

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

RUBRICA «RIFRAZIONI»

La teatralità intermediale dell'ultimo Petri

The intermedial theatricality of the last Elio Petri

MICHELANGELO MAIELLARO

ABSTRACT

Negli ultimi anni il regista Elio Petri è stato oggetto di una tardiva riscoperta critica e accademica. Proseguendo su tale strada, la presente ricerca si focalizza sull'ultima tormentata fase del suo cammino artistico, dove l'esplorazione del reale si struttura sempre più in senso intermediale. Infatti, Petri riesce a far dialogare felicemente differenti linguaggi comunicativi. In particolare, il teatro rappresenta il perno attorno al quale il regista articola il proprio discorso poetico e stilistico.

PAROLE CHIAVE: Elio Petri, cinema italiano, intermedialità

In recent years the director Elio Petri has been the protagonist of a belated critical and academic re-discovery. Continuing along this path, this research focuses on the last tormented phase of his artistic journey, where the exploration of reality is increasingly structured in an intermedial sense. In fact, Petri manages to make different communication languages dialogue happily. In particular, the theatre represents the pivot around which the director articulates his poetic and stylistic discourse.

KEYWORDS: Elio Petri, Italian cinema, intermediality.

AUTORE

Michelangelo Maiellaro (1997) si è laureato con lode in Scienze dello Spettacolo e della Produzione Multimediale all'Università di Salerno nel 2022. Nel suo percorso di studi ha approfondito le discipline inerenti alla storia dello spettacolo, alla filmologia e ai media comparati. Nel 2022 è stato scelto per rappresentare l'ateneo salernitano nella giuria "Venezia Classici" della 79^a Mostra del Cinema di Venezia. Attualmente frequenta un master di II livello in comunicazione culturale all'Università Roma Tre. Nel 2023 la sua tesi di laurea magistrale vince la "Menzione speciale della Giuria" del Premio Ermanno Olmi.
michelangelomaiellaro@gmail.com

Addentrarsi nella scoperta della figura e dell'opera di Elio Petri vuol dire non solo avere a che fare con uno dei più illustri esponenti della storia del cinema italiano, ma anche ritrovarsi al cospetto di uno degli intellettuali più lucidi e colti del suo tempo. Tra gli anni Sessanta e Settanta il regista romano ha manifestato il proprio impegno civile, sociale e culturale in pellicole costruite con esemplare sapienza cinematografica. Quello di Petri è uno sguardo lucido, attento, visionario, spesso profetico, in grado di cogliere e di evidenziare in maniera originale trasformazioni, deviazioni e nodi problematici della società italiana. Parliamo senza dubbio di un artista "politico", purché s'intenda tale termine nel senso letterale di "politikós", cioè considerando il regista come un cittadino che si inserisce nel dibattito pubblico attraverso il mezzo cinematografico, alla costante ricerca di un confronto con gli spettatori. Il suo è deliberatamente un cinema dalle strutture spettacolari, caratterizzato da uno stile eclettico e multiforme che evidenzia di continuo la presenza dell'istanza filmica; un cinema che perlustra, scompone, interpreta e ricomponde in senso trasfigurato la realtà attraverso situazioni narrative iperboliche, simboliche e metaforiche, nelle quali la diegesi appare sovraccaricata di eloquenti segni scenici. Petri, dunque, si muove all'insegna di una sorta di «transitività stilistica»,¹ la quale a sua volta diviene veicolo di una solida teoria dell'immagine, elaborata dal regista nel corso di due decenni di attività artistica.

Nella seconda metà degli anni Settanta, dopo aver sconvolto l'opinione pubblica con la cosiddetta "trilogia della nevrosi",² identificabile con la fase più strettamente politica e battagliera del suo percorso artistico, Petri va incontro ad un'ulteriore svolta poetica e creativa, che coincide con gli ultimi tormentati anni della sua esistenza. Guardandosi intorno, il regista si ritrova al cospetto di un mondo che percepisce come squallido e decadente, dove la violenza è ormai all'ordine del giorno e l'immobilismo sociopolitico è uscito trionfante dalla stagione sessantottina, soffocando non solo qualsiasi miraggio rivoluzionario, ma anche le più miti speranze di cambiamento. Un pessimismo di fondo invade sempre più rumorosamente la sua visione poetica e politica, nonché la sua stessa vita privata, complice la fatale malattia che lo porterà alla prematura scomparsa nel novembre del 1982. Eppure, in quest'ultimo lustro di attività Petri si mostra capace non solo di impiegare tutte le energie al servizio dell'attività artistica, concedendo libero e violento sfogo alle più dirompenti pulsioni immaginative e alla furia ideologica più estrema, ma anche di riconfigurare e aggiornare i suoi stessi orizzonti linguistici, tentando nuove strade che siano in grado di liberarlo catarticamente dall'inquietudine e dalla rabbia che lo

¹ A. ROSSI, *Elio Petri*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 14.

² Si tratta di *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), *La classe operaia va in paradiso* (1971) e *La proprietà non è più un furto* (1973).

attanagliano. Osservando il periodo produttivo che va dal 1975 al 1981 si può prendere atto del fatto che Petri operi spaziando tra più media, avviando dunque un'operazione di disseminazione del proprio discorso artistico, che rimane comunque coerente ed unitario. Tale svolta è funzionale ad aprire nuovi percorsi comunicativi con il pubblico e tiene sicuramente conto delle non indifferenti trasformazioni che il panorama mediale italiano stava conoscendo in quel periodo.³ Petri, però, non si muove semplicemente tra più media ma, cosa ancor più interessante, giunge a sviluppare un vero e proprio "linguaggio intermediale". In queste ultime opere, infatti, nell'esplorare le potenzialità espressive di differenti mezzi di comunicazione, egli arriva a mettere a punto delle esemplari fusioni linguistiche all'interno di singoli testi audiovisivi. Inoltre, in tali opere non mancano riflessioni intorno al ruolo e all'influenza dei nuovi media nel coevo scenario sociale, in particolare sulla televisione. È però il teatro, o meglio la "teatralità", a dominare la produzione petriana degli ultimi anni, prima insinuandosi nella struttura narrativa e stilistica del film *Todo modo* (1976), poi guidando la realizzazione dello sceneggiato televisivo *Le mani sporche* (1978), tratto dall'omonimo dramma di Sartre, e, infine, trovando piena espressione nell'approdo alla regia con la direzione della prima europea de *L'orologio americano* di Arthur Miller al Teatro Stabile di Genova (1981). Tale "impulso teatrale", nelle sue differenti manifestazioni linguistiche, può essere considerato a tutti gli effetti uno dei principali catalizzatori creativi della fase terminale del percorso artistico di Petri, ma non solo: nel suddetto periodo il teatro diventa la forma artistica verso la quale il regista si proietta progressivamente, fino a constatare che si tratta del medium più adatto a dare slancio alle urgenze poetiche ed espressive dettate da quel preciso momento esistenziale.

