

Giuseppe Tornatore: storia di un bambino che sognava il cinema

Inviato da Umberto Ledda

Quando si parla di Tornatore (e Tornatore è uno dei pochi uomini di cinema di cui può capitar di parlare anche al di fuori della ristretta cerchia dei cinefili) ci sono alcune espressioni che ricorrono, e che a quanto pare non si può evitare di dire: prima di tutto, il fatto che sia italiano viene patriotticamente deformato nell'espressione "nostro". Occorre dire che piace in America e ha vinto l'Oscar; ricorre in questo caso la parola "esportare", come di merce, perché noi stiamo sempre qui a fare i campanilisti e gli intellettuali e nessuno ci si fila fuori confine, e invece lui no, lui agli americani piace e a chi non piace è un disfattista che rema contro l'industria cinematografica e culturale di casa nostra. Occorre ancora ricordare che le musiche glielie fa Morricone, che è come dire: ma guarda, il più grande dei grandi gli fa le musiche, qualcosa vorrà dire, il più grande dei grandi non può sbagliare. E alla fine, che è tanto, ma tanto poetico. Una seconda cosa a cui si fa caso su di lui è che è l'unico uomo di cinema a venire interpellato su questioni che col cinema c'entrano solo di striscio, o non c'entrano per nulla. Si parla del Sud e dei suoi problemi e Tornatore viene intervistato a dir la sua, non necessariamente durante la promozione di un suo film. La visita del cast di Baaria all'Aquila ha fatto notizia, così come le parole dette per l'occasione. Tornatore è il solo uomo di cinema italiano, negli ultimi vent'anni, ad essere riuscito ad entrare nella società. Che i narratori di storie e i manipolatori di immaginari abbiano voce in capitolo nel grande mondo esterno, invece di rimanere sigillati nel circuito chiuso degli specialisti, è sacrosanto, ma di fatto non accade mai. Nemmeno a Garrone han chiesto cose che andassero oltre il film Gomorra, i suoi aspetti di sala, e lo stesso vale per Sorrentino e il suo Andreotti. Giuseppe Tornatore, più che un regista, è diventato una bandiera. È "il" regista italiano, "il" rappresentante del nostro cinema all'estero e soprattutto negli Stati Uniti. È l'autore istituzionale italiano. Questo lo rende attaccabile da molte parti, e da molte parti, infatti, è stato attaccato. Perché diventa difficile, per uno come lui, fare la tara, distinguere l'arte dal ruolo. Di un regista del genere si tende a dire o bene o male, ed entrambe le opinioni rischiano di essere prive di valore, perché puntano a dir bene, o male, di tutt'altra cosa rispetto ai film.

Per una personalità intelligente e sensibile, come si suppone essere quella di Tornatore, deve essere irritante. Quando parlano bene di te si ha sempre il dubbio che stiano difendendo gli interessi del "glorioso cinema italiano", quando parlano male c'è la rabbia che lo facciano mica in merito ad effettive lacune artistiche, ma solo per attaccare coloro che ti hanno elogiato. Sarebbe lecito pensare che, con la notorietà e i risvolti economici che provengono da questa istituzionalizzazione, uno possa pensare ai diritti di vendita, a mantener lo status quo, e per il resto farsi pochi problemi. Ma su tutti i dubbi che possono sorgere, questo sembra piuttosto inverosimile, non tiene. Tornatore è convinto di ciò che fa, lo si vede. Ama il suo lavoro e le sue storie. Li ama di un amore infantile e regressivo, bambinesco, nostalgico (di quella nostalgia che hanno i pessimisti, che pensano a com'era bello ma sanno come sarebbe andata), spesso ingenuo. E soprattutto, smisurato. È strano che un regista così gentile, posato e riservato – almeno a vedere le sue interviste e le sue presenze mediatiche – possieda una tale grandeur. Forse, semplicemente, è l'anima del luogo da cui proviene. I suoi film somigliano alle architetture barocche della Sicilia, a quel barocco che è diverso da tutti gli altri, pastoso, pesante, rigoglioso: esattamente come i suoi enfatici movimenti di macchina, le sue inquadrature ricercate, lo sfoggio di comparse e di scenografie. D'altra parte, tutti i narratori di storie somigliano ad architetti. O forse la magniloquenza la possiede proprio perché è così gentile e posato e riservato: la grandeur dei sogni, che ingrandisce le cose e gli oggetti della realtà senza un limite preciso di grandezza e verosimiglianza. Che le smonta e le rimonta. Come il cinema. Coloro che vivono in piccolo spesso diventano bravi a sognare in grande.

