



STRANE STORIE

Il cinema e i misteri d'Italia

A CURA DI CHRISTIAN UVA



Cinema
*Lo schermo
e la storia*

Rubbettino

STRANE STORIE

IL CINEMA E I MISTERI D'ITALIA

a cura di Christian Uva



Rubbettino

Il curatore rivolge un particolare ringraziamento a Paolo Rendina per la collaborazione alla redazione del volume e a Luca Pallanch per i preziosi suggerimenti cinefili

© 2011 - Rubbettino Editore
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10
TEL (0968) 6664201
www.rubbettino.it

Indice

- 9 I misteri d'Italia nel cinema.
Strategie narrative e trame estetiche tra documento e finzione
CHRISTIAN UVA
- 35 *L'affaire Rosi*. Il cinema, l'Italia, il deficit di verità
ANTON GIULIO MANCINO
- 51 Il doppio Stato e le convergenze parallele.
Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto e *Piazza Fontana*
ANDREA MINUZ
- 63 Moro, Brescia, *conspiracy*. Lo stile paranoico nel cinema italiano
ALAN O'LEARY
- 79 Cesare Zavattini: un lampo sul «caso Moro»
STEFANIA PARIGI
- 87 Prima durante dopo (soggetto cinematografico sul «caso Moro»)
CESARE ZAVATTINI
- 95 Un mosaico di verità per «una storia sbagliata». Il «caso Pasolini»
secondo Marco Tullio Giordana e Aurelio Grimaldi
ANNA PAPARCONI
- 105 Il mistero come intreccio.
Il muro di gomma e *Fortapàsc* di Marco Risi
GIUS GARGIULO
- 113 L'isola dei tre cavalieri.
I misteri di Mafia, da *Pisciotta* a *Il Capo dei capi*
VITO ZAGARRIO

- 125 Immagini dal G8. Genova, luglio 2001
ENRICO CAROCCI
- 139 Non confesso, dunque sono. *Il Divo* di Paolo Sorrentino
NICOLETTA MARINI-MAIO
- 149 Sono solo canzonette. Da Elio Petri a Ligabue:
cinema documentario e misteri d'Italia
IVELISE PERNIOLA
- 159 Le mani legate. Cinema di genere e misteri d'Italia
ROBERTO CURTI
- 173 Enigmi a puntate. I misteri italiani fra storia e fiction tv
GIANCARLO LOMBARDI
- 187 La sfida al labirinto. Narrazione cinematografica e interpretazione
storica di fronte al «mistero» della violenza
GUIDO PANVINI
- 197 Bibliografia
- 209 Indice dei film citati
- 217 Profili degli autori

*... gli occhi tuoi pieni e puliti e incantati non sapevano,
non sanno e non sapranno, non hanno idea. Non hanno
idea delle malefatte che il potere deve commettere per as-
sicurare il benessere e lo sviluppo del Paese...*

Giulio Andreotti in *Il Divo* (2008)
di Paolo Sorrentino

L'affaire Rosi. Il cinema, l'Italia, il deficit di verità

ANTON GIULIO MANCINO

1. La casistica e la cronologia

Ci sono vari modi, tutti praticabili, per accedere a quello che merita di essere definito un vero sistema di pensiero rosiano dove la parola stessa «caso» contraddice la «casualità» e impone invece la *causalità* come principio epistemologico fondamentale. Un sistema che fornisce a sua volta un accesso privilegiato alla storia dell'Italia attraverso meandri e misteri che rimandano l'uno all'altro, inevitabilmente. È proprio questo continuo richiamarsi a vicenda dei misteri italiani che rende i film rosiani, destinati a concatenarsi anch'essi, lo specchio di un complicato universo di riferimenti sovrapposti, incrociati, paralleli. L'autore non avrebbe potuto concepirli, elaborarne la struttura, la logica, se non avesse cercato di decifrare e comprendere in profondità le cose italiane. Se da queste «cose» non avesse ricavato la materia prima delle sue «parole». Parole come «caso». Al plurale «casi», emblematici, riproducibili e modulari. Suoi nella misura in cui egli se ne rende interprete consapevole e divulgatore responsabile. Di più: responsabilizzato dalla sua stessa consapevolezza, dal suo dover esserne l'interprete virtuoso nei modi della divulgazione cinematografica. Casi che quindi gli appartengono perché appartengono all'Italia intesa come laboratorio politico dello scenario mondiale. Eventi del presente, del passato e soprattutto del passato prossimo, dimensione privilegiata da Francesco Rosi come giusta distanza per affrontare, capire, leggere la storia contemporanea a largo spettro. Italiana, certo, se si guarda alle premesse. Ma in virtù di tale specificità, essa si fa storia non soltanto italiana. A patto che si analizzi l'impianto, le estreme conseguenze, la tendenza non occasionale di sperimentare *qui* ed esportare *altrove* i meccanismi e le logiche perverse del potere. Se considerata cioè come forma stessa del processo *della* storia che

Rosi indaga e del processo *alla* storia che inevitabilmente egli istituisce nei suoi film.

Esiste un sistema cinematografico e conoscitivo rosiano, che da mezzo secolo è entrato in circolo con la storia, del quale una delle chiavi di accesso è la cronologia. Cronologia degli avvenimenti, cronologia dei film, che differenza fa? Non sono forse i film che prenderemo in esame causa e conseguenza di avvenimenti storici, se non addirittura avvenimenti storici essi stessi?