1. *Passione, morte e tentativi di risurrezione nel teatro di "Todo modo"*

«Bisognerebbe processare i gerarchi DC»⁴ affermava Pier Paolo Pasolini nel 1975. Esattamente con questo spirito Petri concepisce il film *Todo modo*, tratto dall'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia uscito nel 1974. Come afferma lo stesso regista: «Nel momento in cui decisi di trarne un film, non mirai che ad un solo obiet-

³ Per un'analisi del panorama mediale italiano degli anni Settanta si rimanda a *Gli anni delle cose. Media e società italiana negli anni Settanta*, a cura di F. Colombo, ISU Università Cattolica, Milano 2000.

⁴ P. P. PASOLINI, *Bisognerebbe processare i gerarchi DC*, in «Il Mondo», 28 agosto 1975 (lettera al direttore Antonio Ghirelli).

tivo, quello di danneggiare la Democrazia Cristiana, col massimo di pregiudizio possibile, se così si può dire».⁵ Le sue intenzioni sono più chiare e decise che mai. Finalmente ha l'occasione di dare vita ad un'idea che coltiva da tempo: realizzare un film che chiami direttamente in causa le alte sfere della politica, contro le quali scagliarsi in maniera violenta e dissacrante, in quanto ritenute responsabili del degrado politico, sociale e culturale dell'Italia contemporanea. Il film si svolge interamente negli spazi dell'eremo-albergo Zafer, come ogni anno pronto ad accogliere i più illustri politici e notabili delle correnti del partito di maggioranza (mai nominato direttamente), ma anche imprenditori, banchieri ed altri esponenti della classe dirigente del Paese. Questi si riuniscono per compiere gli abituali esercizi spirituali, condotti dal cinico ed algido Don Gaetano (Marcello Mastroianni). Come sempre si tratta di un mero pretesto per discutere di affari, clientele, equilibri economici e manovre politiche. Stavolta, però, mentre nel Paese imperversa una terribile epidemia mortale e il partito è in uno dei suoi maggiori momenti di crisi, una serie di misteriosi omicidi inizia a mietere vittime tra gli ospiti dell'eremo. Al contempo, sembra sempre più difficile riuscire a trovare un'intesa tra le correnti rispetto alla nuova linea governativa da seguire. A cercare di conciliare le diverse posizioni, ansioso di divenire artefice di una rinascita del partito, è il suo Presidente, indicato semplicemente come M. (Gian Maria Volonté) ma modellato chiaramente sulla figura di Aldo Moro. Si tratta di un politico che dietro l'apparente mitezza nasconde un'infinita sete di potere ed un'ineguagliabile scaltrezza, trovando in Don Gaetano, rappresentante della Chiesa Cattolica, un interlocutore con il quale confrontarsi ma anche scontrarsi. Intanto, il vortice di violenza e di morte si fa sempre più intenso: i delitti aumentano, Don Gaetano viene assassinato e l'epidemia penetra nell'inespugnabile eremo, fino a sterminare tutti i presenti.

Petri piega il testo di Sciascia secondo i propri scopi poetici e politici, mantenendone l'architettura narrativa e l'ambientazione. Al contempo, però, svuota il film di quella dimensione più strettamente filosofica e argomentativa del romanzo, lasciando totale spazio al rituale di autodistruzione del potere politico, cioè alla messa in scena del processo per direttissima con cui il regista condanna a morte il principale partito di governo, trovando nell'allegoria degli omicidi e della pratica degli esercizi spirituali un ideale pretesto narrativo ed espressivo. Partendo da tali considerazioni è possibile individuare una serie di elementi figurativi, di scelte tematiche e di espressioni stilistiche che fanno di *Todo modo* un film costruito interamente attraverso l'impiego di dispositivi linguistici di natura teatrale, alla luce dei quali si può analizzare ogni singolo aspetto della pellicola.

⁵ E. PETRI, *Todo modo. Risposte alle domande scritte di Jean A. Gili*, in *Elio Petri. Scritti di cinema e di vita*, a cura di J. A. Gili, Bulzoni, Roma 2007, p. 157.

Tale configurazione può essere rintracciata già a partire dalla genesi testuale e concettuale del film, nel quale convergono due idee antecedenti di Petri.⁶ La prima è l'abbozzo di un testo teatrale intitolato *Giacobbe o elaborazione di un'ossessione*. In esso l'azione si dipana nell'atmosfera cupa e apocalittica di un correzionale in cui i corpi di Giacobbe e dei suoi confratelli appaiono come telai bianchi sui quali imbastire relazioni sessuali di stampo sadomasochistico, chiara immagine simbolica della rete di rapporti terreni intessuta dal sistema di potere ecclesiastico. Da questo testo Petri riprende la dimensione rituale di matrice religiosa e l'utilizzo di quest'ultima come metafora dell'architettura che regola i rapporti di potere. La seconda idea è costituita dal progetto di un film su un prete in crisi di vocazione spodestato da un impostore che riesce ad approfittare della generosità dei fedeli della parrocchia. La stesura di tale testo era iniziata nel 1974 e vedeva Petri affiancato dal drammaturgo Enzo Siciliano. A questi materiali si aggiunge poi il testo di Sciascia, che funge da effettiva fonte letteraria: il regista dichiara di apprezzare sia la teatralità dei dialoghi sia la concezione della società come un grande palcoscenico sul quale si dispiegano le vicende umane.⁷

Passando al testo filmico, in primo luogo si può parlare di teatralità in merito alla rappresentazione del Potere proposta da Petri. Stavolta il regista ne colpisce direttamente il cuore pulsante, incarnato dalla classe politica italiana democristiana. Per definizione, l'uomo politico è un soggetto teatrale: questi mette in piedi una recita quando si presenta e comunica nello spazio pubblico, proponendo un'immagine ufficiale di sé che si configura come maschera, come travestimento atto a raggiungere i più disparati scopi. M. recita la parte dell'arbitro conciliante e disinteressato al potere ma coltiva segretamente il proposito di far fuori tutti i suoi colleghi, aiutato dalla moglie Giacinta (Mariangela Melato), che nello spazio privato della loro camera lo assiste nella preparazione del discorso che egli dovrà tenere in pubblico. Anche Don Gaetano recita: il suo ruolo è quello di conduttore degli esercizi spirituali e di pastore cattolico, il cui compito è quello di redarguire i politici, di ammonirli circa i peccati che non accennano a smettere di compiere. In verità anche il prete è uno di loro, come si nota chiaramente dalle accese conversazioni che intrattiene col Presidente; un vile e sagace affarista, i cui traffici illeciti vengono scoperti dagli altri personaggi dopo il suo assassinio. Petri, come Sciascia, non scioglie definitivamente l'enigma alla base del racconto (anche se effettivamente il responsabile della strage sembra essere M., che non a caso muore per ultimo), ma si concentra sul contestare con tenacia la verità del Potere imposta al corpo sociale, svelandone l'impostura,

⁶ Se ne riporta notizia in A. ROSSI, *Elio Petri* cit., pp. 86-88.