Tornatore non è certo un regista di morti e di cadaveri, ma c'è una scena che vale la pena ricordare parlando di grandiosità, è piena di morti e appartiene al suo primo film per il cinema, Il camorrista. È la scena dove il protagonista, Il Professore di Vesuviano, scala a grandi falcate il cursus honorum della Camorra, e lo fa secondo i metodi consueti: sterminando la gente. Il tutto si ispira alla realtà, ma Tornatore lo mette in scena con un montage raccapricciante di omicidi e torture e mutilazioni. Il tipico climax in montage del cinema americano: ma ad un certo punto di climax dovrebbe finire, e invece continua ancora, un morto, un morto ancora, ancora un altro. Come se il bambino che si nasconde nella testa di Tornatore volesse far capire allo spettatore che il Professore è davvero un grande camorrista e una grande carogna. Ma davvero. L'infantilismo è un tratto determinante di Tornatore. Dei bambini ha l'ingenuità del simbolo, la tendenza all'urlo e alla ripetizione, un entusiasmo magari immotivato ma contagioso, e l'argento vivo addosso. Tornatore è un regista di quantità. Tutti i bambini lo sono. I personaggi di Tornatore sono tutti esagerati. Quando son buoni sono commoventi nella loro bontà, i cattivi sono laidi e puzzano e torturano, come il Muffa de La sconosciuta, senza un pelo e senza nulla di umano addosso. Si dice di lui come il suo sia un cinema non manicheo, che trova il lampo di umanità nei personaggi più beceri, e le magagne e i difetti in quelli buoni. È vero: spesso i suoi personaggi cambiano (non i bambini, in cui anche la cattiveria è innocente), passando da un'impronta positiva a una negativa. Però non sono mai buoni e cattivi nello stesso momento o nella stessa scena. Si prenda Una pura formalità: in un film che è un continuo spostarsi dell'asse del potere fra i due protagonisti Depardieu e Polanski, i rovesciamenti di fronte hanno qualcosa di surreale. Quando Depardieu assume le fattezze del cattivo, prendendo in mano il dialogo, è luciferino e machiavellico. Quando invece è il momento, nell'economia del film, di far credere che lui sia la vittima, e non il carnefice, trasuda umanità e ricordi dolorosi. È vero, i suoi personaggi non sono né buoni né cattivi. Ma questo non li rende realistici, ma solo variegatamente caricaturali. Come schizofrenici, il loro essere buoni è angelico, il loro essere cattivi diabolico: in entrambi

i casi, esagerato. È più della semplice retorica di cui viene costantemente accusato Tornatore. È l'applicazione della retorica ad una struttura antiretorica.

D'altra parte nulla, nell'opera di Tornatore, è realistico, anche se tutto sembra esserlo. L'impianto di buona parte dei suoi lavori è praticamente verista. La ricostruzione del passato è precisa, pedante, sfociando nell'intera Bagheria ricostruita in Tunisia, pezzo per pezzo (ma un po' più in grande, pare). Poi si guarda il film, e ci si accorge che ad essere realistico è solo il guscio, l'aspetto produttivo, costumistico, scenografico. Perché lo stile registico è barocco e debordante, pieno di punti di vista folli, di dolly tronfissimi, di movimenti estranei all'economia del racconto. E le storie se ne vanno per la tangente, con i loro personaggi bozzettistici e caricaturali, con le continue sbandate nel metaforico e nel surreale, con i loro conflitti esagerati o inesistenti. È lo stesso discorso dei personaggi: la manipolazione affabulatoria e retorica si aggancia ad un substrato che retorico, e immaginario, non lo è per niente. Perfino l'unico film esplicitamente fantastico del regista siciliano, *Una pura formalità*, pone una cura ossessiva al particolare, ricreando quell'atmosfera anni Quaranta e Cinquanta (poi l'azione si svolge in realtà negli anni Settanta, ma in Tornatore tutto sembra sempre risalire ai tempi della sua infanzia, oppure un po' prima) nei volti, nella luce, negli interni. L'impianto è veristico, il contenuto è metaforico, simbolico, antiveristico. Perché Tornatore è un uomo – un bambino – che sogna. Sogna quello che vede e che ha visto, e come succede sempre nei sogni, deforma, spezzetta, carica di significati continui, che si buttano l'uno sull'altro senza aver paura della ripetizione.

