

Prefazione

L'idea di questo libro nasce dalla necessità di osservare criticamente il cinema di mio padre da prospettive differenti. Gli autori che ho chiamato a raccolta, a cui ho sentito il bisogno di aggiungere e confrontarmi a lavoro concluso, hanno naturalmente un atteggiamento positivo nei confronti di questo cinema, ma a loro è stato chiesto di dedicarsi spontaneamente e senza direttive prestabilite all'analisi di ciò che hanno ritenuto più interessante approfondire dal loro punto di vista. Non esiste dunque un filo conduttore che accomuna questi interventi. Il criterio prevalentemente rispettato è quello che segue la dimensione cronologica di alcuni film. Il risultato è volutamente non concluso, e se da un lato conferma il riscontro di alcune direttive di fondo del cinema di mio padre (inizialmente esplorate da un mio primo intervento nel 2000, ma prioritariamente dal mio saggio-*memoir* risalente al 2002 — *Ricordo di un padre: Paolo Cavara, regista gentiluomo* — uscito per Cinemasessanta in quattro parti e poi ripubblicato da Aracne nel 2014, e seguito da pubblicazioni di altri autori) come il rapporto tra verità e finzione nella vita e nell'arte, quello tra violenza e trasgressione... dall'altro approfondisce aspetti rimasti forse in secondo piano ma ribaltati come essenziali (valga qualche esempio: il saggio di Raganelli sul voyeurismo presente fin dalle origini documentaristiche e diventato nella produzione per la fiction connotato ricorrente e stilisticamente consolidato, o quello di Massimantonio sull'impotenza, l'insoddisfazione e la ricerca di una via d'uscita dall'impasse della quotidianità nei soggetti e nei personaggi dei suoi film, o della moralità dei suoi thriller-polizieschi nella ricerca di quella via d'uscita). Molteplicità di sguardi che nascono da un cinema denso di contrasti e di prospettive interpretative, alimentato dalla ricerca di un senso del mondo e da un amore inesausto per la vita percorribile in forma sempre differente nei suoi film, proprio come un'avventura

continua svolta nella realtà come nella professione. Se una finalità è dunque presente in questo volume direi si tratta piuttosto dell'acquisizione di nuove possibilità interpretative del cinema di Paolo Cavara, anche quando la prospettiva (per me limitativa ma pur sempre suggestiva) rimane ancorata a quella del cinema di genere, qui peraltro esplorata.

E a limitazioni imposte, l'uscita di questo volume vuol fornire un giusto antidoto. In particolare nei confronti di recenti pubblicazioni dal valore critico risibile provenienti da ambienti giornalistici di nicchia che vorrebbero rinchiudere il cinema di Cavara negli angusti anfratti del *mondo movie* (pur inquadrandolo — non potendolo più ignorare — come co-artefice e protagonista di un genere diventato di fama internazionale), magari col più o meno confessato proposito di deprezzare la sua successiva produzione a partire dalla fine degli anni Sessanta, o di restringere la sua esperienza registica significativa a quella dei suoi collaboratori a quei primi documentari... quasi a impedirgli un doveroso riconoscimento critico che gli consenta di spiccare il volo verso territori più ampi e decisamente migliori. Questo volume, pensato in totale autonomia, in verità risulta scevro da qualsiasi verve polemica; oltre ai precedenti lavori pubblicati su mio padre, esiste però implicitamente anche per contrastare una volontà più o meno dissimulata di restringimento critico obbediente a finalità spesso ideologiche o che col cinema, l'unica cosa che conta veramente, non hanno niente a che fare. Nell'intento di voler rendere omaggio a Paolo Cavara e nella speranza che un giorno il suo cinema migliore possa trovare finalmente la necessaria diffusione e il dovuto riconoscimento che ancora attende.

PIETRO CAVARA

Visioni di mondo di un regista eclettico

Pietro Cavara

La predisposizione del cinema italiano all'eclettismo

Alcune analisi critiche del cinema di mio padre hanno portato negli ultimi anni a considerarlo un "regista eclettico".¹ In sé per sé l'eclettismo si può applicare a molti registi italiani degli anni Sessanta e Settanta. La tendenza si intensifica nel secondo decennio al punto che non era raro riscontrare molti autori dediti per necessità o per sfizio alla produzione di film di genere, o artigiani pronti a sperimentare un registro "alto" nella speranza di trovare nuovi sbocchi espressivi (penso in quest'ultimo caso a registi come Mario Bava, Giulio Questi, Cesare Canevari, per citarne solo alcuni). Ma già la commedia degli anni Sessanta era di per sé contaminata dal gusto di raccontare l'Italia dell'epoca senza peli sulla lingua e se diverte secondo i canoni prestabiliti dell'intrattenimento dall'altro vuole interpretare il suo tempo come farebbe un'opera dal richiamo autoriale. Pratiche di cinema differenti hanno portato, a cavallo tra i due decenni, alla realizzazione di film dagli elementi ibridi, con presenze di "alto" e "basso", non catalogabili secondo le normative acquisite e che per quanto inscrivibili all'uno o all'altro versante del "genere" o dell'"autore", non sono mai arrivate a comprensioni critiche soddisfacenti. Fanno probabilmente eccezione titoli come *N.P. Il segreto* (1971) di Silvano Agosti, *Queimada* (1969) di Gillo Pontecorvo, *Quien Sabe* (1966) di Damiano Damiani, *Indagine su un*