⁷ Come affermato in E. PETRI, *Brevi considerazioni a proposito di 'A ciascuno il suo' e di 'Todo modo'*, in *Elio Petri. Scritti di cinema e di vita*, a cura di J. A. Gili, Bulzoni, Roma 2007, p. 149.

l'inganno, la "teatralità". Per raggiungere tale scopo, però, è necessario che gli spettatori prendano le distanze dalla materia narrata. Ciò si rende possibile grazie all'impiego del dispositivo del grottesco,⁸ già ampiamente collaudato da Petri nella precedente trilogia cinematografica. Tuttavia, l'efferatezza, la ripugnanza e il tono lugubre e apocalittico della rappresentazione fanno sì che qui, molto più che negli altri film, «l'universo del grottesco invece implode e collassa».⁹ In questa pellicola, infatti, le maschere dei personaggi diventano quasi perfettamente aderenti ai loro corrispettivi reali, che appaiono così immediatamente identificabili, pur senza essere mai nominati in modo esplicito. Per Petri ciò è possibile in quanto il mondo reale è ormai divenuto esso stesso grottesco, caricaturale, deforme e infestato di morte. Tale configurazione stilistica è rafforzata dall'adozione di toni catastroficamente accentuati sul piano narrativo e figurativo e da una recitazione straniata da parte degli attori.

Nel film *l'eremo di Zafer* si presenta come un austero e grigio edificio dai tratti brutalisti che si sviluppa in profondità nel terreno. In questo modo, esso finisce per somigliare sia ad un claustrofobico bunker che a un vero e proprio girone infernale dantesco, ovvero ad un teatro, ad un nudo palcoscenico sul quale si consumano in senso rituale sia il processo che il massacro punitivo dell'intera classe dirigente democristiana. Di teatralità si può parlare anche rispetto all'articolazione degli spazi interni, la cui accentuata orizzontalità, resa attraverso campi lunghi dotati di notevole profondità, si contrappone alla verticalità della struttura. Le scenografie di Dante Ferretti restituiscono dei grandi ambienti vuoti, monacali e funerei, che non fanno altro che ribadire come i personaggi siano in realtà dei morti viventi in uno stato avanzato di decomposizione, tanto da essere addirittura già sepolti. Questi spazi grezzi e macabri suscitano una certa inquietudine nello spettatore non solo per la loro conformazione, ma anche per il fatto di essere abbelliti con oggetti e statue religiose dall'aspetto per nulla tradizionale, nonché per la loro asettica impostazione simmetrica, rimarcata dalle frequenti inquadrature geometriche in prospettiva frontale. Ad accentuare tale effetto contribuiscono una luce piatta e artificiale diffusa dall'alto e una fotografia dai toni plumbei e luttuosi che vanno dal grigio al nero, passando per improvvise e quaresimali incursioni di viola.

Petri ingabbia il racconto in una rigida struttura narrativa, cadenzando la temporalità con alcune didascalie su sfondo nero, secondo un'articolazione che ricorda

⁸ Sulla definizione di grottesco e sul suo impiego nel cinema italiano si veda R. DE GAETANO, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni, Roma 1999.

⁹ T. BIONDI, *Elio Petri: l'indagine infinita*, in *Storia del cinema italiano. 1970/1976*, a cura di F. De Bernardinis, Marsilio, Venezia 2009, p. 179.

le fasi di un processo, ma anche gli atti di uno spettacolo teatrale.¹⁰ Nonostante questi titoli richiamino allegoricamente a ciò che accade nell'eremo a livello narrativo, il motivo del loro impiego da parte del regista va ricercato in senso più profondo. La prima immagine del film è costituita da un'ulteriore didascalia, la cui posizione diegetica indica che il suo contenuto deve essere utilizzato come principale chiave di lettura del racconto. In essa si introduce la pratica degli "esercizi spirituali", ideata verso il 1500 da Ignazio di Loyola e approvata dalla Chiesa nel 1548 per la sua particolare efficacia, divenendo nel tempo strumento di formazione per uomini di potere.¹¹ I personaggi del film si recano a Zafer proprio per partecipare ad un ritiro spirituale che prevede l'esecuzione degli esercizi ideati dal santo gesuita. L'auspicio è quello di giungere individualmente ad una purificazione delle coscienze e collettivamente ad un rinnovamento morale in ambito politico. Petri, a sua volta, imposta l'intera narrazione come se fosse un lungo esercizio spirituale, suddividendola in diversi momenti meditativi e ammantandola di quella teatralità che si imponeva come strumento pedagogico prediletto nella teoria e nella prassi educativa dei gesuiti.¹² Ciò che accade in scena, però, appare nettamente in contrasto con tale rituale religioso: violenza, morte, delitti, complotti e torbidi intrighi di potere dominano l'intreccio narrativo, connotandolo piuttosto come una sorta di apocalisse laica. È proprio in questa discrepanza che si colloca il principale nodo strutturale e interpretativo del film, che contribuisce anche ad indirizzare l'intera messa in scena in senso grottesco. Petri, dunque, si prende gioco in maniera beffarda e non senza un certo sadismo sia della Chiesa che della DC, appropriandosi di un intoccabile rituale religioso e utilizzando tale dispositivo per inscenare platealmente la punizione "divina", seppur laicissima nelle intenzioni, che spetta agli irredimibili personaggi, nessuno escluso. Gli esercizi vengono dunque svuotati della verità teologica di cui si fanno portatori,¹³ diventando così il dispositivo narrativo attraverso il quale Petri

¹⁰ La narrazione è articolata in: *La vigilia, Prima giornata* (la cui seconda parte è divisa in *Meditazione sul peccato* e *Il Santo Rosario*), *Seconda giornata* (divisa in *Meditazione sull'inferno* e *Meditazione sulla croce*) e *Terza e ultima giornata*.