2. Da Visconti a Rosi

Un esempio per tutti, il più ricorrente e pertinente: *Salvatore Giuliano* (1962), il film che fa da spartiacque, il film a partire dal quale si comincia a notare la rivoluzione linguistica che Rosi ha introdotto nel cinema e nella storia, quindi anche nella storia del cinema. Quand'è che l'autore lo concepisce?

Per quanto riguarda il fatto che, poi, a soli due anni dalla morte di Mattei io pensassi di misurarmi con un argomento così grosso, questo lo si deve, penso, a una certa componente giornalistica che credo di poter riconoscere, come spinta, alla base di alcune mie imprese. Del resto è quanto già avvenuto per un progetto di film su *Che Guevara* e per *Giuliano* stesso. Quest'ultimo film l'ho girato nel '60, ma ci avevo pensato già nel '51 quando collaboravo alla sceneggiatura di *Bellissima* di Luchino Visconti con Suso Cecchi D'Amico, e la storia vera di Giuliano si era appena conclusa nel 1950¹.

Rosi comincia dunque a pensare al progetto di *Salvatore Giuliano* nel 1951, collaborando nuovamente con Visconti. In *Bellissima*, quattro anni dopo l'esperienza di aiuto regista di *La terra trema*, iniziato alla fine del 1947 e consegnato all'inizio di settembre del 1948 per la prima proiezione pubblica alla Mostra del Cinema di Venezia. Non si tratta solo di una concomitanza temporale. Che Rosi fosse in quel momento al lavoro con Visconti la dice lunga sulla genesi di *Salvatore Giuliano*. Che sarebbe stato il primo film italiano in grado di esplicitare nomi, circostanze e fatti legati all'eccidio politico di Portella della Ginestra del 1947. E di conseguenza, con regolarità quasi triennale, ai fatti legati agli omicidi politici dei banditi Salvatore Giuliano

1. F. Rosi, *La ricerca multipla del regista*, in F. Rosi, E. Scalfari (a cura di), *Il caso Mattei. Un "cor-saro" al servizio della Repubblica*, Cappelli, Bologna 1972, p. 74.

nel 1950 e Gaspare Pisciotta nel 1954. Sappiamo ormai che *La terra trema* non era stato dappprincipio un adattamento dei *Malavoglia* di Giovanni Verga, semmai lo era diventato non potendo più rimanere – per una serie di ragioni fin troppo evidenti e documentabili² – il film «lampo» originario, il documentario, la docufiction *ante litteram*, comunque lo si voglia definire. Ad ogni modo un film di propaganda e controinformazione per conto del PCI in vista delle elezioni del 1948, concepito a ridosso di quel che accadde il primo maggio del 1947 a Portella della Ginestra e che avrebbe ipotecato a tempo indeterminato la storia italiana per decenni e decenni. Dunque, quando Rosi fa risalire al 1951 il progetto del suo film più noto individua una data tutt'altro che generica. Il 1951 non è soltanto l'anno di *Bellissima*. E *Bellissima* – bisogna pur rendersene conto una volta per tutte – è il film in cui Visconti dichiara la propria delusione nei confronti della retorica del neorealismo maturata in seguito al pur ineccepibile ripiego verghiano de *La terra trema*, quindi dopo il mancato appuntamento del neorealismo con la realtà sociopolitica di quel preciso momento storico e di quel preciso luogo geografico. Dunque Visconti gira *Bellissima*, e Rosi è al suo fianco, per de-costruire, smontare, criticare il conclamato impianto realistico dei cosiddetti film neorealisti, per marcare lo scarto incolmabile tra un cinema populista, recitato, magn(an)iloquente, e uno autenticamente popolare, possibilmente attento a ciò che di preoccupante e di prioritaria importanza in Italia stava accadendo. Donde il compromesso tra comunisti e cattolici, vero e proprio «compromesso storico» consumatosi con largo anticipo sul set di un film in fieri come lo era *La terra trema* nei primi mesi del 1948, prima che si giungesse alle elezioni politiche fissate per il 18 aprile. Un compromesso siglato dal ridimensionamento degli episodi della zolfatarata e soprattutto del mare da cui ormai solo in teoria e allegoricamente il film giustificava il proprio titolo. Ma il 1951 è anche l'anno in cui Visconti volle far pubblicare un suo testo estremamente illuminante, *La terra trema – appunti per un film documentario sulla Sicilia*³, dove lasciava chiaramente intendere, ammesso che qualcuno avesse allora e nei decenni successivi voluto intendere, cosa sapeva e avrebbe fatto sapere e vedere nel suo lungimirante e naufragato «film documentario sulla Sicilia». Dove la parola «documentario» significava anche *documentato*, essendosi lui ben documentato sul

2. Cfr. A.G. Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 1998, e in particolare il terzo capitolo dal titolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa*, pp. 167-257.