1. A cominciare dalla definizione di "regista dall'eclettismo curioso". PEZZOTA A., *L'occhio di Cavara. Le esperienze di Paolo Cavara dopo Mondo Cane*, «Nocturno cinema» 2001.

cittadino al di sopra di ogni sospetto (1970) di Elio Petri... film che si prestano ad interpretazioni su ambo i fronti, mostrano una problematicità ed un eclettismo di base nella stessa realizzazione, ma hanno una compattezza di fondo che le rendono assai meno improvvisate o sperimentali di quanto si creda).²

Se insomma l'eclettismo è una caratteristica fatta propria da cineasti di quel periodo, non sempre esso si presta però alle medesime considerazioni. Più in generale esso è certamente un modo di fare cinema sotto varie intenzioni: può essere pura accondiscendenza a pratiche cinematografiche di facile richiamo commerciale o può dar vita a scenari anticonformisti e persino censurabili, può essere al contempo identità stilistica di un autore o deriva disturbante da cinema *exploitation*, o da cinema politico con contaminazione di elementi erotici e polizieschi.

L'eclettismo presente nei film di mio padre, pur inserendosi nel panorama di una parte considerevole del cinema italiano di quel periodo, presenta aspetti molto personali, mai pretestuosi, ma che includono, senza mai sovvertire drasticamente la forma e il carattere dell'opera, una più vasta comprensione del suo mondo e della sua poetica cinematografica che sento il bisogno di raccontare.

L'eclettismo come ricerca, esperienza di vita e professione

Ciò che credo sia stato nella natura e nell'animo di mio padre, uomo dai mille interessi e dalle mille sfaccettature, moderno e romantico insieme, cosmopolita e schivo nella stessa misura, sensibile fino all'estremo. Ciò gli permise di aprirsi al mondo senza pretese di dominio ma con lo spirito inesausto del ricercatore

2. Così se negli anni Sessanta in Italia il cosiddetto cinema d'autore sussisteva più spesso assieme al cinema di genere con aspetti in quest'ultimo parodistici nel *peplum* o nel western, il decennio successivo ha rappresentato con maggior determinazione una svolta nel segno della reciproca contaminazione, un sempre maggiore avvicinamento tra le due forme di cinema a tutto vantaggio della creatività e della acculturazione. Ne è testimonianza emblematica il cinema di Elio Petri.

assetato di conoscenza, lasciandosi trasportare dall'immaginazione, dal timore e dal fascino dell'ignoto attraverso il viaggio. Quello che è certo è che se l'eclettismo è il modo in cui la realtà si predispone alla sua percezione e alla sua maniera creativa, e dunque come intendere necessario, il doversi prestare al mondo dello spettacolo coi suoi meccanismi di successo e di divinazione, ma anche di scelte improvvisate e di soluzioni cinematografiche imprevedibili, non lo spaventa poi troppo, riducendo tutto ciò a componente ausiliaria ma criticamente riflettuta del suo sentire essenzialmente e primariamente sperimentabile come ipotesi su se stesso, e dunque come percezione della realtà e della propria arte.

In definitiva l'essere eclettico per sensibilità, esperienza e cultura è prima di tutto la premessa che, credo, meglio lo porta a fare del cinema, che dell'eclettismo come ricostruzione del mondo rappresentato, del modo di approcciarsi ad esso e di rivelarne "soggettivamente" l'identità nei suoi singoli aspetti contrastanti come nella visione di insieme, ne è l'essenza. Questo spiega anzitutto come nella sua esperienza cinematografica sia stretta l'idea stessa di cinema di genere; come se il mondo filtrato dalla macchina da presa potesse essere ridotto a stereotipi o a stilemi prestabiliti. Piuttosto è singolare il fatto che egli abbia sentito quel "mondo" come espressione raccordabile a forme, situazioni e sensazioni diversificate pur all'interno di storie dall'inequivocabile amalgama e cifra stilistica.

