

**L'uomo dei sogni**  
**Il cinema di Giuseppe Tornatore**

*a cura di*  
Marco Luceri e Luigi Nepi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il presente volume è stato edito in occasione del Premio Fiesole  
ai Maestri del Cinema 2014 promosso dalla Città di Fiesole,  
dalla Regione Toscana, dalla FST-Mediatheca Regionale e dal Gruppo Toscano  
del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici Italiani.*

**SNCCI**

*Si ringraziano*  
Giuseppe Tornatore  
Caroline Reis

© Copyright 2014  
EDIZIONI ETS  
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa  
info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

Distribuzione  
PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884674022-9

# Introduzione

## *Il lucernario della memoria*

di Marco Luceri e Luigi Nepi

La vita non è quella che si è vissuta,  
ma quella che si ricorda e come la si ricorda per raccontarla.

GABRIEL GARCIA MARQUEZ

### *C'era una volta il cinema*

«Il regista ha un rapporto col passato, col presente, col futuro, con tutto quello che vuole. Può modificare e manipolare. E tutto questo movimento, tutta questa atemporalità la fissa in un presente eterno, per quello che può valere l'eternità umana, si capisce»<sup>1</sup>. Così Tornatore riassume il ruolo del regista nel bel «dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia» scritto a quattro mani con il fotografo Ferdinando Scianna, suo conterraneo: il cinema come eterno presente e il regista come sincero artefice di una nuova memoria collettiva, di una «menzogna» fatta di continue riscritture e tradimenti dell'idea originaria da cui nasce il film<sup>2</sup>. Cinema e memoria diventano così un binomio che Tornatore declina nelle sue opere in modo biunivoco, dando vita a una filmografia in cui sono chiaramente riconoscibili le due anime del suo autore: l'anima solare, in cui ricostruisce le storie, i luoghi e l'epopea della sua Sicilia, e l'anima nera o meglio *noir*, nella quale recupera la memoria di un cinema altro, che guarda verso atmosfere hitchcockiane o più in generale riconducibili al cinema americano. A metà tra questi due mondi troviamo un film che naviga metaforicamente e fisicamente tra quelle due sponde senza mai decidere su quale approdare: *La leggenda del pianista sull'oceano* (1998), fascinazione per un immaginario diverso<sup>3</sup>, che probabilmente Tornatore sente paradossalmente come più suo,

<sup>1</sup> F. SCIANNA, G. TORNATORE, *Baaria Bagheria: dialogo sulla memoria, il cinema, la fotografia*, Roma, Contrasto, 2009, p. 93.

<sup>2</sup> G. TORNATORE, *La menzogna del cinema*, Milano, Bompiani, 2011.

<sup>3</sup> Il film è tratto dal monologo teatrale di Alessandro Baricco *Novecento* (Milano, Feltrinelli, 1994).

scorgendo sia nel narratore che nel personaggio di Danny Boodmann T.D. Lemon Novecento le sue stesse inquietudini. Un film a suo modo unico, che veleggia in quella parte di oceano inesplorato che sta tra Federico Fellini e James Cameron, ma che si orienta guardando la stella di Sergio Leone, già evidente riferimento per quei film che rappresentano l'anima solare di Tornatore.

*Nuovo Cinema Paradiso*, *L'uomo delle stelle*, *Malèna*, *Baaria* sono i film della sua memoria immaginaria, quella di un «realismo fantastico», che metabolizza il cinema di Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Sergio Leone e di tutta la commedia all'italiana (da Mario Monicelli a Salvatore Samperi) ricreando un luogo mitico e reale allo stesso tempo. La Sicilia di Tornatore diventa come il Nuovo Messico di Sergio Leone, mentre Giancaldo, Realsisa, Castelcutò e la stessa Baaria riportano alla memoria la Macondo di Marquez, con mille personaggi che incrociano la vita dei protagonisti, la cui aura fantastica è perfettamente rappresentata, nell'incipit di *Baaria*, dal volo del piccolo Pietro sulla cittadina siciliana, che, come la storia, si stacca da terra per diventare una veduta aerea e planare – con un delicato dolly – nella stessa piazza, quasi trent'anni prima, per riprendere quello che scopriremo essere suo padre Peppino, anche lui di corsa verso la scuola.

