolendo il problema del linguaggio, cioè usandone uno completamente neutro, che poi è quello della televisione. Difatti i loro film che hanno successo sono in qualche modo linguisticamente neutri, informi, proprio com’è neutra, informe la televisione, dove non si distingue troppo tra un carosello e un telegiornale [...]. La cosa che sconvolge non è il fatto in sé, ma è che tutto avvenga in assenza di una vera riflessione collettiva, nell’impassibilità, e anche nel fatalismo generale” (*Elio Petri*, catalogo XL Mostra internazionale del cinema di Venezia 1983, Edizioni ERI, Venezia 1983).

Nel 1981, al Teatro Duse di Genova, per il Teatro di Genova Compagnia Stabile, mette in scena *L'orologio americano* di Arthur Miller, scene di Dante Ferretti. Il suo rigore nel lavoro e il rispetto per il pubblico si evince da una lettera che invia a tutta la compagnia dopo aver assistito allo spettacolo: “Quel che più mi ha colpito nelle ultime rappresentazioni da me viste è il tono di ‘routine’ emanante da ogni aspetto della messa in scena. Tutto è un po’ meccanico, dall’avvicinarsi delle luci che avviene, quando non è impreciso, [...] all’apparizione degli oggetti, spesso traballanti, alla recitazione degli attori quasi sempre mero fatto professionale. [...] Mi pare buona regola, se gli spettatori in sala sono pochissimi, e, comunque, meno del previsto, o del desiderato, o del meritato, che tutta la compagnia dia il meglio di sé. Quei pochi avventurosi che hanno lasciato le loro case, e il fuoco d’artificio televisivo, per venirci a vedere, sono veramente i nostri interlocutori elettivi, i più ‘reali’, [...] e meritano di essere trattati con particolare rispetto” (*Ultimissime considerazioni, ingenua, ma solo apparentemente*, Perugia, 19 marzo 1982).

Buone notizie ovvero la personalità della vittima viene prodotto da lui e da Giancarlo Giannini, che ne sarà anche l’interprete insieme ad Angela Molina, Paolo Bonacelli, Aurore Clément e Ombretta Colli. Un funzionario televisivo ormai insensibile a tutte le brutture che vede, riceve una richiesta di aiuto da un suo amico ebreo convinto di essere minacciato di morte. Non gli darà ascolto fino a quando non lo troverà morto nella clinica per malattie mentali in cui era stato ricoverato.

È un film angosciante, come asserisce Gili, una dichiara-



Dal film *Todo Modo* di Elio Petri del 1976

zione dei suoi incubi; è il suo testamento. Petri rompe lo specchio deformante di un dedalo dal quale è ormai arduo, quasi impossibile, scappare, quello creato dalla società ‘postmoderna liquida’, come dirà poi il filosofo Zygmunt Bauman. Petri: “Il ‘nuovo’ è la molla del consumo, cieco di oggetti, di persone e di idee, fino all’annientamento, è lutto del presente, impotenza del futuro, è ‘buttare’ tutto all’americana, è ‘comprare’ tutto all’americana. È il desiderio nevrastenico di un ‘nuovo’ metafisico, nel rifiuto acritico dell’antico, che ci ottunde la sensibilità a quel pochissimo di nuovo storico che può capitarci sotto le dita e davanti agli occhi” (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.). Bauman: “Di conseguenza, in una società dei consumi, la ricerca della felicità tende a venire riorientata dalla produzione o acquisizione di cose al loro smaltimento indispensabile se si vuole mantenere in crescita il prodotto interno lordo. Per l’economia consumistica l’antica e ormai abbandonata centralità del consumo (l’appello ai bisogni) preannuncia disgrazia, ovvero sospensione degli acquisti; mentre la sua alternativa (l’appello a una felicità sempre sfuggente) è di buon auspicio, perché fa presagire un ulteriore giro di acquisti” (*Vite di corsa*, il Mulino, Bologna 2008). Elio si ammala proprio di tumore, quella malattia che aveva cercato di esorcizzare in tante scene dei suoi film: con-

tinua a scrivere, ha un altro progetto: *Chi illumina la grande notte*, ma non riuscirà a portare a termine l'unica sceneggiatura di una storia con un lieto fine. Scompare il 10 novembre 1982.