3. L. Visconti, *La terra trema (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*, a cura di Fausto Montesanti, in «Bianco e Nero», nn. 2-3, febbraio-marzo 1951.

posto, in tempo reale, all'indomani della strage⁴. Perché allora aspettare il 1951? Per prudenza, ma non solo. Per consentire, a malincuore, che il compromesso seguisse il suo corso. Ma non solo. Aggiungeremmo, per sopraggiunti elementi di conoscenza. A Visconti, intellettuale attento e avveduto, che non aveva smesso di seguire i fatti di Portella e lo sbocco giudiziario, non erano di sicuro sfuggite alcune drammatiche concomitanze. Ciò che sembrava «casuale» era – rieccoci al punto – frutto ben più probabile, seppure ipotetico, di una precisa *causalità*, specialmente dopo l'uccisione oscura il 5 luglio 1950 di Giuliano, presunto esecutore materiale della strage di Portella, e prima che riprendesse il 9 aprile il processo di Viterbo. Cosa fece poi Rosi, suo ex allievo approdato alla regia con *La sfida* (1958) e *I magliari* (1959), estremamente puntigliosi sulle connessioni di base, basse, organizzative e sugli aspetti materiali, infrastrutturali, economici del fenomeno criminale? Cominciando nel 1961 le riprese del film prudentemente annunciato con il titolo *Sicilia '43-'60*, per poi assumere quello più esplicito di *Salvatore Giuliano*, e smontando, anzi destrutturando, la linearità del racconto tradizionale, Rosi proseguì idealmente l'indagine di Visconti, il quale – fin quando aveva potuto – aveva mantenuto il massimo segreto sull'effettivo argomento di *La terra trema*, nato da un'inchiesta preliminare in Sicilia mentre era ancora teatro di attentati politici anch'essi concepiti in previsione delle elezioni nazionali. Armi diverse: da un lato le armi del terrorismo politico supportato dalla mafia e dal banditismo, dall'altro un'«arma di costruzione di massa»⁵ come il progetto di un film da girare in gran segreto, alla macchia, con grandi rischi per i suoi contenuti inediti, sulla scorta di un'inchiesta tutt'altro che superficiale o convenzionale. Quella di Visconti, tra intenzioni, tracce delle intenzioni, esiti concreti e rammarichi, era stata una lezione metodologica importante per Rosi. Su *Salvatore Giuliano* non aveva più dubbi: in presenza di frammenti, schegge di verità, cocci non facilmente ricomponibili di struttura veritiera compromessa e frantumata. Occorreva far di necessità virtù: usare i frammenti stessi senza saldarli e linearizzarli ricorrendo semplicisticamente alle maglie del racconto. I frammenti dovevano restare frammenti e il film assumere la forma logica, logicamente aperta e polemicamente incompiuta, di un'inchiesta, non travestita da narrazione, nemmeno da narrazione multipla, griffithiana, sviluppata su tre vicende

4. Cfr. il documento *Indagine su agitazioni operaie e contadine*, consultabile presso il Fondo Visconti, all'Istituto Gramsci di Roma, collocazione *La terra trema* (1948) - C14 - 003873.

5. La definizione, adottata per i film di Rosi, è di Bertrand Tavernier nell'intervento del 3 agosto del 2005 al convegno *La sfida della verità. Il cinema di Francesco Rosi* nell'ambito del Premio Fiesole ai Maestri del Cinema.

contemporanee, come previsto originariamente ne *La terra trema*. Nel suo *Giuliano* l'inchiesta sarebbe stata esplicitata, lungi da camuffamenti o complessi d'inferiorità nei confronti della pratica giornalistica e del lavoro storiografico. L'inchiesta in sé, rappresentata, portata avanti come struttura del film, punto di forza del film stesso, veniva infatti presentata come tale, affidata alla figura di un giornalista prima e alla parziale cronaca processuale dopo, condotta ora dall'autore con la propria voce narrante, complementare all'andirivieni spazio-temporale che incrementava la complessità discorsiva del film, per poi trasmigrare nella voce narrante esterrefatta e incredula del giudice della Corte d'Assise di Viterbo.

Un'inchiesta rivelatrice delle insidie istituzionali poste sulla strada tortuosa, contraddittoria, accidentata dell'acquisizione coerente della verità. Di un'ipotetica, presunta, inferenziale verità sulla prima, esemplare, indicibile strage di Stato italiana. Quella cui teneva molto il suo maestro Visconti, dal 1947, avendo già nei suoi preziosi e allusivi *Appunti* provato a introdurre espressioni e concetti chiave quali «terrorismo della mafia», «armi del terrorismo» usate da «gabellotti e padroni» e «armi legali» in riferimento alle «forze di polizia e carabinieri».

Tutto ciò comportava per *Salvatore Giuliano* uno sconvolgimento della forma del film, cui infatti Rosi non si sottrasse. E che non mancò di riattivare, non meccanicamente, né tantomeno in ogni suo film successivo. Solo dieci anni dopo, nel 1972, per *Il caso Mattei*, cui aveva cominciato a pensare già da tempo, almeno dal 1964. Da quando aveva rinunciato, con *Le mani sulla città* (1963), a proporsi come l'emulo di se stesso, e quindi all'impianto discorsivo sperimentato a ragion veduta già in *Salvatore Giuliano*. Questo perché, a differenza di *Salvatore Giuliano* o del successivo *Il caso Mattei*, il problema di *Le mani sulla città* richiedeva un tracciato lineare. Vale a dire che la consequenzialità degli avvenimenti era indispensabile a livello di denuncia, di costruzione critica del racconto incentrato su un piano regolatore deciso a priori, a tavolino, secondo interessi privati tradotti in atti d'ufficio, approvati nelle (in)competenti sedi amministrative ed istituzionali, da cui le sorti urbanistiche della città sarebbero dipese, e con esse – consequenzialmente – le condizioni di vita e gli «incidenti» mortali di percorso delle persone comuni.