Egli vuole trattare i generi attraverso alcune esperienze significative ricercando una visione particolare e "personale", non dunque strettamente confacente al genere, sia che si trovi a dirigere un western o un giallo, una commedia o un documentario. Non ha tanta importanza che questo o quel film possa essere stato frutto di compromesso o di scelta condizionata, è importante che egli abbia sentito anche in ciò che gli veniva offerto o persino nell'"estraneo", qualcosa che gli era proprio nello stile e nei contenuti amalgamati, che vi fosse spazio per la ricerca di storie fuori dal conformismo, con personaggi anomali o solo

apparentemente comuni (la “normalità” controcorrente con tutte le sue contraddizioni, come quella dei commissari dei suoi thriller), che in queste storie e in questi personaggi si facesse viva per contrasto la trasgressione sentimentale o goliardica, o fin troppo umana (come nei drammi o nelle commedie), che fosse presente un umanesimo senza preconcetti che ridesse speranza a chi guarda, e che ponesse un senso al vivere nella sua molteplicità e al nostro sentire più autentico. Tutto ciò può esserci in una commedia o in un giallo, o ancor più in esperienze di cinema inetichettabile: quei primi film a soggetto che indicano una strada del tutto “personale” di raccontare storie particolari o intimiste che svelano l’identità di uomini e donne al limite, di fronte al pericolo, alla speranza, allo svelamento di se stessi attraverso il mondo che li circonda e li condiziona.

Eclettismo attraverso i generi si è detto: un *excursus* che va dal documentario alla produzione televisiva degli anni Ottanta, ma che si insinua anche all’interno delle singole realizzazioni. Si dirà: lo è stato anche per molti registi della sua generazione. E sia. Ma egli ha volto la necessità al suo lessico che contemplava l’eclettismo come natura. Difatti, se vai a vedere i suoi film scopri che, prima ancora che egli si decida al compromesso che lo attrae senza sminuirlo, egli ha già fatto della sua primaria esperienza cinematografica, il documentario, una scelta eclettica sulla varietà e il contrasto dello spirito umano. Cosa gli impediva allora di fare del giallo che respira del melò, del western che sa di commedia, dell’autorialità una componente acculturata col cinema di genere? E non è, più in generale, tale sincretismo, la componente dei “grandi” del cinema per antonomasia in cui le esperienze e i generi si fondono senza mai approdare al *kitsch*, armonizzandosi alla cifra dell’autore, del regista e dello sceneggiatore?

Del resto un tipo di eclettismo enciclopedico, basato sulla varietà dei generi e delle proposte non gli basta. Vuole che si insinuino nella sua poetica, in temi insopprimibili del suo spirito umanistico, nelle storie che va raccontando per immagini, che diventi

varietà formale e insieme contrasto all'interno della poetica degli affetti: quest'ultima è strettamente legata alla trasgressione che acquisisce spesso il senso dell'opera, dove si narra di sentimenti in lotta con l'esistente, con la pigrizia di una mentalità arrugginita come la nostra. E vi si dichiara la violenza, espressione del mondo, mostrandola e contrastandola nel chiamare in causa l'antidoto dell'amicizia e dell'amore, oggetti scherniti dalla sensibilità corrente di un popolo conformista e anaffettivo come quello italiano. Insomma è tale natura eclettica nella sua incredibile semplicità che lo guida e lo porta a scontentare tutti: *aficionados* del gore e tarantiniani, amanti della commedia ridanciana o del cinema d'azione più estremo che non vogliono sentirsi in colpa attraverso lo schermo, *gorkisti* per cui il sentimento è segno di cedimento al filisteismo borghese. Ma chi sono i reali filistei e chi i reali trasgressori? È l'essenza del suo cinema che cambia le carte non certo per gusto di artificio, ma per una saggezza "vietata", che se accetti nel modo in cui ti viene mostrata ti porta a dire: «...ma lo sai che ha ragione! Funziona.»³

È dunque un eclettismo per nulla primariamente indotto o imposto, ma espressione della propria natura, nato dal desiderio inesausto di vivere e sperimentare, di riflettere la complessità del reale e la contraddittorietà di tipi umani non comuni nei suoi film. Ciò è visibile nella mutabilità dei caratteri, nella

3. Ed è esattamente questo che sconcerta i benpensanti per i quali i piani non sono intersecabili e criticamente riproducibili. E ogni scelta è scelta di campo: oggetto di discriminazione politica e sociale prima ancora che estetica. È questo filisteismo che porta alla cecità e al fondamentalismo ontologico, nell'illusione della verità raggiunta, sorta di panteismo cognitivo che riduce l'infinito al finito del "politicamente corretto". Ricordo quando un critico assai limitato definì *La cattura* un film decadente con l'intenzione di demolirlo. Non si rendeva conto di aver inconsapevolmente fatto il miglior complimento a mio padre. Difatti quella "decadenza" è molto più rivoluzionaria di tanti film rivoluzionari che parlano il linguaggio del conformismo. Dalla relazione di due soldati nemici, un uomo e una donna, terminata tragicamente sul campo di battaglia, nasce visivamente l'"amore" in un mondo affidato al linguaggio dell'odio, da qualunque parte si situi. Ma già la prospettiva di un idillio tra nemici doveva apparire "scandalosa" a chi riteneva che il mondo non avrebbe potuto che continuare a dividersi tra amici e nemici.