I sogni degli uomini durano pochi minuti. In una notte se ne fanno molti. Spesso sono slegati fra loro, uniti solo da risonanze impercettibili, o unità tematiche primarie. Un film di Tornatore procede in questa maniera: imposta un tema e poi lavora di risonanze, di variazioni, di continui rimandi simbolici. L'abituale struttura in tre atti l'ha utilizzata poche volte – generalmente racconta esseri umani, più ancora che storie –, preferendole una sorta di eterno presente dove gli aneddoti e le situazioni si succedono, significanti di per sé, allineate orizzontalmente, dove ognuna di esse costituisce un climax a sé stante: come nella tumultuosa coralità di *Baaria*, dove tutto rimanda a tutto, ma nulla è, a ben vedere, legato necessariamente al resto. Come nei sogni, tutto è legato a singole unità contenutistiche, portate ad un livello emotivo così totalizzante da perdere i legami di causa ed effetto che le legano al contesto. Nel ventesimo secolo, i narratori sudamericani avevano portato al successo il cosiddetto "realismo magico", il cui processo creativo è grosso modo lo stesso di Tornatore. La consanguineità fra *Baaria* e la *Macondo* di Marquez è già stata ampiamente sottolineata. E *Una pura formalità*, ancor più che allo sbandierato Kafka, fa riferimento piuttosto a Buzzati, che il realismo fantastico lo portava avanti da prima che fosse inventato il concetto: si legga il racconto *Riservatissima* al signor direttore. I realisti fantastici lavoravano però sul piano esclusivo della fantasia e del sogno, Tornatore amplia la rosa delle possibilità dell'intensificazione del reale. E quindi usa gli stilemi della narrazione popolare, con tutto il loro contorno epico e melodrammatico: sogni d'amore e di gloria. E per fare questo utilizza la loro forma più grande, efficace e perfetta: il cinema. E lavora sulla memoria, la sua e quella collettiva, con il suo continuo investire di senso ciò che è accaduto, modificandolo di continuo, modellandolo, creando diverse realtà accadute: tutte ingrandite e intensificate rispetto al reale, ovviamente.

Cinefilo oltre il feticismo, Tornatore ha fatto con *Nuovo Cinema Paradiso* un film che è così profondamente un film sul cinema da diventare un'opera sul pubblico di sala, seguendone le espressioni (opportunamente esagerate nella loro empatia) e studiandone le posture, il loro mutare negli anni. Nel film che gli ha spianato ogni strada per il successo, Tornatore compila la più sincera, ingenua da essere quasi commovente, dichiarazione d'amore all'arte delle immagini proiettate: c'è il giovane Totò innamorato, e la sua amata è distante per le vacanze estive, e allora Totò esplode: maledetta estate, quando finirai? Al cinema saresti già finita: una dissolvenza, e via... Il cinema in Tornatore è un altro posto in cui vivere, una seconda vita, migliore della prima, più poetica, e senza tempi morti: non è l'originalità o la raffinatezza a colpire, ma la forza con cui lo urla, e la sincerità che trapela mentre lo esprime. Il cinema ritorna in tutte le pellicole, anche in quelle dove verosimilmente non dovrebbe esserci, come ne *Il camorrista*, dove sembra che Tornatore abbia scelto Raffaele Cutolo per girarci un film di mafia americano con tutti gli inseguimenti e il solito massimalismo stilistico: dove anche il male passando per la celluloida diventa qualcosa di sensato (se ne trova una motivazione, estetica almeno). Tornatore è la realtà presa per la collottola dalla narrazione popolare. In Tornatore, tutto è epopea: un rapido viaggio in bicicletta per portare una pellicola da un cinema all'altro, oppure la corsa di un bambino per le strade di Bagheria per comprare le sigarette. E d'altra parte, tutto è melodramma e fotoromanzo: ogni bacio, ogni emozione, anche banale, richiede il pianto, che sia di commozione o di tristezza.