In questi film lo sguardo di Tornatore si allarga spesso in campi lunghissimi, che aprono l'immagine alla grandezza spettacolare del paesaggio, delle piazze, delle strade di questa idea di Sicilia: una bellezza dura, aspra, spesso arida e comunque mai rassicurante, proprio come quella di Malèna, che sembra uscita da una canzone di Fabrizio De André; così involontariamente perfetta, unica, sensuale, da attirare inevitabilmente «l'ira funesta delle cagnette a cui aveva sottratto l'osso». Ma anche Totò bambino, Totò ragazzo, Elena, Beata, Peppino e Mannina hanno una fisicità così perfetta e delicata da renderli quasi incongruenti con il contesto in cui sono inseriti, in una bellezza che si fa specchio della loro anima; non a caso il Totò adulto di *Nuovo Cinema Paradiso* perde questa peculiarità, diventando un corpo estraneo allo stesso personaggio ed evidenziando così la sua contaminazione, ulteriormente amplificata dalla scelta di cambiare il nome da Salvatore Di Vita in Salvatore Vita, scelta che rivela la potenza lessicale e semantica di quella piccola preposizione semplice. Come nel rapporto tra cinema e memoria, anche il gusto di Tornatore per l'iperbole non si dirige solo verso la bellezza, ma contestualmente costruisce una vera e propria estetica del brutto, attraverso tanti corpi e soprattutto tante facce che incrociano la sua macchina da presa. Per alcuni versi essa trova la sua

più evidente esplicitazione nei profili catturati di *L'uomo delle stelle*, ma rivela in *Malèna* la sua valenza morale, con quella galleria di mostruosi personaggi che insidiano la donna protagonista, finendo per accanirsi su di lei fino a deturparla, profanando l'idea stessa di Bellezza.

I campi lunghissimi e i primissimi piani di paesaggi e volti solcati dal tempo e bruciati dal sole, ripropongono sullo schermo quell'antitesi formale che ritroviamo soprattutto nel West di Sergio Leone, luogo mitico della memoria, di cui la Sicilia di Tornatore rappresenta una declinazione realistica. Quel realismo fantastico che è frutto anche di un maniacale lavoro di organizzazione e di allestimento del set (basti pensare che in *Baaria*, per ricostruire la vecchia Bagheria negli studi tunisini, Tornatore si è fatto portare dalla Sicilia i calchi in gesso dei palazzi storici e della piazza del suo paese natale)<sup>4</sup>, cosa che riporta alla mente la proverbiale pignoleria di Visconti, al quale il nostro non risparmiava di riservare omaggi, come in certe riprese corali di stampo gattopardesco oppure nelle sue incursioni nel melodramma familiare o, ancora meglio, in quei forti echi di *Bellissima* (1951), che, oltre quarant'anni dopo, ancora risuonano chiaramente in *L'uomo delle stelle*.

In un sottile gioco di modulazione dei registri all'interno dei suoi film, Tornatore non disdegna di usare i volti, le situazioni e le stesse gag che provengono direttamente dalla commedia italiana, anche da quella considerata minore, alla quale evidentemente riconosce un ruolo imprescindibile nella formazione dell'immaginario (non solo erotico) di un'intera generazione, pescando a piene mani da questa tradizione senza vergognarsi, anzi quasi compiacendosi, talvolta, di suscitare quelle risate grasse e perfino coprofile che ne rappresentavano l'aspetto spesso più evidente e meno emendabile, riuscendo, quasi incredibilmente, a rendere compatibili toni che sembrerebbero inconciliabili.

Ma quale altro punto di vista potrebbe tenere credibilmente insieme tutte queste suggestioni se non quello dei bambini? Sposando questo modo di vedere il mondo, Tornatore arriva a comporre dei veri e propri romanzi di formazione che, pur percorrendo strade diverse, finiscono sempre per intersecarsi nell'amore che istintivamente i protagonisti provano per il cinema, perché si sa, come dice De Sica, i bambini (ci) guardano. Se Marquez ci suggerisce di «vivere la vita per raccontarla», con *Nuovo Cinema Paradiso*, *L'uomo delle stelle*, *Malèna* e *Baaria* Tornatore sembra voler ribaltare questa frase invitandoci a «raccontare la vita per viverla».