loro nascosta follia ed eccentricità: dall'esaltazione improvvisa del Paolo di *Occhio selvaggio* (1967) alla volubilità del cuoco protagonista ne *Il lumacone* (1975) in bilico tra idealismo spinto e ricaduta nella depressione; nel passaggio dalla rigidità formale all'idillio sentimentale dei soldati nemici de *La cattura* (1969), al frate "peccatore" Padre Lino in *Atsalut päder* ("Ti saluto, padre") (1979), personaggio drammatico e ilare allo stesso tempo, contro la morale corrente, che per amor di bene ruba ai ricchi per dare ai poveri. E si potrebbe continuare.

Non so quanto mio padre fosse consapevole di questa natura eclettica ma credo fermamente che il cinema deve essergli apparso come un'avventura, la più importante rispetto alle sue avventure per mari e per terre da cui nasce e si alimenta la sua visione del mondo, come attraverso la macchina da presa. Il cinema del resto è una professione che è vita, contaminazione a tutti i livelli nel segno della diversità, dell'acculturazione, della dispersione nel mondo reale o immaginario, nell'alimentazione del sogno che richiama come la voce delle sirene da cui è necessario lasciarsi guidare, o anche resistere per non venirne sopraffatti.

Eclettismo e moralità dell'immagine

Il mondo è eclettico, lo è il cinema, il documentario che ha la pretesa illusoria di esprimere la realtà così com'è senza mimesi grossolane, enfasi, distorsioni nella rappresentazione. Gioia e dolore, commedia e tragedia, verità e finzione. Frammenti di realtà, condivisioni dell'animo di un'artista che ha fatto del cinema una variante dell'eclettismo e del suo essere al mondo.

Il documentario, come lo ha inteso mio padre, non conosce la tranquillità della visione "obiettiva", partecipa della soggettività del suo autore che si mischia tra la gente, sente il richiamo della natura, coglie sguardi, il mondo ancora incontaminato, paesaggi segnati dall'attività dell'uomo. Ma soprattutto non sa rassegnarsi al limite dell'oggettività. E si immerge con la sua macchina da presa senza mai però lasciarsi prendere dalla visione dell'eces-

so, pur facendo del rappresentato oggetto di partecipazione e di ricreazione spettacolare (lo attesta la sua testimonianza). Ciò non gli impedisce di essere imparziale il più delle volte, di fare del rispetto per l'altro e per il mondo che lo circonda un imperativo a cui tener fede il più possibile, a dispetto della scelleratezza del "far peggio che si può" per accontentare un'audience irrispettosa e senza pretese. Forse può sembrare troppo tutto questo dato che quello che si conosce come documentaristico nel suo cinema appartiene allo "scandalo" di *Mondo cane* (1962) e di altri *mondo movies*. E se la contaminazione con l'acritica irrazionalità del rappresentare per tradire e strumentalizzare senza far propria alcuna responsabilità, è pur presente nei primi due titoli in collaborazione, lo è assai meno ne *I malamondo*, dove comunque e sempre il girato non si presta alla macchinazione irriguardosa del montaggio o di un commento pettegolo e inadeguato.

Nel cogliere l'essenza di uno sguardo o di un paesaggio c'è spesso ben altro del desiderio di shock, ma la volontà di chi vuol cogliere il mistero che si nasconde dietro il visibile, o il sentimento autentico di un'umanità spesso negata ai riflettori. Coscienze individuali illuminate dalla macchina da presa, uomini in lotta, mondi a confronto. La comparazione è essa stessa all'insegna dell'eclettismo. Di qui all'equivoco il passo è breve: il fraintendimento è sempre all'erta. Peraltro il rischio di passare dalla commistione spontanea di situazioni e psicologie contrastanti, gioco e riflesso naturale dello sguardo del documentarista, all'espressione omologante e violenta che trasforma uomini e cose del film e spettatori incoscienti o indifesi che vi assistono, è reale nella pratica del realizzatore vincolato all'esigenza di dover spettacolarizzare, tanto più che da quel rischio mio padre ha tratto ispirazione per *Occhio selvaggio* e più in generale per la sua morale di vita e di cinema successivo. La deriva *exploitation* era inscritta nel destino di quel genere documentaristico. Eppure basterebbe confrontare il 50% di *Mondo cane*, il 70% de *La donna nel mondo* (1963) e quasi tutto *I malamondo* (1964) con tanti *mondo movies* successivi o di quel periodo, soggetti a tale deriva

(da *Mondo cane 2* (1963) del quale girò non accreditato alcune sequenze, ai suoi epigoni), con un occhio apertamente volto alle singole scene dei primi — quasi sempre non compromesse nel lavoro svolto da mio padre da un montaggio effettistico (non è peraltro nella perfetta sintesi tra musica e immagini che risiede il successo più autentico del primo *Mondo cane*?) — che potrà osservarsi il meglio dell'ecllettismo cavariano.