3. Dopo Giuliano, Mattei

Non deve sorprendere che anche l'idea del futuro *Caso Mattei* nasca a ridosso degli avvenimenti, cominci a prendere forma, anzi a cercare la forma

non schematica, sempre uguale a se stessa, bensì la più consona al tipo di problema, al tipo di evento, al tipo di sistema di eventi, e alla dinamica della pista investigativa imboccata. Tutto, secondo la dichiarazione di Rosi citata, comincia nel 1964. Ma perché non direttamente nell'anno della morte di Mattei, il 1962, l'anno dell'incidente aereo da subito sospettato trattarsi di un attentato in piena regola? Quando Mattei perde la vita, il 27 ottobre 1962, *Salvatore Giuliano* era in sala da qualche mese. Oltretutto era pronto dalla fine del 1961, poiché Visconti aveva avuto modo di visionarlo già ad ottobre in compagnia di una «ristretta cerchia di amici». Il 24 novembre 1961 il film era arrivato alla censura, per restarvi «oltre quaranta giorni in attesa del visto»⁶. La vicenda di questo film-chiave – che concorse anche all'istituzione, a lungo attesa e con buona pace dei suoi modesti esiti a breve termine, della commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della mafia, questa la dicitura, votata unanimemente dal Senato l'11 aprile 1962 – in realtà fu persino più complessa e ad oggi mai dettagliatamente raccontata. Ma limitiamoci in questa sede a sottolineare che alla fine di ottobre del 1962, il giorno della «disgrazia» – si fa per dire – avvenuta nel cielo di Bascapè, Rosi si era lasciato alle spalle *Salvatore Giuliano*. Questo nonostante avesse ottenuto il nulla osta, a lungo atteso, solo all'inizio dell'anno, il 5 gennaio, fosse stato proiettato a giornalisti e parlamentari quattro giorni dopo e per la prima volta in pubblico il 28 febbraio, uscendo quindi il primo marzo in cento città italiane. Probabilmente Rosi pensò da subito a un più che probabile «caso» Mattei, indipendentemente dalla possibilità di trarne un film dal conseguente titolo *Il caso Mattei*. Tra il 1962 e il 1972, nei dieci anni di incubazione che separano il fatto dall'uscita del film, tre sono state le tappe intermedie da tenere ben presenti.

La prima, ricordata direttamente dall'autore, del 1964, data alla quale risale il primo abbozzo: «In realtà – aveva spiegato – non si trattava di un progetto vero e proprio. Fu piuttosto un'idea di cui volli saggiare le reazioni, che non furono però tali da incoraggiarmi a continuare»⁷.

La seconda tappa, decisiva: il libro pubblicato a gennaio del 1970, esibito e citato come fonte diretta dallo stesso regista nel film, in prima persona stavolta, come attore della faticosa e instancabile ricerca della verità. Si intitola, senza mezzi termini, *L'assassinio di Enrico Mattei*. A scriverlo sono due giornalisti, Fulvio Bellini e Alessandro Previdi, cui spetta il merito di aver in-

6. Cfr. T. Kezich, *Salvatore Giuliano. Il film di Francesco Rosi*, Cinecittà Holding, Roma 1999, pp. 123-124.

7. F. Rosi, *La ricerca multipla del regista*, cit., p. 73.

tuito in anticipo l'importanza di elementi indiziari che avrebbero trovato conferma solo dopo trent'anni: nei primi anni del 2000, in seguito alla possibilità, a un secolo esatto dalla nascita del fondatore dell'ENI, di accedere a Washington ai documenti segreti degli archivi statunitensi del Dipartimento di Stato, come ha potuto fare Nico Perrone, il maggiore storico che alla figura di Mattei ha dedicato più di un saggio, e che infine pubblica un volume dal titolo altrettanto inequivocabile: *Perché uccisero Enrico Mattei. Petrolio e guerra fredda nel primo grande delitto italiano*⁸.

Come si può notare, l'investimento consistente di Rosi sul libro di Bellini e Previdi, che presentava sin dal titolo la parola «assassinio», l'averne sostenuto la tesi concentrata principalmente nell'undicesimo capitolo, dal titolo eloquente *L'attentato*, rappresenta di per sé una scelta – nel 1972 – significativa. Molti passaggi del film recepiscono indicazioni direttamente dal libro. Ad esempio, proviene dal libro, in particolare dai paragrafi *Le ultime due ore di vita e La denuncia di Italo Mattei*, note a piè di pagina comprese, la parte relativa all'ultimo discorso di Mattei alla cittadinanza di Gagliano, il resoconto dettagliato delle strane manovre all'aeroporto di Catania sull'aereo su cui avrebbe volato Mattei, il momento in cui la torre di controllo di Linate perde il collegamento con l'aereo, le testimonianze illuminanti dei contadini appena giunti sul luogo della disgrazia, la reazione di tragica consapevolezza della moglie di Mattei alla notizia del cosiddetto «incidente», le minacce subite da Mattei e il precedente attentato effettuato con un cacciavite lasciato nel motore dell'aereo⁹. Peraltro, già nella *Prefazione*, predisponendo la pagina scritta a una più agevole e immediata lettura, non era mancata

un'ultima avvertenza: al lettore potrà sembrare che in brani della nostra esposizione vi sia del romanzesco, se non altro nello stile. Ciò non lo induca nell'errore circa l'attendibilità delle vicende narrate poiché esse sono tutte vere, realmente accadute. A nostra giustificazione diciamo che trattandosi di materia alquanto ostica, abbiamo tentato di dare alla narrazione delle vicende una veste agile, senza tuttavia minimamente alterare l'essenza più intima e veritiera degli avvenimenti accaduti¹⁰.