¹¹ Anche il Presidente, nel compiere gli esercizi, segue alla lettera le istruzioni ignaziane, concepite all'insegna della più esplicita teatralità. Il gesuita, infatti, consiglia ai fedeli di assumere pose ispirate all'*Imago Christi* o di immedesimarsi in scene raccontate nel Vangelo. Per una lettura del film alla luce dell'iconografia e dell'iconologia religiosa cristiana si veda G. TAGLIANI, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri, Pellegrini*, Cosenza 2020, pp. 197-218.

¹² Afferma Petri: «La sceneggiatura si basa esclusivamente su un principio teatrale, su una scansione regolata dalle diverse posizioni fisiche e dalle meditazioni successive». Tale dichiarazione è riportata in J. A. GILL, *Elio Petri et le cinéma italien*, Rencontres du Cinéma Italien d'Annecy, Annecy 1996, pp. 13-14.

¹³ A ben guardare, gli esercizi ignaziani sono una pratica mortificante per il peccatore che vi si sottopone. Egli, nell'arco di quattro settimane, deve compiere un umiliante cammino interiore di autoanalisi alla fine del quale, pervaso dai sensi di colpa, manifesterà l'intento di volersi annullare in Dio, di

plasma la materia filmica secondo i dettami della “sua” verità poetica e politica, auspicando che essa possa successivamente identificarsi con quella degli spettatori-cittadini ai quali il film si rivolge.

2. Sartre e *Le mani sporche nel segno di una rappresentazione (anti)televisiva*

Il 1978 è l'anno in cui Petri incontra il mezzo televisivo. Si tratta di un approdo che avviene ancora una volta nel segno del teatro: il regista, infatti, realizza una trasposizione del dramma *Les mains sales*, scritto nel 1948 dal filosofo e drammaturgo francese Jean-Paul Sartre, uno dei più illustri teorici dell'esistenzialismo. La miniserie televisiva in tre puntate viene trasmessa sul primo canale il 15, 16 e 19 novembre 1978. La scelta di cimentarsi in una produzione televisiva potrebbe lasciare apparentemente interdetti vista la considerazione negativa e il disprezzo che il regista nutriva nei confronti del mezzo. Petri, però, decide di compiere questo salto giustificando personalmente tale decisione in un lungo scritto redatto per l'Ufficio Stampa Rai,¹⁴ nel quale offre anche la sua interpretazione del testo sartriano e spiega come ha proceduto a metterlo in scena. Sperimentare un nuovo mezzo, mescolandone il linguaggio con quello del cinema e del teatro, per Petri è un'opportunità non solo economica, ma anche artistica e intellettuale; si tratta, inoltre, di un modo per cercare di attenuare creativamente l'asfissiante malessere interiore che lo perseguita in quest'ultimo periodo della sua vita.

Il testo di Sartre si articola in sette quadri, cinque dei quali sono presentati come lunghi flashback, mentre i restanti due sono collocati alle estremità del testo. Il racconto è ambientato al termine della Seconda guerra mondiale in Illiria, uno stato immaginario dell'Europa centrale alleato dell'URSS ma occupato dai nazisti. Protagonista è Hugo, un giovane di provenienza alto-borghese che ha deciso di rinnegare le proprie origini e di convertirsi al comunismo entrando nel Partito. In quel momento si sta mettendo in atto la resistenza contro gli invasori tedeschi in attesa di ricevere aiuto da Mosca, ma il capo politico Hoederer è intenzionato a seguire un'altra strada, ovvero formare un governo di emergenza con il partito fascista del Reggente e con i conservatori del Pentagono, espressione politica della nemica borghesia. Hugo, desideroso di affermarsi, riesce ad ottenere dalle frange più estremiste del

voler rinunciare alla propria soggettività per adeguarsi alla verità teologica. Tradotto in termini politici, significa che l'esercitante si piega alla verità imposta dal potere religioso dopo essere stato mentalmente plagiato attraverso tale pratica.

¹⁴ Si tratta di un prezioso documento che è stato a lungo difficilmente reperibile, per poi essere pubblicato da Gili nel volume dedicato agli scritti del regista: E. PETRI, *Brevi note, riflessioni preliminari*, in *Elio Petri. Scritti di cinema e di vita*, a cura di J. A. Gili, Bulzoni, Roma 2007, pp. 180-200.

Partito il compito di uccidere Hoederer, in quanto il suo piano è considerato scellerato e contrario all'ideologia e ai valori della Sinistra. Il giovane, accompagnato da sua moglie Jessica, viene assunto come segretario del leader, col quale finisce spesso per scontrarsi a causa delle divergenti vedute politiche ed esistenziali. Hugo ritarda la sua azione in quanto, proprio come Jessica, subisce il fascino intellettuale dell'uomo: l'assassinio avviene solo nel momento in cui egli trova la moglie tra le braccia di Hoederer, sparandogli d'istinto. Il dramma inizia a guerra finita, quando ormai il proposito di Hoederer si è rivelato corretto a tal punto che il Partito ha appoggiato in pieno la linea del defunto leader. Hugo è appena uscito dal carcere dopo due anni di detenzione, ma trova difficoltà nell'individuare il vero motivo del suo gesto. Attraverso Olga, segretamente attratta dal giovane, il Partito cerca di carpire il movente dell'assassinio, giacché il protagonista può essere tenuto in vita solo se ammette di aver agito per ragioni passionali e non per fini politici. Hugo non cede al ricatto: fiero di sé, afferma urlando di essere "irrecuperabile" mentre si fionda sui suoi assassini.