<sup>4</sup> F. SCIANNA, G. TORNATORE, *Baaria Bagheria...*, cit., pp. 54-55.

*Ipotesi per una trilogia nera*

È indubbio come in questo percorso di rielaborazione della cultura cinematografica, diventata ben presto una vera e propria idea di cinema, Tornatore guardi anche allo stile di alcuni autori stranieri come Alfred Hitchcock, o più in generale alla tradizione del noir americano classico<sup>5</sup>. All'interno della sua filmografia c'è un filone ben preciso in cui questa tendenza emerge chiaramente, in quella che si presenta come una vera e propria trilogia nera: *Una pura formalità*, *La sconosciuta* e *La migliore offerta*. Pur nella loro diversità, tutti e tre i film sono di fatto riconducibili al macrogenere del thriller e hanno in comune alcuni stilemi ricorrenti, che a un'attenta analisi svelano la capacità di Tornatore nel riuscire a perpetuare forme narrative ed estetiche che il cinema (soprattutto quello italiano contemporaneo) sembra in gran parte aver rigettato da molto tempo.

I tre film sono innanzitutto legati da una sensibilità comune, essendo essi intrisi di un tono cupo e pessimista che cerca di tenere insieme sia la meccanicità del *mystery* tradizionale sia la psicologia tortuosa dei personaggi, in particolare dei protagonisti (rispettivamente Onoff, Irena, Virgil), tre *plot driver* che certo non sono macchine pensanti, ma personaggi problematici, che appaiono come figure solitarie, condannate alla sconfitta. Il secondo tratto comune, che deriva dalla tradizione *hard-boiled* della letteratura americana (e prima ancora francese), è l'esplosione di erotismo, violenza, sadismo, onirismo, alterazione della psiche, accentuati da un più generale senso di morte che attanaglia le tre vicende raccontate. Ne deriva una rappresentazione dell'angoscia, tra realismo e allucinazione, claustrofobia ed esotismo, estranea al resto della filmografia di Tornatore, ma che proprio grazie a *Una pura formalità*, *La sconosciuta* e *La migliore offerta* tradisce la volontà del regista siciliano di restituire una sensibilità di sguardo molto moderna, legata all'incertezza continua nella percezione del reale, ben rappresentata da personaggi che si sentono continuamente sulla soglia di una visione alterata. Il terzo elemento afferisce alla dimensione spaziale: tutti e tre i film hanno la loro centralità simbolica negli ambienti chiusi, che diventano il luogo del mistero, quello in cui sono amplificati gli incubi, le ossessioni, le paure e le allucinazioni di cui sono portatori i protagonisti. Quando si esce fuori da questo spazio e i personaggi si spostano, lo

<sup>5</sup> Sul noir americano classico cfr. R. VENTURELLI, *L'età del noir – Ombre, incubi e delitti nel cinema americano 1940-1960*, Torino, Einaudi, 2007.

fanno in uno spazio labirintico che non porta quasi mai a vie di fuga, metafora di una condizione di perenne erranza e indeterminatezza della vita a cui essi sono sottoposti. Basterebbero questi tratti comuni per rendere evidente una spiccata vicinanza dei tre film alla tradizione del noir americano, tra tutti i generi del cinema classico quello più vicino a una sensibilità europea, più problematica e meno conciliante. Se si guarda a questi elementi come a un continuum poetico che tiene insieme la trilogia possiamo avanzare l'ipotesi che proprio in questa trilogia Tornatore voglia riflettere sull'incertezza delle immagini, sollevando un problema sulla natura stessa della visione, mentre in tutti gli altri film tende a rassicurare lo spettatore in un orizzonte di memoria cinematografica condivisa.