8. Cfr. N. Perrone, *Perché uccisero Enrico Mattei. Petrolio e guerra fredda nel primo grande delitto italiano*, l'Unità, Roma 2006. Completano la cospicua bibliografia di Perrone sul personaggio e sul contesto storico, politico ed economico: *Mattei il nemico italiano*, Leonardo, Milano 1989; *Obiettivo Mattei*, Gamberetti, Roma 1995; *Enrico Mattei*, il Mulino, Bologna 2001. Si aggiunga inoltre la serie dedicata a Mattei curata da Perrone per la trasmissione *Alle otto della sera*, andata in onda su Radiodue dal 24 aprile al 19 maggio 2006.

9. Cfr. F. Bellini, A. Previdi, *L'assassinio di Enrico Mattei*, Selene, Milano 2005, pp. 237-246.

10. *Ivi*, p. 13.

Sono del resto preoccupazioni, rischi condivisi dallo stesso Rosi, questa volta nei confronti dello spettatore:

I problemi posti da Mattei sono ancora aperti e lo dimostra l'interesse con il quale la gente va a vedere il film malgrado la sua difficoltà linguistica, il suo rigore tematico. In un film dove non si «concede» nulla allo spettatore e in cui si parla continuamente di 75%, di fifty-fifty, di petrolio e di fatti specificamente di natura politica occorre un *tramite* che coinvolgesse lo spettatore e, questo tramite, non poteva non essere *il personaggio* che, in quanto protagonista, ha finito con l'essere tecnicamente «eroizzato»¹¹.

Del resto, non era stato direttamente lui, nel film, a enunciare in veste di personaggio autoreferenziale il problema, aprendo comunque spiragli di conoscenza, alludendo, suggerendo, coadiuvato dal montaggio e dalla prassi metacinematografica del film nel film?

Rosi: Va bene, andiamo avanti con le diapositive. Don Sturzo. Scelba. De Gasperi. L'ingegner Valerio. Se non c'era Vanoni alle spalle di Mattei finiva tutto nelle mani della Edison. Dove lo troviamo un attore che abbia una faccia così! Ecco qui Vanoni! Morto Vanoni, Mattei ha cominciato ad aggrapparsi prima a uno poi all'altro. Con Fanfani poi, prima amici, poi nemici, poi di nuovo amici... Ma come farà il pubblico a capire il gioco delle correnti democristiane?

Ciò contribuisce a far capire perché Rosi ne *Il Caso Mattei* non abbia voluto prestare soltanto la voce, come in *Salvatore Giuliano*. Ci ha messo letteralmente anche la faccia, nella misura in cui ha esibito Mattei. Si è assunto una responsabilità: quella di comunicare, di fare un compromesso in nome dell'esigenza primaria di capire e far capire, spiegare, senza però nascondere la complessità. Al contrario, rappresentandola. Facendosene carico, salvaguardando il protagonismo della struttura filmica mediante un protagonista titanico che ne è il simulacro. Ciò spiega la scelta, per lui innovativa anche rispetto a *Salvatore Giuliano*, di collocare al centro il personaggio del titolo, eleggerlo inevitabilmente «eroe» anziché marcarne provocatoriamente l'assenza, *da vivo*, e nel contempo ostentandone la presenza, *da morto*. Con *Il caso Mattei* Rosi non fa un passo indietro rispetto a *Salvatore Giuliano*, semplicemente prende una decisione volta a non vanificare la virtù decostruttiva del progetto. Diciamo pure che fa un compromesso, un compromesso

11. F. Rosi, *La ricerca multipla del regista*, cit., p. 86.

alto, proficuo, che ritroviamo anche nel successivo *Lucky Luciano*, alle prese con il medesimo dilemma. Ma, a conti fatti, in *Lucky Luciano* l'eccesso di esposizione del personaggio, la sua piena visibilità, rendono ancora più sconvolgente la penuria di prove dell'implicazione abilmente dissimulata nei traffici internazionali di droga e nei rapporti altrettanto internazionali tra mafia e politica, sottratte alla vista e parzialmente recuperate da un montaggio *costringente*¹². Mentre ne *Il Caso Mattei* la presenza volutamente ingombrante del protagonista «eroicizzato», il quale funge da «tramite», indica piuttosto la volontà dell'autore di restituire sullo schermo in maniera direttamente proporzionale la consistenza del mistero, l'enormità della rete di riferimenti, l'importanza macroscopica del caso. Se non fosse stata questa la vera natura dell'impiego sopra le righe della recitazione di Gian Maria Volonté, ai fini di una restituzione iconica, figurata del suo Enrico Mattei, al di là dello stesso carattere del personaggio reale e del ruolo rivestito in un gioco che, pur collocandolo al centro, lo trascendeva, sarebbero bastati, come tracce da seguire pedissequamente, i continui riferimenti di un giornalista di punta de «L'Espresso» come Eugenio Scalfari, comunque si vogliono giudicare. Spieghiamoci meglio. Scalfari nel libro di supporto al film cosa fa? Provvede ripetutamente a ridimensionare la singolarità del Mattei «demiurgo» rispetto alla situazione in cui andava a inserirsi. Ne fa un *fantasma* del potere, un'*invenzione* involontaria, un'*evocazione* frutto di una «situazione» contingente o «un prodotto delle circostanze»¹³. Condivisibile o meno, in parte o in toto, perché non è questo il punto, il ritratto giornalistico stilato da Scalfari, a metà strada tra il realismo politico e la prudenza dettata da un argomento le cui ramificazioni e implicazioni erano divenute persino più inquietanti nella fase del dopo-Mattei, appare contiguo e complementare alla sceneggiatura trascritta nel libro. Scalfari pone l'accento su