Petri orienta la sua trasposizione televisiva secondo due principali traiettorie. La prima offre una lettura dell'opera in chiave esistenzialista, seguendo quindi la linea poetica sartriana. In particolare, il regista si concentra sull'eterno conflitto tra morale e prassi che attanaglia non solo la vita di ogni individuo, ma anche quella della stessa Sinistra in ambito politico. I due poli sono qui rappresentati da Hugo (Giovanni Visentin) e Hoederer (Marcello Mastroianni). Mentre Hugo è immaturo, algido, nevrotico, insicuro, fisicamente tesissimo e verbalmente esagitato, Hoederer appare paterno, caloroso, virile, pacato nei toni ma determinato nei propri scopi, così da presentarsi sicuro e caparbio agli occhi degli spettatori.¹⁵ In realtà Hugo e Hoederer sono due facce della stessa medaglia, due personaggi che rivelano uno la "malafede" dell'altro,¹⁶ due individui che sul piano esistenziale s'inquietano a vicenda. Allo stesso tempo, la coppia costituisce sul piano politico quello che Petri definisce «un marxista in pezzi»: ¹⁷ essa è dunque funzionale ad evidenziare le irrisolte contraddizioni in seno alla Sinistra, storiche e al contempo attuali. La seconda chiave di lettura del testo è concepita da Petri proprio in senso politico, adottando uno sguardo storicizzato sull'opera e sulle polemiche che seguirono alla sua prima messa

¹⁵ Per una ricognizione sulle prove attoriali si veda F. PRONO, *Per una teatralità antitelevisiva. 'Le mani sporche' e l'eredità di Stalin*, in *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale*, a cura di G. Rigola, Bonanno, Acireale-Roma 2015, pp. 221-222.

¹⁶ Si tratta di un concetto con il quale il filosofo indica la viziosa tendenza dell'uomo a fuggire da ciò che egli è realmente, a ingannare se stesso autoconvincendosi di poter essere altro da sé. Per Sartre tutti i personaggi di *Les mains sales* agiscono in malafede; non a caso, nelle sue opere il filosofo sceglie di proporre al pubblico solo esempi in negativo di tale concetto.

¹⁷ *Ivi*, p. 220.

in scena nel 1948. Il regista, infatti, ha intenzione di realizzare una sorta di *Todo modo* dello stalinismo, così da porre la Sinistra al cospetto di un pezzo della propria storia con il quale non ha ancora fatto i conti. Si tratta di un'eredità rappresentata da un ingombrante scheletro nell'armadio che ha il volto fantasmatico del dittatore sovietico, al quale si era giurata piena fedeltà fino a qualche decennio prima.¹⁸ Per Petri è anche un modo per risarcire Sartre dopo l'ingiusta accoglienza che l'opera ricevette nel 1948, dovuta proprio alla cieca devozione dei compagni francesi verso il leader sovietico.

Dal punto di vista drammaturgico, Petri afferma che l'opera di Sartre è «tre volte teatrale»:¹⁹ per la sua natura di testo drammatico, per l'approccio di Hugo alla realtà, che in mancanza di un progetto egli concepisce come assurda finzione, e per la malafede alla base del comportamento di tutti i personaggi, che fingono appunto di essere quello che non sono.²⁰ Sartre, quindi, “gioca” con il testo, rifiutando quello spirito di serietà che anima la malafede dei personaggi, ma lo fa ponendosi a sua volta esplicitamente in malafede nei confronti degli spettatori, predisponendo un impianto drammaturgico volontariamente tradizionale, pregno di colpi di scena, di situazioni artificiose e di retorica nella stesura dei dialoghi. Parallelamente, spiccano le recite messe in piedi da Hugo e Jessica (Giuliana De Sio), che spesso giocano ad interpretare delle parti in commedia rispetto al loro rapporto sentimentale, tanto da dover segnalare al coniuge i momenti in cui si stanno esprimendo seriamente. Per Sartre (e per Petri) se tutto è inautentico, se ogni cosa è falsa, allora è l'intera esistenza umana a rischiare di diventare vuota e non pienamente vissuta. Attraverso questa continua oscillazione tra verità e falsità, tra gioco e serietà, tra il porsi dentro e fuori i personaggi, Sartre instilla nello spettatore «il dubbio che “tutto” sia teatro, finzione, commedia, che “tutto” sia “falso”: che la vita stessa lo sia».²¹ Teatro e mondo, finzione e realtà finiscono quindi per sovrapporsi nel gioco metalinguistico dell'autore. Insomma, il filosofo francese dimostra che la malafede incancrenisce l'esistenza degli individui presentando un'opera che simula malafede in ogni suo aspetto, così che tale ingombrante presenza appaia sempre avvertibile dallo spettatore.

Nella sua trasposizione Petri non solo riprende quest'architettura teatrale, ma sposta il discorso metalinguistico anche sul piano televisivo. Il regista afferma che allo spettatore «gli dobbiamo ricordare continuamente che il nostro è il “gioco” del teatro, che teatro e televisione sono due “giochi” diversi, che tutto quello che gli si

¹⁸ Cfr. O. CALDIRON, *Il fantasma di Stalin, in L'ultima trovata. Trent'anni di cinema senza Elio Petri*, a cura di D. Mondella, Pendragon, Bologna 2012, pp. 101-104.

¹⁹ E. PETRI, *Brevi note, riflessioni preliminari cit.*, p. 196.

²⁰ F. PRONO, *Per una teatralità antitelevisiva. 'Le mani sporche' e l'eredità di Stalin cit.*, pp. 217-218.

²¹ E. PETRI, *Brevi note, riflessioni preliminari cit.*, p. 187.

presenta sotto l'aspetto di realtà televisiva è una finzione».²² L'obiettivo è dunque quello di utilizzare il teatro per risvegliare lo spettatore televisivo, che appunto preferisce guardare *Le mani sporche* dal divano piuttosto che dalla poltrona della sala, scuotendolo dal torpore e dall'ipnosi che il medium domestico gli impone quotidianamente, intrappolandolo e schiavizzandolo. Si può affermare, perciò, che l'opera di Petri è fortemente segnata da una "teatralità antitelevisiva". Il regista dimostra di saper padroneggiare il linguaggio televisivo e di saperne sfruttare le potenzialità, come si nota dall'uso frequente dei primi piani e dai continui movimenti di macchina, morbidi e sinuosi. Questi ultimi spesso si trasformano in veri e propri "flussi" (termine tipicamente televisivo), in piani sequenza che appaiono anche in grado di spaziare tra passato e presente senza soluzione di continuità, attraverso un unico e ininterrotto percorso visivo. Allo stesso tempo, però, Petri si serve della specificità del mezzo per ricordare di continuo allo spettatore che si trova al cospetto di un gioco scenico, cioè di fronte ad una finzione che è teatrale e al contempo televisiva, dunque antitetica rispetto alle coinvolgenti narrazioni dei classici sceneggiati trasmessi all'epoca. Per il regista più *Le mani sporche* sarebbe stato teatrale e più sarebbe risultato vero, meno sarebbe stato televisivo e più sarebbe risultato efficace a raggiungere lo scopo che egli si era prefissato.²³ Oltre all'impostazione conferita a luci, colori, scenografia, inquadrature, recitazione e dialoghi (Petri riprende integralmente il testo di Sartre, che procede a tradurre personalmente), il regista ottiene quest'effetto aggiungendo due scene che fungono da cornice, poste all'inizio e alla fine della rappresentazione e ambientate non a caso in una sala teatrale gremita di pubblico.²⁴ Nella prima sequenza vediamo Hugo, appena uscito dal carcere, attraversare la platea con una valigia e dirigersi sul palcoscenico, che si presenta idealmente come teatro dell'intera messa in scena televisiva. Il confine sfumato tra realtà e illusione è subito ribadito in senso metaforico dal fondale, che riproduce una delle versioni de *L'Empire des lumières* di René Magritte. La tetra partitura di Ennio Morricone contribuisce a delineare, insieme ai toni scuri della fotografia, un'atmosfera carica di tensione, della quale l'istanza narrante svela presto l'origine. Tra il pubblico di giovani militanti di sinistra, seduto in un palchetto, c'è anche un austero uomo baffuto vestito di bianco: è il fantasmatico simulacro di Stalin, sul quale la macchina da presa si sofferma più volte, segnalando che quell'ingombrante presenza rimarrà