La presenza di scene forti e di confronti simili, spesso confusa da occhi pregiudizievole con la visione dell'eccesso — presenza a cui per il vero provvede anche il montaggio nello spostamento spaziale e temporale delle varie sequenze —, non grida superficialmente allo scandalo, se è shock è perché, come recita la didascalia all'inizio di *Mondo cane*, è il mondo che è talvolta crudele e cinico e (verrebbe da evidenziare) ma non per questo lo è per forza l'"occhio" di chi riprende. È la purezza di questo approccio che mio padre mi ha comunicato con la sincerità e la partecipazione di un padre verso un figlio, che mi spinge a osservare a questo modo i suoi documentari. La "personalità" è certo nello sguardo di chi riprende, ma la sua forza sta in ciò che in genere non si è mai voluto vedere: in quella ricerca dell'autenticità, pur con tutte le sue differenze, che il mondo evoca a chi vi si avvicina con lo spirito dello scopritore e dell'artista che aveva mio padre. La sua sofferenza sottesa di cineasta è dovuta a quel fraintendimento fatale che la superficialità della pubblica opinione produce per necessità, non potendo reprimere la tendenza diffusa alla generalizzazione e alla mediocrità che porta ad appiattare o a deformare ogni cosa.

Ma la polemica (del film, della sua parte in veste di autore, di ciò che dell'opera prima — *Mondo cane*, appunto — ha voluto determinarsi nella pubblica opinione, nonostante le intenzioni... o anche e soprattutto le evidenze!) ha moltiplicato in lui lo spirito dell'autocritica, della ricerca di se stesso attraverso il film che si fa e da cui nasce forse la sua creazione più importante, *L'occhio selvaggio*, l'opera che critica tutti e non assolve nessuno, neppure se stesso. Se il cineasta non può essere estraneo alle conseguenze

della ripresa cinematografica, vincolato al fascino ricreativo della sua macchina da presa (sia egli intenzionalmente o no volto a spettacolarizzare ciò che vede e riproduce) non lo è nemmeno colui che guarda, spettatore, critico o censore, e nell'affermare come autore la "verità" il cineasta scopre i limiti dell'oggettività, che il bene non esiste senza il male, e che il fascino di quest'ultimo è sempre presente e più forte anche di fronte a chi denuncia l'abominio non potendosi astrarre dalla propria natura condizionata, o ancor più, dalla magia dell'"occhio selvaggio" della sua macchina da presa. E in questa ambiguità consapevole della denuncia che non ne diminuisce per questo l'autenticità e la drammatica rappresentazione, mio padre ha voluto nuovamente riaffidarsi all'eclettismo della visione (ma che è anche della morale, della coscienza, degli stati d'animo attraverso la *con*-fusione di sequenze dal significato volutamente contrastante, dell'inevitabilità dell'esito modernistico della realizzazione fomentato dalla macchina da presa che incamera e riproduce).

L'espiente del *film nel film* serve a questa duplice prospettiva della visione "personale" della realtà, quale non era stata sperimentata fino allora a livello documentaristico. In *Occhio selvaggio* la voce delle sirene prende forma nell'eclettismo morale in cui bene e male si fronteggiano e tendono a confondersi e dissolversi; così impietosamente l'uomo e l'artista Paolo Cavara percepiscono la sconfitta relativa a cui necessariamente vanno incontro le contrapposizioni nette, nel produrre un'opera affascinante e di denuncia sulla strumentalizzazione di uomini e cose da parte di un cineasta spietato — interprete del film — in cui alla fine il non potersi tirar fuori del tutto dalla logica della spettacolarizzazione, che solo alle sue estremità come nel *film nel film* confina con l'orrore della visione, è qualcosa che riguarda tutti (realizzatori e fruitori di immagini), a scapito di una denuncia che si vorrebbe integerrima, presuntuosamente al di sopra di ogni parte. L'opera mette un colpo a segno sui fondamentalisti della visione, sui moralisti, sui sostenitori della verità incarnata. Il bene è sporcato dal suo opposto, criticato, radiografato, im-

mortalato nel suo fascino perverso. Ma l'esperienza non porta il segno indelebile del nichilismo e nel ribadire la necessità della denuncia il film ci parla essenzialmente dei "limiti" consapevoli della nostra visione e rappresentazione del mondo al di là delle ingenue intenzioni.