12. In J.S. Petöfi, *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma 2004, p. 100, la «costringenza» ha un significato particolare: «indica una rete continua e completa di stati di cose che costituiscono un frammento di mondo; valutare un frammento di mondo come costringente (una rete di stati di cose come continua e completa) dipende prevalentemente dalla conoscenza e dalle presupposizioni e aspettative dell'interprete per quanto riguarda il/i mondo/i accettabile/i come interpretazioni di primo e/o secondo grado in un determinato caso, e non dalla "costituzione linguistica" del veichulum da interpretare». Estendendo tale significato a un testo non solamente verbale quale quello filmico si può parlare di effetti di «costringenza» in *Salvatore Giuliano, Il caso Mattei e Lucky Luciano*, risultando perciò determinanti per comprendere le inferenze su cui poggia l'impianto rosiano. Per un approfondimento di questa applicazione al cinema politico-indiziario italiano della «costringenza», cfr. A.G. Mancino, *Il processo della verità*, cit.

13. E. Scalfari, *Un «corsaro» al servizio della Repubblica*, in F. Rosi, E. Scalfari (a cura di), *Il caso Mattei*, cit., pp. 13, 21-25, 40, 52, 56, 60, 63.

uno scenario che va «al di là di Mattei», così come Noam Chomsky ha messo in discussione la singolarità antagonista del Presidente americano John Fitzgerald Kennedy assassinato un anno dopo Mattei, inserendo il suo operato piuttosto in un quadro di generale continuità e stabilità¹⁴. Si offre così per altra via la sponda a Rosi per una rappresentazione, dopo il Giuliano marginale di *Salvatore Giuliano*, del caso in quanto tale, del caso-persona, del caso personificato. Un caso in cui il protagonista Mattei, per quanto relativo, deve, secondo l'autore de *Il Caso Mattei*, diventare, come poi in *Lucky Luciano*, l'incarnazione esuberante del problema ai fini dell'impatto allargato, pubblico, civile del film. Questione di metodo, questione non secondaria visto che il caso non finisce con la morte di Mattei. Per comprendere fino in fondo non il caso ma la filiera di casi e spesso di «cadaveri» eccellenti mentre il film di Rosi è in sala, occorre tener presente l'uscita in libreria proprio nel 1972 di *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato Presidente* a firma di tale Giorgio Steimetz: una biografia «corsara» del successore di Mattei alla presidenza dell'ENI, Eugenio Cefis. A pubblicarla è l'Agenzia Milano Informazioni di Guglielmo Ragozzino, di cui Giorgio Steimetz, con ogni probabilità, sono il nome e cognome di copertura¹⁵. L'Agenzia è finanziata da Graziano Verzotto, uomo di Mattei ed ex Presidente dell'Ente minerario siciliano, nonché presunto informatore del giornalista de «L'Ora» Mauro De Mauro.

4. Prima Luciano, poi Mattei, quindi De Mauro

Con De Mauro arriviamo al terzo elemento che completa il quadro connotativo del film di Rosi. E che ci porta daccapo al 1970, l'anno cioè della sua scomparsa il 16 settembre. A De Mauro Rosi, come si sottolinea a più riprese anche nel film, affida l'incarico di fare delle ricerche sugli ultimi due giorni di vita trascorsi da Mattei in Sicilia. Sul caso De Mauro, il mistero De Mauro, mistero intermedio tra quello pregresso della morte di Mattei e quello successivo della morte di Pasolini, uno dei tanti, allineati, conse-

14. Cfr. N. Chomsky, *Rethinking Camelot*, South End Press, Boston 1993; trad. it., *Alla corte di Re Artù. Il mito Kennedy*, Elèuthera, Milano 1994.

15. *Questo è Cefis*, prima di essere ripubblicato nel 2010 (cfr. G. Steimetz, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato Presidente*, Effige, Milano 2010), è stato per decenni praticamente irreperibile. Nel 1972, appena uscito, rimase in libreria solo pochi mesi per poi sparire, anche dalle due sedi della Biblioteca Centrale romana nonché da quella fiorentina, dove risulta soltanto registrato. Nel 2009 comincia ad essere pubblicato «a puntate» online sul sito www.sconfinamenti.splinder.com.

quenziali, iscritti in un terribile effetto domino che attraversa la storia italiana repubblicana come un filo rosso, di sangue, a scrivere uno dei primi libri d'inchiesta¹⁶, forse il primo, è la collega di De Mauro Giuliana Saladino. Si intitola *Mauro De Mauro. Una cronaca palermitana*¹⁷. Pubblicato nel 1972, a febbraio, anch'esso mentre *Il caso Mattei* sta facendo discutere essendo stato distribuito alla fine di gennaio, precede a sua volta di un mese la pubblicazione del già citato omonimo volume ufficiale sul film scritto dal regista e da Scalfari il quale, oltre a firmarne la prima parte, di Mattei si era occupato da subito¹⁸.