²² F. PRONO, *Per una teatralità antitelevisiva. 'Le mani sporche' e l'eredità di Stalin* cit., p. 218.

²³ «La regola del nostro gioco, con *Le mani sporche* è semplice: si deve sottrarre il telespettatore all'idea che *Le mani sporche* sia "vera" in senso televisivo, nel senso del "feuilleton" televisivo [...] nel senso di quella "letteralità" che è propria della messa in scena televisiva» afferma il regista in E. PETRI, *Brevi note, riflessioni preliminari* cit., p. 186.

²⁴ Si tratta del Teatro Gerolamo di Milano. Il resto delle riprese avvenne al Centro Telecinematografico Culturale di Milano, per una durata totale di sessantuno giorni.

lì per tutto il tempo della rappresentazione. Alla fine di questa parte introduttiva il fondale si alza e uno zoom introduce lo spettatore televisivo all'interno della narrazione. L'altra scena, posta alla fine dell'opera, è speculare alla prima. Hugo cade a terra morto, il sipario si chiude e tutti gli attori escono in scena per prendere gli applausi, proprio come in un vero spettacolo teatrale. Il pubblico, però, è spaccato: una parte applaude, schierata evidentemente con Hoederer, mentre un'altra fischia, rivendicando come Hugo la fedeltà alla purezza dell'ideologia. Terminata la recita, la partitura morriconiana accompagna il passaggio della macchina da presa all'interno della sala vuota. I lumi si spengono, ma il fantasma di Stalin è ancora lì: fuma tranquillamente, pervaso da una tetra e fredda luce, sfidando lo spettatore con lo sguardo.

3. *Blackout: L'orologio americano e l'esordio alla regia teatrale*

Nel 1979 Petri gira quello che sarà il suo ultimo film, *Buone notizie*. Il 1981 è invece l'anno in cui il regista sale finalmente sul palcoscenico, dirigendo per il Teatro Stabile di Genova la prima italiana de *L'orologio americano*, opera del drammaturgo Arthur Miller pubblicata l'anno precedente con il titolo *The American Clock*. Si tratta, come si è visto, di una svolta non casuale né tantomeno improvvisa, attraverso la quale Petri mette momentaneamente da parte il cinema, date le sempre maggiori difficoltà che egli incontra nel trovare qualcuno che produca i suoi film. A ciò vanno aggiunti gli insuccessi, le polemiche e le incomprensioni suscitate dagli ultimi tre titoli realizzati, che avevano affievolito la fiducia del regista nella capacità del mezzo di farsi terreno di incontro e di scambio dialettico col pubblico, ormai sempre più devoto al mezzo televisivo. Il teatro, quindi, rappresenta per Petri un modo per riallacciare il tanto agognato dialogo con gli spettatori, nonché un'occasione per dare nuova linfa alla sua vena creativa.²⁵ La scelta ricade su *The American Clock* poiché si

²⁵ Petri, infatti, afferma di essere convinto che «per fare teatro oggi sia necessario avere molte idee, molte di più di quante se ne richiedano ad un regista cinematografico». Dichiarazione riportata in E. PETRI, *Ci rimproverate, ma non ci avete mai difeso. Intervista di Umberto Rossi*, in *Elio Petri. Scritti di cinema e di vita*, a cura di J. A. Gili, Bulzoni, Roma 2007, p. 104.

tratta di un testo contemporaneo,²⁶ «un testo che avremmo dovuto scrivere anche in Italia, un'opera di grande attualità».²⁷

The American Clock è un'opera della tarda maturità di Arthur Miller, nella quale ancora una volta il drammaturgo statunitense scandaglia con spiccata aderenza realistica le contraddizioni, gli squilibri e le problematiche della società americana, offrendo al pubblico un testo di grande forza drammatica e rappresentativa, in grado di porsi controcorrente rispetto alle consuete narrazioni sull'eterno mito del sogno americano. I due atti da cui è composto propongono un ampio affresco del periodo della Grande Depressione,²⁸ condensato nel dipanarsi della vicenda della famiglia Baum, piccolo-borghesi newyorkesi colpiti dalla crisi e costretti a trasferirsi da Manhattan ad un modesto appartamento situato a Brooklyn. Nell'architettura corale del testo si aggiungono poi altri personaggi significativi, in rappresentanza dei diversi strati sociali dell'America del tempo. La variopinta, disperata e al contempo dignitosissima umanità che Miller mette in scena appare funzionale all'autore per mostrare una nazione che ha perso violentemente l'innocenza e che ora si ritrova ad un passo dal baratro, in preda ad una crisi economica, sociale ma anche morale, nella quale però si possono scorgere già i primi segnali di una prossima rinascita. Miller individua tali avvisaglie nello spirito identitario americano che anima pensieri e azioni di molti dei personaggi: ottimismo, speranza nel futuro e capacità di far fronte alle difficoltà affidandosi alle proprie forze anche stavolta si confermano essere il vero motore della nazione, più della stessa politica rooseveltiana del New Deal, che pure ebbe un ruolo decisivo nel superamento di questo drammatico periodo.