Il sopravvento del fantastico

Ne parlai come dell'irruzione dell'arcano nel quotidiano. La strada è quella opposta al neorealismo e sorprende in un'epoca di trasformazioni, com'era l'Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, per fare di questo arcano l'inaspettato, il fenomeno contro la regola, la follia, l'anticonformismo sentimentale e ragionato. Si apre così il varco a un cinema desiderante, accentuato dai contrasti, da personaggi eccentrici e da tematiche iconoclastiche ma che sa far uso della saggezza interpretativa, nell'ancorare il fantastico alla realtà sia che propenda per la passione, l'ideale, o per il grottesco, mai troppo sopra le righe.

Un primo aspetto lo rivelano le storie: il mondo ricreato dalla macchina da presa da un documentarista senza scrupoli e oltre i "limiti", in *Occhio selvaggio*, ci fa scoprire il fascino della manipolazione, l'ansia modernista che distrugge identità umane e naturali per modificarle artatamente, nel convogliare interpreti e spettatori della pellicola che si va costruendo: la fantasticità della creazione filmica di mio padre rivela così la componente malsana dell'usurpazione mediatica e spettacolare del *film nel film*. L'amore proibito in mezzo alla guerra tra nemici ne *La cattura* ha come controcanto la natura con loro dialogante che nel momento dell'idillio si disvela aprendosi ai grandi spazi e alla vita, come un miracolo nelle fredde steppe dell'Europa orientale. L'esplosione della follia di un siciliano colpito nell'onore in *Virilità* (1974) travolge l'intero paese nella dannazione del *voyageurismo* sconvolgendone la patina moralista. Ne *Il lumacone* l'acquisto di un vagone ristorante è sentito dal suo ideatore, un cuoco alla ricerca di un riscatto nella società che lo umilia, come alternativa alla prosaica banalità del vivere quotidiano, di una realtà asfitti-

ca e provinciale. In *E tanta paura* (1976) è il fascino del potere a rendersi magia infiltrandosi negli studi televisivi, trasformando la realtà in un fumoso luogo in cui si svelano delitti innominabili, a prendere forma in personaggi ambigui (il Pietro Riccio della polizia privata), o grotteschi (l'assassino assorbito dalle circostanze); ma persino i delitti, per quanto respirino nella loro attuazione dell'incredibile non respingono affatto la possibilità di una interpretazione razionale.⁴ Lo scandalo della carità di un frate francescano in *Atsalut päder* è "fuori" dal suo tempo, irrompe nel quotidiano come la favola che ha il sopravvento sulla realtà... Sono solo gli aspetti più palpabili di un cinema che vuole sconfiggere la noia del vivere con la trasgressione della fantasia, con l'oltraggio della poesia.

Poi ci sono le "facce": e per prime quelle dei suoi personaggi estrosi, immiseriti o riflettenti immortalati nei suoi documentari (dagli amburghesi ubriachi o dai volti un poco ridicoli e incipriati degli indigeni colonizzati dagli europei in *Mondo cane* alle zitelle che sfilano contro il materialismo o ai giovani conquistati dall'edonismo moderno della società dei consumi e dal fascino dell'eroticismo ne *I malamondo*, per passare alle tipologie non comuni o fin troppo "comuni", per essere ritenute conformi agli standard quotidiani, dei personaggi dei suoi film a soggetto (esaltati della macchina da presa, puri ed estranei al mondo della guerra conquistati dal sentimento dell'amore, amici goliardi accomunati da imprese fantastiche in un *far west* da leggenda — come in *Los Amigos* (1973), commissari troppo "normali" per combattere il crimine — come nei suoi due thriller, siciliani folli o idealisti in lotta con la società, un frate, Lino da Parma, che

4. L'omicidio di Scanavini, ad esempio, al di là della occasionalità in cui si presenta può essere spiegato con il fatto che l'assassino può aver seguito i suoi passi prima di trovarlo per la strada e decide sul momento di approfittare della situazione per investirlo; o può aver manomesso il motore della sua automobile mentre questi era andato nel bagno dell'autogrill, prima di riprendere la corsa, attendendosi così di ritrovarlo per la strada. Persino l'omicidio negli studi televisivi, il più fantastico dei delitti, può essere stato pilotato a distanza, così da non rendere visibile l'assassino che nascosto ha potuto dileguarsi...

“recita” sul palcoscenico della vita, o un attore nella vita e nella professione come *Fregoli*, (personaggio che riassume e potenzia al massimo livello il trasformismo creativo insito in alcuni personaggi dei film di mio padre) e che può rafforzarsi solo emulando gli altri con successo. Ma è un elenco sparso e non concluso.