E poi, la memoria. In tutti i suoi film ci sono fotografie di famiglia. Non è dato sapere se appartengano a lui o siano semplici oggetti di scena, ma è lecito dubitarlo, ed è consigliabile crederlo. Sono vecchie foto in seppia, il bordo zigrinato, come si usava un tempo, di famiglie con lo sguardo serio messe in posa tutte impettite in abiti antichi. In *Una pura formalità* ce ne sono addirittura due sacchi pieni: ricordare, ricordare, è come un tuffo in mezzo al mare. E nei suoi film è

ricorrente l'uso della cornice: un uomo ricorda, il film è il frutto della sua memoria. Nuovo Cinema Paradiso, ma anche La leggenda del pianista sull'oceano, che è tutto un gioco fra il racconto delle gesta eroiche di un pianista leggendario e i contrappunti degli ascoltatori, che non credono a ciò che viene detto: troppo leggendario, troppo mitizzato, appunto (detto per inciso, forse è questo il segreto dello squilibrio di un film che viene da un monologo teatrale dove tutto era memoria epica e surreale, senza contrappunti, e che diventava così una sorta di sogno senza realtà, tutto ricostruito su idee strambamente poetiche di cui non era il caso di dubitare, cosa che il film, purtroppo, non è). La memoria, personale e collettiva, è la principale scorciatoia per il mito: non deve essere un caso che quando Tornatore si è buttato sulla televisione ha scelto per farlo il Campionissimo, Fausto Coppi, l'idolo degli idoli, l'uomo solo al comando. Tutto il suo cinema è fatto di questo, di atmosfere sognanti come lo sono quelle di un siciliano scappato a Roma, fatto di rimpianti e sogni infantili di purezza e innocenza, dei sogni di un bambino che voleva volare e, nel caso questo si fosse rivelato impossibile, fare il cinema.

Una parentesi: Tornatore è un regista di memoria, ma la memoria è tema complicato e pieno di spine, e perfino un sognatore di professione come lui, affondando nella capacità del ricordo di deformare, deve tener conto di come spesso il sogno possa trasformarsi in incubo. In questi suoi rari incubi, la memoria diventa una bugia, come l'intero progetto su cui si basa l'azione de La sconosciuta, una memoria di purezza in un mare di orrore che si rivela solamente un autoinganno. Si dice che La sconosciuta è il film meno tornatoriano di tutti. In realtà ne è solo il rovesciamento: un film di memoria dove la memoria, invece di produrre sogni splendidi e poetici, produce l'orrore e la menzogna. Dove perfino l'idealizzazione infantile di Tornatore assume i caratteri oscuri dell'incapacità di difendersi, come nella bambina che è così tanto innocente da non essere nemmeno in grado di sollevare le mani, quando viene attaccata, destinata a soccombere in un mondo reale dove, prima o poi, verrai attaccato. Chiusa parentesi. È curioso come in Tornatore una riconoscibilità evidente, contenutistica, formale, autobiografica, non si trasformi mai, e non comunichi mai, una precisa personalità. Di lui si ottengono dai film solo informazioni meramente biografiche: un bambino sognatore che scopre la differenza fra il suo sogno e il reale (Malèna), infante proiezionista innamorato della sua terra e della macchina dei sogni, transfugo a Roma (Nuovo Cinema Paradiso), militante comunista e idealista poi convertitosi al buon senso del riformismo (Baaria), artista e creatore di storie che vive del conflitto fra le sue storie e la realtà da cui sono nate (Una pura formalità), pieno di sensi di colpa per aver abbandonato la propria identità e la propria terra a favore di una carriera gonfia di rovesci della medaglia, come si intuisce in Stanno tutti bene. Non traspare una visione del mondo precisa in Nuovo Cinema Paradiso, né un'idea dell'autore. Non si può intuire, in Baaria, la dichiarazione di un'identità politica, al di là di una docile ammissione di un punto di vista personale. E Una pura formalità, pur essendo intriso di notazioni personali, non lascia trasparire nessuna delle dinamiche artistiche specificamente tornatoriane, perché tutto è filtrato dal Depardieu di Onoff, attraverso le metafore comuni legate al personaggio archetipico dell'artista. Mette in scena se stesso, ma questo se stesso ha i tratti del cliché. Tornatore è un regista paradossalmente tanto meno personale quanto più scende nei meandri dell'autobiografismo intimo, perché la sua visione delle cose e della memoria tende ad appiattirsi con quella collettiva e mitica, nei momenti migliori, e con il luogo comune nelle uscite meno convincenti. Forse, addirittura, Tornatore non esiste come artista, ma come uomo che si è sognato, e si è voluto, artista: ha sognato di essere l'uomo che gli altri identificano come uomo di cinema, come immaginatore, come vivitore di sogni.