Il rapporto, l'interazione, l'equivalenza, rigorosamente anche cronologica, che il film intrattiene con le fonti, gli articoli e le inchieste cartacee conferma «questa componente giornalistica», come l'ha definita lo stesso Rosi, che risale a *Salvatore Giuliano*: «Di sicuro c'è solo che è morto. Le testimonianze sono in netto contrasto con la versione ufficiale. Ciò non toglie che si debba ai carabinieri se oggi il bandito è stato ucciso... continua, continua...». *Di sicuro c'è solo che è morto*, il titolo dell'inchiesta giornalistica di Tommaso Besozzi apparsa su «L'Europeo» il 16 luglio 1950 non sarebbe diventato accidentalmente¹⁹, dopo circa un decennio, una battuta chiave del film se non avesse svolto una funzione insostituibile l'entrata in gioco prioritaria e strategica di un personaggio molto rappresentativo, il giornalista non inventato, portavoce del regista e di conseguenza dello spettatore, cui il

16. Cfr. G. Saladino, *De Mauro. Una cronaca palermitana*, Feltrinelli, Milano 1972.

17. È quanto emerge, forse secondo una chiave interpretativa troppo rigida e univoca, come del resto dichiara il titolo, dal recente G. Lo Bianco, S. Rizza, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini. Un'unica pista all'origine delle stragi di Stato*, Chiarelettere, Milano 2009. In particolare, per avere un quadro più ampio, non riducibile a quella seppure fondamentale «unica pista» sulla morte di De Mauro, cfr. tra le pubblicazioni più recenti anche L. Zingales, *Mauro De Mauro. Storia di una misteriosa scomparsa. Fu solo mafia?*, Nuova Ipsa, Palermo 2008, e – benché privo di note e di apparato altresì indispensabili – F. Viviano, *Mauro De Mauro. La verità scomoda*, Aliberti, Roma 2009.

18. Occorre ricordare che un articolo di Scalfari su Mattei pubblicato su «L'espresso» a novembre del 1962 è stato integralmente riprodotto in M. Ciment, *Le Dossier Rosi*, Édition Stock, Paris 1976 (Édition Ramsay, 1987), pp. 396-404, inspiegabilmente eliminato nella pur encomiabile edizione italiana *Dossier Rosi*, a cura di L. Codelli, Il Castoro, Milano 2008. Quest'articolo, nell'interazione voluta con il film di Rosi, diventa complementare alla ricostruzione della parabola di Mattei, contenuta nella prima parte del volume equidiviso, a partire dal doppio titolo, *Il caso Mattei* (la parte di Rosi, giocata sull'omonimia con il film). *Un "corsaro" al servizio della Repubblica* (la parte di Scalfari, che invece mutua questo sottotitolo e in particolare l'espressione «corsaro», usata già a p. 25, da un'affermazione privata di Mattei risalente al febbraio del 1957 alla presenza di Scalfari e del direttore de «L'espresso» Arrigo Benedetti, riportata testualmente a p. 58: «Io sono come Francis Drake: un corsaro al servizio del mio Paese»).

19. L'articolo viene infatti ripubblicato in T. Kezich (a cura di), *Salvatore Giuliano*, FM, Roma 1961, pp. 17-25, poi in T. Kezich, S. Gesù (a cura di), *Salvatore Giuliano*, Incontri con il cinema, Acicately (CT) 1991, pp. 165-173.

regista ha trasferito la propria esigenza di veder fatta chiarezza. Tutte incarnazioni, persona e personaggio, regista e spettatore, di un dubbio razionale e legittimo di fronte alla verità, quella ufficiale, sulla morte del bandito Giuliano nel presunto conflitto a fuoco con i carabinieri avvenuto nella notte tra il 5 e il 6 luglio di quell'anno a Castelvetro.

Sia che si cerchino le radici della «componente giornalistica» della filmografia dell'autore di *Salvatore Giuliano*, *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano*, sia che si individuino connessioni tra avvenimenti storico-politici italiani e avvenimenti cinematografici rosiani, si finisce per tornare al 1962. Che non è solo l'anno in cui con discreto ritardo viene distribuito *Salvatore Giuliano* e in cui muore Mattei, ma anche quello in cui, il 26 gennaio, all'aeroporto napoletano di Capodichino, muore stroncato da un infarto il boss di Cosa Nostra assunto al rango di patriota ed eminenza grigia dell'Italia liberata: quel Salvatore Lucania meglio noto come Lucky Luciano²⁰. Una figura e una data che quindi rendono indissolubile la continuità tra l'opera di Rosi e le intricate vicende italiane, dove non manca mai l'ombra dei rapporti tra mafia e politica.

Occorre aggiungere altro sul versante cronologico? Vale la pena semmai non perdere di vista la questione della struttura dei film di Rosi, che non si riproduce automaticamente. Riflette le circostanze. La non casualità della casistica rosiana. *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano* sono due titoli consecutivi. Rispettivamente nel 1972 e nel 1973 ripropongono l'impiego del flashback come strumento ermeneutico ed euristico complesso, problematico, inferenziale dei misteri italiani. Non è casuale nemmeno che *Lucky Luciano* esca immediatamente dopo la pubblicazione degli atti della Commissione parlamentare d'inchiesta della quale *Salvatore Giuliano* il 10 e l'11 aprile, nella sede parlamentare in cui se ne discuteva, aveva contribuito ad accelerare l'istituzione, senza più indugi, ritardi, remore.