Il testo di Miller è costruito in maniera moderna e dinamica. La vicenda esemplare e virtuosa della famiglia Baum e quelle degli altri personaggi sono presentate come un lungo flashback che scaturisce dal dialogo tra Lee Baum e l'amico Arthur Robertson. I due, ormai in età avanzata, s'incontrano dopo molti anni e iniziano a discutere del tragico vissuto di qualche decennio prima. La riflessione teorica che anima il dialogo tra i due uomini interrompe l'azione drammatica solo in pochi punti,

²⁶ In realtà il primo ambizioso progetto teatrale accarezzato dal regista consisteva nel portare in scena *l'Anfitrione* di Plauto al Teatro Stabile di Torino nel 1977, con Milva nel ruolo di Alcmena, poi abbandonato a causa delle difficoltà economiche del teatro. Tra il 1978 e il 1979 si affacciarono altre idee di messa in scena che riguardarono *Vieux Carré* di Tennessee Williams, rappresentato per la prima volta nel 1977 a New York, un dittico di testi del drammaturgo romeno Aurel Baranga e *Das Kapital* di Curzio Malaparte (prima rappresentazione nel 1949 a Parigi) per il Teatro Metastasio di Prato.

²⁷ *Ivi*, p. 105.

²⁸ Nel comporre il suo dramma Miller si ispirò al volume *Hard Times. An Oral History of the Great Depression* (1970), nel quale lo storico Studs Terkel raccolse numerose interviste rilasciate da cittadini americani di ogni estrazione che erano stati colpiti dalla Grande Depressione.

lasciando totale spazio al susseguirsi fluido e ininterrotto delle innumerevoli e discontinue situazioni sceniche collocate nel passato (ben ventiquattro, per un totale di cinquantadue personaggi), le quali si presentano come frammenti narrativi distribuiti in tempi e spazi ogni volta differenti. È come se ci trovassimo di fronte ad un vero e proprio montaggio cinematografico, del quale lo stesso Miller rende conto fornendo precise indicazioni di stampo registico all'interno delle didascalie. Ad esempio, nella prima l'autore afferma che di base il palcoscenico deve essere spoglio in modo da risultare di volta in volta adattabile alle diverse scene, in ciascuna delle quali è poi prevista l'aggiunta di opportuni oggetti e di elementi scenografici utili a connotare gli spazi, mentre il passaggio dall'una all'altra deve avvenire tramite sofisticati giochi di luce. Si comprende facilmente come *The American Clock* non sia un dramma classicamente inteso, dove è il dialogo tra i personaggi ad articolare l'azione scenica in senso logico e causale. Si tratta piuttosto di un testo che rientra in quella tendenza "epicizzante" che riguarda parte della drammaturgia occidentale del Novecento.²⁹ Qui, infatti, non sono più i personaggi e le relative azioni a dettare il passaggio da una scena all'altra e ad innescare i flashback,³⁰ ma ciò è opera di un'istanza narrante esterna. Siamo dunque di fronte ad una drammaturgia dal sapore fortemente cinematografico, che propone l'affastellarsi di vicende composite all'interno della medesima cornice storica e narrativa.

The American Clock fu presentato in anteprima mondiale allo *Spoletto Festival USA* di Charleston il 24 maggio 1980, per poi debuttare al Biltmore Theatre di Broadway l'11 novembre dello stesso anno con la regia di Vivian Matalon. Lo spettacolo restò in cartellone solo per una ventina di giorni (appena il tempo di dodici repliche) a causa dell'insuccesso di pubblico e di critica. Miller imputò tale fiasco all'allestimento poco pertinente e soprattutto alle pressioni ricevute affinché apportasse modifiche al testo e aumentasse il numero degli inserti musicali, in modo tale da rendere la pièce più leggera e più congeniale all'ambiente di Broadway. Petri e Ivo Chiesa, all'epoca direttore dello Stabile di Genova, rimasero interdetti rispetto a tale insuccesso ma decisero comunque di proseguire nell'organizzazione dell'allestimento della prima europea del dramma.³¹ Pur non ritenendolo un capolavoro, lo

²⁹ In merito a tale tesi si veda il fondamentale P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torino 2000. Per il caso specifico di Arthur Miller si rimanda *ivi*, pp. 129-135.

³⁰ Non sussiste l'ipotesi secondo cui i flashback sono una manifestazione visiva dei ricordi di Lee e di Robertson, giacché in essi vi sono momenti nei quali nessuno dei due personaggi appare in scena. Inoltre, le vicende del passato sono sempre presentate allo spettatore da un punto di vista neutro e oggettivo.

³¹ *L'orologio americano* figura le cinque nuove produzioni dello Stabile di Genova per la stagione teatrale 1980-81, in particolare tra i due testi presentati come prime assolute italiane (l'altro è *Delirio alla Fregoli* di Filippo Crivelli). Tali informazioni sono riportate in *Gli Stabili in Italia*, in «Il Dramma», LVII, 4, giugno 1981.

consideravano comunque degno di essere rappresentato e conosciuto anche in Italia. I due optarono per la versione originale dello spettacolo, rispettando il dissociarsi dell'autore dall'allestimento di Broadway. La traduzione adottata fu quella di Gerardo Guerrieri, mentre la scenografia fu affidata a Dante Ferretti, i costumi a Barbara Mastroianni e le musiche, elemento drammaturgico di spicco, a Piero Piccioni, che compose per l'occasione una raffinata e malinconica partitura jazz in grado di evocare perfettamente l'atmosfera dell'epoca. Per quanto riguarda il cast, la compagnia dello Stabile poteva vantare interpreti teatrali di prim'ordine, sia tra quelli fissi che tra quelli assoldati per l'occasione. Tra di essi figuravano Eros Pagni, Lino Capolicchio, Ferruccio De Ceresa, Marzia Ubaldi, Claudio Gora, Camillo Milli, Benedetta Buccellato e un'esordiente Carla Signoris. Come già accaduto in America, ciascun attore (in totale erano diciotto) interpretò più personaggi a causa dell'elevato numero di parti presenti.

L'orologio americano debuttò il 23 gennaio 1981 nella sala del Teatro Eleonora Duse di Genova. Purtroppo non sembrano esistere riprese audiovisive integrali dello spettacolo, per cui non è possibile procedere ad un'analisi approfondita. Bisogna dunque affidarsi necessariamente ad altre tipologie di fonti, come racconti orali, articoli giornalistici, recensioni dell'epoca e testimonianze fotografiche. Rispetto a queste ultime, nel volume dedicato al testo di Miller e alla sua analisi, pubblicato dalle Edizioni del Teatro di Genova,³² è presente un'appendice con quindici preziose fotografie di scena in bianco e nero. Incrociando tali fonti con quei pochissimi studi che rendono conto di tale esperienza del regista e con alcune interviste rilasciate prima del debutto,³³ si nota innanzitutto come Petri abbia indirizzato la sua rappresentazione verso un'interpretazione del tutto personale non solo del testo, ma anche delle ragioni che spinsero Miller a scriverlo. Il regista definisce la scrittura dell'autore «tra l'intimistico e l'oggettuale»,³⁴ intendendola come parte di un processo tramite il quale egli cerca di rimettere ordine nei propri ricordi e nelle esperienze di gioventù con dolcezza e saggezza, riscoprendo valori che all'epoca della crisi si rivelarono salvifici come quelli della solidarietà e degli affetti familiari. Da parte sua, invece, Petri manifesta la volontà di approcciarsi al testo di Miller con umiltà, affermando di sentirsi in qualche modo complice dell'autore. Il regista romano, però, svuota la messa in scena di tutta la retorica sullo spirito americano e sull'orgoglio

³² A. MILLER, *L'orologio americano*, Edizioni del Teatro di Genova, Genova 1981.