Perché come i suoi personaggi e le sue storie, anche il suo simbolismo è poco personale, affidandosi alle metafore comuni, universalmente condivise, popolari, nel senso che sono proprio le metafore note a chiunque, naturali, primitive, non prive, spesso, di un certo qualunquismo, proprio per la necessità di rappresentare un substrato comune a tutti, ma proprio a tutti, superando qualsiasi forma di separazione: il volo per esprimere il sogno, un topo in trappola per esprimere l'incubo. Forse è anche per questo che è piaciuto in America. Nell'immaginazione ideale degli statunitensi, gli italiani sono quegli abitanti del terzo mondo dove i ragazzini hanno i pantaloncini corti, le donne hanno veli neri e i giovani lo sguardo fiero e un po' truce, e tutti gesticolano e urlano in un'atmosfera calda e gonfia di contrasti. Tornatore ha offerto loro questo. E tornando a noi, come si fa a ignorare un regista che esporta, fatto più unico che raro da quando Fellini è invecchiato e Bertolucci ha smesso, in pratica, di essere italiano. In Italia, Nuovo Cinema Paradiso era stato quasi ignorato: tornato con l'Oscar e con una distribuzione-panzer, era necessario che avesse successo. Doveva diventare una delle eccellenze Italiane, come la mozzarella o la moda. Non particolarmente raffinato, non particolarmente originale, Tornatore costituisce un prontuario ad uso esterno dell'identità italiano-meridionale, che poi è l'unica che vende all'estero. Come i messaggi per eventuali alieni che di tanto in tanto l'umanità spedisce nello spazio nel caso qualcuno li raccolga, necessariamente semplicistici, cartolina del genere umano, Tornatore è il messaggio che l'Italia manda all'esterno, per semplificare il suo immaginario: traditore il meno possibile, ma comunque infedele. Idealizzato e levigato, ma sincero, e quindi non immune dagli aspetti negativi, però anche questi idealizzati.

Come Fellini, a cui Tornatore ogni tanto è accomunato e a cui lo accomunano Oscar e nomination, Tornatore sogna. Ma i sogni di Fellini erano diversi da quelli di qualunque altro. Quelli di Tornatore, purtroppo, no. Sono anzi piuttosto comuni, pieni di cliché e di cialtrone – quei sogni che fanno tutti, e poi gli intellettuali se ne vergognano, ma li fanno anche loro – sono semplicistici e zeppi di metafore antiquate e pedanti. Tornatore non sogna bene. Non è Fellini: Fellini era un adulto

che sapeva essere un bambino, Tornatore sembra davvero ancorato alla propria stessa infanzia. Però sogna tanto, e lo fa forte. E ti dice che sogna. E te lo ripete, sottolineandolo col tono della voce o con un bel dolly da dodici metri. Il piccolo Totò di Nuovo Cinema Paradiso, che vede il Grande Spettacolo e si incanta e fa le smorfie con la bocca e pensa, quando sarò grande, io tutto questo lo faccio, e lo faccio al cubo. Tutto qui. Tornatore è quel bambino. È diventato grande e ha fatto quelle cose lì al cubo. Il bambino che voleva essere voleva essere regista, innamorato del concetto del fare cinema più che dei contenuti da metterci dentro a questo cinema, alla fine ha finito col raccontare se stesso che guardava il cinema, in un infinito gioco di specchi, una ripetizione continua che non potendo andare da nessuna parte doveva per forza puntare sull'intensità. Ha raccontato quello che vedeva e pensava, ha fatto le cose che fa un regista: muovere macchina, fare movimenti sinuosi, lavorare le emozioni, commuovere, spaventare. Il mito dell'uomo solo al comando: come un proiezionista, come Fausto Coppi. È il ruolo, la figura, che sembra affascinarlo di più, rispetto all'arte vera e propria. Fare film, più che i film in sé. In fondo nel cinema di Tornatore c'è la musica, ma manca il musicista. Però questa musica, è innegabile, è musica al cubo.