Il fantastico non è sempre la valvola positiva che interviene a sbloccare rigidità del presente, a ridare speranza, fantasia, gioia di vivere. È anche talvolta il potere che si autocelebra attraverso personaggi mefistofelici (come il Pietro Riccio di *E tanta paura*), o — in chiave postmoderna — prende forma nell’inessenzialità del reale, in ciò che diabolicamente affascina, compare e poi svanisce (non differentemente dalla modalità in cui vengono eseguiti i delitti nello stesso film), nella misteriosità di interni che nascondono il crimine (come nelle vetrate dell’istituto di bellezza che mostrano la *silhouette* del massaggiatore in *La tarantola dal ventre nero* (1971)); è nel fascino della distorsione della realtà che provoca la macchina da presa che smuove la mente di un uomo alla ricerca di scene sensazionali (macchina da presa protagonista per eccellenza di *Occhio selvaggio*); si fa sentire ancora nei meandri di una natura arcana che riflette l’angoscia dei due soldati, un uomo e una donna, che smettono di combattersi conquistati dal sentimento della vita, dal richiamo dell’amore, per poi — impotenti al mondo — ricadere nelle maglie anguste della realtà della guerra che uccide, in *La cattura...* Ma il fantastico non smette anche di essere finzione-verità che svela il miraggio, la speranza, l’oasi felice dell’idealista pur nel rischio accennato di ripiombare nella equivocità della realtà-finzione, nella amara disillusione di ogni sogno svelato o conquista apparente che riporta alla drammatica problematicità del vivere e del percepire il mondo.

Il fantastico è così spesso corollario essenziale dell’eclettismo di mio padre in quanto finzione-verità che si rivela come un lampo nella piattezza del quotidiano, prendendo forma inizialmente in realtà umane appannate dal dolore, nella follia che si oppone all’inevitabilità della sconfitta. È ciò a cui il suo cinema

mira, l'Evento non sostanziato sperato e talvolta inatteso, è insomma l'idealismo dell'autore, pur con tutte le sue componenti critiche e contraddittorie, per questo altamente fascinoso come può esserlo anche il potere come illusione o il male come essenza nascosta che attraggono al pari delle sirene, ma che a differenza di ogni speranza idealista non salvano ma annientano con la loro ingannevole pratica e doppiezza.

Eclettismi a confronto

Forse è il caso di chiarire a questo punto cosa l'eclettismo non comprende nel suo cinema. Non comprende la acritica messa in discussione del suo rispetto per il mondo, della morale di un cineasta che rifiuta di barattare la propria poetica con il successo a tutti i costi, con il dover passare attraverso il nichilismo osannato dai media e dalla stessa industria del cinema in tanti prodotti di genere (poliziotteschi, thriller o horror, ma anche commedie), e dunque non abbraccia la violenza fine a se stessa, la pratica di corrodere l'identità del rappresentato ridicolizzandolo o sopprimendolo con esperienze estranee o degradanti, dandosi cioè al *kitsch* che confonde immagini stridenti per puro spirito di trasgressione, e ciò a dispetto di quanto si vorrebbe nel richiamare alla memoria il suo passato di documentarista in bilico per il vero tra volontà di cogliere l'essenza delle cose e dell'animo umano attraverso gesti e comportamenti, e la pratica deviante sempre sulla soglia risorgente della spettacolarizzazione talvolta necessaria o ineludibile (si può rinunciare a mostrare la violenza se ciò serve a comprende usi e costumi di una tribù, o fosse pure per volerla "reprimere" nell'esperienza quotidiana?). Non comprende dunque l'affabulazione stilistica che tradisce la moralità dell'immagine a vantaggio dello scherzo, del non prendere mai nulla sul serio, nel revocare la sincerità del suo autore. La presenza di *stili* differenti nel suo cinema non traduce peraltro l'essenza di un genere particolare in forma ibrida e irragionata, ma evidenzia tratti distintivi che lo differenziano senza abolirlo: nessuno potrà mai sostenere che nel suo cinema un giallo non

sia tale, ma una commedia che subentra acriticamente dopo una trattazione di segno tradizionale del primo genere stabilito, o un western si rende ridicolo nella forma violenta di un poliziottesco dopo mezz'ora di film. Ciò per rendersi chiari. Moralità della trattazione e moralità estetica dell'autore coincidono nella riproposizione realizzativa di una complessa classicità.

L'ecllettismo è dunque il riflesso dell'affacciarsi al mondo nella sua vastità con il teleobiettivo mantenendo intatta la visuale critica e poetica insieme del cineasta che per necessità non può sperimentarsi nelle forme del racconto troppo codificate attraverso i generi e gli stereotipi del cinema tradizionale. Ed è la componente metodologica che illumina e incarna in forma poliedrica tale visuale, per volontà stessa del suo autore. Anche quando si mostra nella sua essenza compositiva l'ecllettismo non è mai propriamente "quella" visuale, nel senso di presentarsi in maniera blanda e formalistica (mentre invece lo è nella commistione ragionata di situazioni e stili), ma la sua componente sotterranea ed emancipativa espressa sullo schermo in forma fantastica.