³³ Due sono gli studi che rendono maggiormente conto di tale esperienza petriana. Si tratta di R. CURTI, *Elio Petri. Investigation of a Filmmaker*, McFarland & Company, Inc., Jefferson (North Carolina) 2021, pp. 288-289 e N. LUZZAGNI, *Parola solenne. Dialoghi e visioni nel cinema di Elio Petri*, Venilia, Lozzo Atestino 2021, pp. 184-186, dove sono presenti anche sei fotografie di scena.

³⁴ Affermazione riportata in G. DAVICO BONINO, *Elio Petri al debutto teatrale con Miller. «Personaggi a tutto tondo, senza annoiare»*, in «La Stampa», 29 ottobre 1980.

patriottico, concentrandosi invece sulla Grande Depressione intesa come momento disgregativo della società capitalistica e dei suoi valori, come illuminante atto rivelatorio circa la meschinità e l'insostenibilità di tale ideologia a livello economico e sociale. Allo stesso tempo Petri, proprio come Miller, ci tiene a far notare come il vecchio ordine capitalistico venne ben presto ripristinato in una veste rinnovata e accattivante, reggendosi stavolta sulle pratiche egoistiche del moderno consumismo. Uno scellerato modello ben presto importato anche in Italia, che Petri evidenzia criticamente inserendo in scena oggetti tipici del consumo di massa come un juke-box e un frigorifero. Inoltre, il regista afferma di aver individuato anche un altro collegamento, molto più sottile, tra l'Italia e l'America degli anni Trenta: nonostante l'abissale distanza ideologica e politica tra le due nazioni, all'epoca entrambe conobbero un sostanziale intervento economico dello Stato nella vita dei cittadini, che Petri interpreta come un segnale evidente e trasversale della crisi che già allora aveva investito le strutture del capitalismo. Inoltre il regista, come del resto lo stesso Miller, non può non evocare il presente a lui contemporaneo, cioè spostare l'attenzione sulla crisi che tale modello economico basato sul consumismo stava ormai mostrando.³⁵ Petri afferma anche di voler proporre una messa in scena che non annoi lo spettatore, cioè di voler «trovare il corrispettivo di una scrittura popolare, dalla comunicazione immediata».³⁶ Non a caso la scenografia di Dante Ferretti si ispira alle opere dei pittori del realismo figurativo americano. Al contempo, una veduta di New York fa da sfondo alle vicende collocate negli anni Trenta, alla quale si sostituisce un'imponente e autoritaria bandiera americana nelle scene con Lee e Robertson ambientate al presente. Inoltre, lo spazio scenico appare recintato lateralmente da due spesse fila di luminosi mattoni rossi. Petri, pur volendo rendere l'opera il più teatrale possibile, non manca di sfruttare la matrice cinematografica del testo milleriano, impostando il racconto quasi come se fosse un unico piano sequenza ed imprimendo ad esso un ritmo piuttosto spedito. Non mancano, inoltre, vaghi richiami al cinema americano del periodo, molto apprezzato dal regista: è il caso dei contadini di Steinbeck portati sul grande schermo da John Ford in *The Grapes of Wrath* (*Furore*, 1940), ma anche delle performance di Judy Garland e Mickey Rooney evocate dagli inserti musicali. Completano il quadro visivo alcuni omaggi agli allestimenti milleriani di Luchino Visconti, che per primo rappresentò in Italia le opere del drammaturgo americano a partire dagli anni Cinquanta, lasciando affascinato anche un giovane Petri, assiduo e affamato frequentatore di cinema e di teatri.

Il tanto annunciato spettacolo fu vittima di uno sfortunato debutto a causa di un incidente che rovinò la perfetta riuscita della prima. Poco dopo l'inizio del secondo

³⁵ Cfr. M. S. PALIERI, *Con l'orologio di Miller non si arriva mai tardi*, in «l'Unità», 9 ottobre 1980.

³⁶ Dichiarazione riportata in G. DAVICO BONINO, *Elio Petri al debutto teatrale con Miller cit.*, nota 34.

atto, infatti, per colpa di un guasto sulla rete elettrica la sala si ritrovò improvvisamente senza corrente. Lo spettacolo fu interrotto per circa mezz'ora per poi proseguire a lume di candela, ma ormai il ritmo si era spezzato e molti spettatori erano già andati via.³⁷ Nonostante le tiepide recensioni, che pur lodavano all'unanimità le prove attoriali,³⁸ *L'orologio americano* seguì ad andare in scena e fu organizzata anche la tradizionale tournée nei teatri italiani. Lo spettacolo continuò a riscuotere un certo successo, tanto da essere addirittura riproposto dallo Stabile di Genova nel corso della stagione teatrale successiva. Nonostante tutto, l'orologio di Miller continuava a funzionare. Quello di Elio Petri, invece, si sarebbe presto fermato, stroncando sul nascere la tanto agognata esperienza della regia teatrale, che di sicuro avrebbe donato al pubblico molte altre prove degne di nota.

³⁷ Per un resoconto dettagliato su ciò che accadde quella sera si veda A. P., *L'orologio s'è fermato per mezz'ora*, in «La Stampa», 25 gennaio 1981.

³⁸ Cfr. F. LANGELLA, *La crisi del '29 nell'ultimo Miller*, in «Avanti!», 24 gennaio 1981; G. DAVICO BONINO, *La depressione minuto per minuto nell'«Orologio» di Miller e Petri*, in «La Stampa», 25 gennaio 1981; A. SAVIOLI, *L'orologio della storia si è fermato al 1929?*, in «l'Unità», 25 gennaio 1981; P. LINGUA, *Nell'euforia del dopo-spettacolo molte riserve sul testo di Miller*, in «La Stampa», 25 gennaio 1981.