È proprio sulla questione del linguaggio e cioè sul *come* Tornatore renda visibile questa problematicità dello sguardo che i tre film appaiono forse come i titoli più complessi e a loro modo più affascinanti all'interno della sua filmografia. Se si osserva lo stile compositivo delle tre opere anche qui ci sono delle sorprese, o meglio, delle soluzioni di regia che tornano puntualmente a ripetersi, segno della sistematicità nell'affrontare la questione. L'obiettivo è quello di arrivare a una forte intensità espressiva delle inquadrature, come accadeva nel cinema muto. Gli strumenti sono una particolare disposizione della luce, la profondità di campo, l'uso del grandangolo, la soggettiva. *Una pura formalità*, *La sconosciuta* e *La migliore offerta* sono film in cui la fotografia (firmata nel primo da Blasco Giurato e negli altri due da Fabio Zamarion) dà ampio spazio all'ombra, in un contrasto tra chiaro e scuro molto forte (a tratti violento, come in *La sconosciuta*), utile ad accrescere il significato simbolico delle immagini e a restituire plasticamente allo spettatore il conflitto interiore e psichico di cui sono portatori i personaggi. La profondità di campo e il grandangolo (usati soprattutto, ancora una volta, in *La sconosciuta*) danno alle inquadrature un effetto distorsione che rende più complessa la leggibilità delle stesse, che se si danno all'inizio per lineari, in seguito diventano complesse. L'uso della soggettiva, invece, è un vero e proprio crescendo: da marginale in *Una pura formalità* fino all'apoteosi de *La migliore offerta*, che ruota quasi completamente intorno a questa figura retorica. Tutte queste soluzioni, certo non nuove, arricchiscono l'idea della *soggettività del racconto* che traspare dai tre film e che è la vera chiave che apre le porte della trilogia. Si tratta, in sostanza, di strumenti che rendono esplicito il processo di interiorizzazione del racconto, tipico quando i personaggi principali si trovano in uno stato di percezione visiva alterato. Onoff, Irena e Virgil

sono totalmente immersi in un universo labirintico della visione in cui non c'è oggettività nella narrazione, la cui linearità spazio/temporale viene continuamente interrotta in una serie di frammenti che instillano un rapporto di forte problematicità con il reale (è in questi film che il regista dimostra di saper padroneggiare molto bene il senso ritmico del montaggio).

È questo il punto che segna la differenza più forte tra i film della trilogia e gli altri, nei quali invece Tornatore si muove sul terreno meno vischioso di una maggiore oggettività (e distanza) rispetto alla storia che sta raccontando. Ma c'è di più. Gran parte della critica ha spesso accusato il regista siciliano di spingere troppo sul terreno della materia narrativa, con sceneggiature troppo ricche di elementi e colpi di scena<sup>6</sup>. È vero. E se invece questa presunta artificiosità – che non a caso appare particolarmente pronunciata proprio in *Una pura formalità*, *La sconosciuta* e *La migliore offerta* – avesse a che fare con il tentativo di mettere tra parentesi proprio la *verosimiglianza* del racconto? Hitchcock (a cui Tornatore pare far riferimento nei tre film) era un grande maestro nella costruzione di plot assolutamente inverosimili, soprattutto dalla metà degli anni Cinquanta in poi, da quando nel suo cinema, diventato sempre più metacinematografico, l'attenzione iniziò a spostarsi verso il disvelamento dei meccanismi formali del linguaggio (*Paura in palcoscenico*, *La finestra sul cortile* e *Caccia al ladro* sono, in questo senso, tre film esemplari)<sup>7</sup>. A suo modo, nei suoi tre titoli più hitchcockiani, Tornatore sembra muoversi sullo stesso terreno. Costruendo tre film sbilanciati sull'alterità dello sguardo dei suoi protagonisti, conduce lo spettatore dentro un mondo labirintico che altro non è che il grande inganno del cinema e dei suoi meccanismi di mistificazione del reale e in cui il tema del rapporto (irrisolto) tra verità e finzione è più che mai centrale. Messo momentaneamente da parte l'obbligo di una narrazione oggettiva e verosimile, Tornatore in *Una pura formalità*, *La sconosciuta* e *La migliore offerta* gioca a fare il gran burattinaio, a mostrare come il cinema, proprio in quanto memoria, sia soprattutto un modo di guardare il mondo, uno strumento per frazionarlo e ricomporlo in infiniti modi, nel tentativo (forse impossibile) di dargli un senso.

<sup>6</sup> Cfr. G.P. BRUNETTA, *Il cinema italiano contemporaneo da La dolce vita a Centochiodi*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

<sup>7</sup> Cfr. G. GOSETTI, *Alfred Hitchcock*, Milano, Il Castoro, 1996.