È necessario a questo punto fare degli esempi. Nel cogliere identità nelle differenze la dimensione comparativa e globale dei documentari soddisfano un'esigenza che appartiene alla visione di mio padre: c'è spazio per l'ironia e per il dramma, nella stessa misura in contesti contigui (tra giovani innamorati e altri esaltati o ridicoli, tra donne che tentano il suicidio e zitelle in sfilata per protestare contro la modernità...); in *Occhio selvaggio* il dramma è inframmezzato dall'elemento poetico e parodistico (come all'interno della grotta in cui il sultano è costretto a mangiare foglie per il divertimento dello spettatore) e che svela il velleitarismo del regista di *scoop*, protagonista del film, l'essere egli stesso "cosa" nella sua pretesa di voler costringere il mondo all'interno della sua macchina da presa; ne *La cattura* l'idillio amoroso che interrompe la glacialità dei rapporti umani segnati dal riflesso di una natura chiusa e misteriosa introduce come in una fiaba un clima che scioglie il dramma e interrompe lo spirito della guerra, ricontestualizzando la tecnica del *war movie*

(ma solo se ci si ostina a vedere nell'opera il genere "bellico" e non come più opportunamente dovrebbe essere un film "sulla" guerra). Gli inserti da commedia o quelli erotici in *E tanta paura* non frantumano la natura gialla del film, ma la rafforzano: mostrano come il sesso può essere violento se non c'è posto per il sentimento, o l'erotismo diventare strumento di sopraffazione di una cricca di ricchi depravati, come il grottesco renda i personaggi insussistenti nella loro pretesa credibilità, o ridicoli, assassini compresi, favorendo il fantastico che pone la violenza sul piano nascosto del potere che c'è ma non si vede: al servizio della concezione morale ed estetica del regista nessuno di questi aspetti fornisce sostanza ibrida al film ma rompe l'idea di giallo come stereotipo, ritraducendosi in forma del tutto nuova e creativa.

Così l'eclettismo si insinua nella forma stilistica senza tradire l'identità dell'opera: ne è testimonianza l'uso di una tecnica fatta di colpi di scena secondo l'uso documentaristico ne *La tarantola dal ventre nero*, o l'utilizzo parziale di uno stile da commedia per il western *Los amigos*, mantenendo intatta l'ironia che la pellicola deve suscitare. La tecnica del *mondo movie* si applica al dramma in *Occhio selvaggio* nel modellare, con la composizione del collage per singole sezioni e momenti significativi del film, un processo di suspense volto a rendere l'Evento inaccessibile, la follia e la sua consumazione nel disastro umano come l'esperienza conclusiva più tangibile a livello emozionale ed epidermico. Drama e ironia si compongono nella vicenda di padre Lino in *Atsalut päder* senza che venga meno l'afflato morale presente in tutto il film. L'inserimento di parti cantate ne *La locandiera* (1980) potenziano l'opera di Goldoni accentuandone l'aspetto fantastico e l'accento femminile senza snaturarne la natura da commedia e la piena riuscita generale del film nel rispetto della tradizione. E non da ultimo è da ricordare il modo di trattare cinematograficamente i film per la televisione. I tempi veloci del cinema rendono finalmente logiche e credibili le battute e i tempi di Feydeau in *Sarto per signora* (1979) (a dispetto della lentezza generale nei movimenti di raccordo prodotte da altre edizioni che ne riducono

il divertimento e la verosimiglianza). I piani della realtà e della finzione sono continuamente e volutamente confusi nel suo *Fregoli* (1981) in cui l'esperienza umana del teatro diventa realtà (il tema è già presente ne *La locandiera*), e quest'ultima si trasforma nel teatro della vita dove si "recita" perennemente la propria parte. Così la storia del trasformista per antonomasia si trasforma in emblema del suo cinema più importante dove finzione e realtà sono sempre in bilico nella ricerca di un senso e di una verità che riempia e soddisfi l'animo umano. Commedia televisiva o espressione camuffata di metacinema? Divertimento sulla vita camaleontica di un commediante di successo o metafora esistenziale del pirandelliano dilemma tra essere o apparire? E se si provasse finalmente a leggere il cinema di mio padre, al di là dell'immediata superficie di cui si compone l'eclettismo, nei termini dualistici e morali della verità e della finzione, al quale psicologicamente e creativamente si raccordano?⁵

5. Ho trattato il tema e con specifico riguardo, in termini lacaniani riassunti personalmente, alla finzione-verità in opposizione alla realtà-finzione che la prima combatte per redimere dal falso e dalla sofferenza che genera la "società dello spettacolo", ma in cui spesso i piani si confondono senza che si offra un'uscita definitiva dall'incertezza (come in maniera emblematica in *Occhio selvaggio*) nella Prefazione a FOGLIATO F., *Gli occhi che guardano il mondo*, Il Foglio, Piombino, 2014.