Petri, la memoria e il suo archivio - La memoria gioca un ruolo molto importante nei film di Elio Petri: è l'archè, l'arca, [archè cosa c'entra con l'arca?] il contenitore che conserva e svela. "Quest'arca è un microcosmo, un mondo in miniatura, eppure quanto più circoscritto è lo spazio di raccolta, quanto più limitato è il contenuto, tanto più grande è il valore di ciò che contiene" (A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, il Mulino, Bologna 2002). Così 'arca' è il negozio d'antiquariato in *L'assassino*, sono i ricordi di Alfredo; lo schedario in *A ciascuno il suo*, chiuso e quasi impenetrabile; l'arca è anche in *Indagine*, rappresentata dalle stanze della Questura, dai sotterranei dove sono conservati chilometri di scaffalature e di faldoni, e la casa del poliziotto. Arca è l'albergo di *Todo modo* che conserva la memoria di un gruppo, del suo potere. "Lo storico francese Pierre Nora ha dimostrato che dietro la 'memoria di gruppo' non esiste un'anima collettiva né uno spirito oggettivo, ma la società con i suoi sistemi di segni e di simboli. Attraverso i simboli comuni l'individuo partecipa di una memoria comune e di una comune identità" (ivi). Per questo i film di Petri non raccontano un disagio, ma mettono a disagio un intero Paese: *Todo modo* non è solo l'allegoria di un partito politico, ma va oltre, e forse non a caso nelle sequenze finali i sentieri del bosco sono definiti dai corpi assassinati dei detentori del potere, sommersi dai fogli dei fascicoli a loro riservati: l'arca finalmente è esplosa. Forse non è un messaggio di speranza, ma di nuovo un'intuizione di questo grande artista. "Se un gruppo si scioglie, i singoli individui cancellano dalla memoria quei ricordi che consentivano loro di riconoscersi ed identificarsi in quanto gruppo" (ivi). "Quello che stiamo vivendo è una vera e propria tragedia, una tragedia della quale *Todo modo* è stato una precisa metafora" (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.).

Alla fine Elio torna nella sua arca a modo suo, registrando tre lettere al suo 'padre cinematografico' Giuseppe De Santis, lettere orali, le chiama. A De Santis affida quasi la memoria totale della sua vita e chiede l'ultima indagine da affrontare: "E perché no? Perché non incamminarci su questa strada che non è quella della ricerca del tempo perduto, ma è quella della ricerca del tempo che non è emerso mai, cioè delle nostre esperienze che non sono riemerse né attraverso le noie o le opere o i film" (E. Petri, *Scritti di cinema e di vita*, cit.).

Elio Petri continua ad essere messo da parte in Italia, oppure si prova ad etichettare, a costringere in una classificazione, a datare o a storicizzare nel tempo e nello spazio il suo cinema. Come accade alle grandi opere, in ogni campo, la sua arte si divincola, si libera, e quei film offrono sempre sfaccet-

tature nuove e nuove riflessioni, travalicano il tempo e lo spazio per diventare opere universali. Petri resta un personaggio scomodo, come scomode sono e saranno sempre le sue verità.

"Nell'ultimo periodo della mia vita, 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. [...] Bisogna tornare a raccontare la realtà come la si vede. Di conseguenza l'interpretazione non può essere data che dal proprio temperamento e dalla propria fantasia, ma non da una ideologia, perché questo sarebbe già un non raccontare più la realtà, realtà che cambia di giorno in giorno" (*Elio Petri. Appunti su un autore*, cit.).

È proprio per la memoria e la sua salvaguardia che nel 2007 Paola Pegoraro Petri ha donato l'archivio del regista al Museo Nazionale del Cinema di Torino Fondazione Prolo, dove è stato riordinato, catalogato, inventariato. Il fondo conserva foto, documenti, copioni, soggetti, sceneggiature e rassegne stampa riguardanti i film, da *Roma ore 11* a *Buone notizie*. Inoltre: Progetti non realizzati (1962-1980); Scritti, articoli e interviste (1947-1982); Corrispondenza e documenti di lavoro (1948-1982); Premi e riconoscimenti (1962-1974); Documenti personali e corrispondenza diversa (1939-1982); Studi e proposte sul lavoro e la figura di Elio Petri (1971-2007).

Maria Procino+

*Le foto dell'articolo appartengono a Paola Pegoraro Petri

RIFERIMENTI ARCHIVISTICI E BIBLIOGRAFICI

Archivio Centrale dello Stato, Ministero del turismo e dello spettacolo, Dir. Gen. dello Spettacolo (1946-1998), *Divisione cinema (1946-1965)*, fasc.1232 *Roma ore 11*; fasc. 3495 *L'assassino*, fasc. 3762 *I giorni contati*.

Museo Nazionale del Cinema di Torino, Fondo Petri (1939-1983).

www.eliopetri.net (sito ufficiale).

<http://www.theguardian.com/film/2014/aug/03/lassassino-philip-french-elio-petri-sophisticated-thriller>.

A. Di Martino, A. Morini (a cura di), *Elio Petri*, "I quaderni del Lumière", 11, 1995.
G. Grazzini, *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, "Corriere della Sera", 13 febbraio 1970.

A. Rossi, *Elio Petri*, La Nuova Stampa, Firenze 1979.

F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1960-1969*, Feltrinelli, Milano 1981.

F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano 1984.

D. Modella (a cura di), *L'ultima trovata. Trent'anni di cinema senza Elio Petri*, Pendragon, Bologna 2013.

R. Parodi, *La vedova del regista. Il mio Petri dimenticato*, "Il Secolo XIX", 29 luglio 2012.

E. Petri, *Roma ore 11*, Sellerio, Palermo 2004.

U. Rossi, *Ci rimproveri ma non ci hai mai difesi*, "Cinemasessanta", 144, marzo-aprile 1982.

L. Sciascia, *Todo modo*, Einaudi, Torino 1990.

G. Sodano, *A ciascuno il suo*, "Filmcritica", 176, aprile 1967.