5. Il sistema operativo

Non sorprende che mentre Rosi fa teatro (*Napoli milionaria*, *Le voci di dentro*, *Filumena Marturano*) senza soluzioni di continuità stilistiche e tematiche rispetto al cinema, nella produzione filmica italiana dell'ultimo decennio, in particolare dal 2003, si sia riscoperta – anche se gli esempi significativi non

20. Erroneamente, a p. 324 dell'edizione italiana del *Dossier Rosi*, viene indicato il 1961 e non il 1962 come anno della morte di Luciano. Per una ricognizione sistematica sul film, cfr. il corposo e documentato libro parallelo al film: L. Jannuzzi, F. Rosi, *Lucky Luciano*, Bompiani, Milano 1973.

sono tantissimi – questa virtù rimossa di indagare sulla verità per indizi. Le radici rosiane, volontarie o involontarie, accettate o rifiutate dai diretti interessati, di questa esigenza di fare del grande schermo lo spazio di uno smascheramento clamoroso o di approfondimento sibillino di verità politicamente rilevanti, di un contraddittorio ineludibile con la realtà, si traducono in esempi, tra loro molto divergenti, che si addensano negli stessi anni: *Segreti di Stato* (2003) di Paolo Benvenuti e *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio, *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone e *Il Divo* (2008) di Paolo Sorrentino bastano da soli a far comprendere questo fitto sistema di riferimenti, non soltanto cinematografici, dentro una concezione filmica strutturata secondo un'inveterata ricerca per indizi di verità politiche italiane, storicamente e sistematicamente negate.

Aspetto che ci riporta per vie traverse o dirette a Rosi, piaccia o no ai rispettivi autori, ora attraverso la necessità di configurare la rete dei riferimenti (Benvenuti, nella sequenza delle carte-fotografie che ricostruiscono la contro-storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi), ora lasciando fuori campo allusivamente i passaggi troppo controversi per implicare l'insostenibilità delle acquisizioni ufficiali (Bellocchio, sulla strage di Via Fani o sulle *liaisons dangereuses* esterne delle Brigate rosse), ora cercando nelle singole cellule dell'organismo criminale il codice dell'insieme, le conseguenze dal basso sull'economia nazionale e internazionale (Garrone, nell'istituzione di parallelismi significativi mediante l'alternanza di episodi emblematici), ora infine ammettendo la difficoltà di dire, se non (d)enunciando, la complessità dell'intreccio (Sorrentino, nel dialogo tra Scalfari e Andreotti sulla non casualità o sulla casualità di copertura e convenienza di vicende altrimenti ben più complesse).

Ma come funziona dunque il sistema operativo rosiano nel quale la componente epistemologica informa di sé quella estetica e viceversa? Per farsene un'idea basterebbe applicarlo e non celebrarlo in quanto tale. Senza il banco di prova, senza coglierne la modernità, l'utilità, la funzionalità e il funzionamento concreto, ogni encomio suona stonato, oltre che poco credibile. Perché il grosso errore, oggi, che si potrebbe commettere con il cinema di Rosi, l'opera omnia che comprende a pieno diritto le regie teatrali, è quello della monumentalizzazione. Celebrare Rosi non equivale a rendergli un gran servizio. Ha un senso anche ai fini della conoscenza soltanto se si cerca l'attualità e il senso profondo, storicamente rilevante, dei suoi film. Se si dimostra che sono serviti e continuano a servire, cercandone la genesi e le virtù connettive ad ampio raggio, che riguardano fino in fondo la capacità che essi hanno avuto e continuano ad avere di dialogare – di *agirlo*, direbbero gli an-

tropologi – con il presente, con il passato prossimo, con il passato remoto, nell'arco di sessant'anni di storia repubblicana. Cui contribuiscono non poco incursioni genealogiche ulteriori come quelle apparentemente retrodate di *Uomini contro* (1970). Badando cioè alla perpetua e stringente logica dell'intreccio, partendo dalle corrispondenze interne, ossia interne all'intera filmografia rosiana, componendo un grande e inesauribile mosaico. Senza perciò rinunciare a testare all'esterno la validità dei film presi singolarmente o in gruppo, il grado di relazionalità, lasciandoli interagire con l'esterno, con i fatti, i documenti, i problemi di un'Italia molto «affezionata» ai suoi misteri irrisolti dal dopoguerra ad oggi che ha generato un'esigenza testarda, persistente, inesausta di verità. E diventa con Rosi forma del pensiero, stile, cifra d'autore, misura politica, economica e antropologica di tutte le cose italiane, verifica instancabile, dubbio permanente, scetticismo di fondo, indignazione civile sulle dinamiche, i soggetti coinvolti e le configurazioni continue del potere che sfugge, si occulta, si parcellizza, si trasforma.

Il buon senso, lo si è visto con la cronologia, ha suggerito di cominciare da *Salvatore Giuliano*. Ma anche, contravvenendo alla cronologia, da *Cadaveri eccellenti* (1976) si può procedere a ritroso. Cioè in virtù di rappresentazioni globali e tentacolari del sistema con espliciti effetti retroattivi, alla ricerca delle fondamenta di quei casi ancora oggi aperti. In *Cadaveri eccellenti* Rosi dimostra esattamente di poter affrontare un'indagine per così dire impossibile, paradossale, nei confronti di un macrosoggetto occulto che si scopre essere costituito dagli stessi vertici istituzionali, prendendo le mosse dal *Contesto* di Leonardo Sciascia, edito nel 1971 ma da Rosi letto con attenzione, meditato, assimilato nel 1974. L'ispettore Rogas, specialmente il Rogas rosiano, pur procedendo con logica stringente, per eccesso di precisione, coerenza e intransigenza, smarrisce strada facendo la crescente messa a fuoco dei fatti, troppi, e delle loro correlazioni, troppe. Risultando le maglie dell'indagine sempre più larghe, macroscopiche, le scoperte – talmente enormi, sconvolgenti, inibitorie – assomigliano a pure astrazioni, fantasie smisurate, stranianti, come era accaduto al fotografo e detective improvvisato di *Blow Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, autore molto caro a Rosi: ingrandendo sempre più la sua involontaria foto scattata sulla scena del delitto in cerca di particolari più rilevanti, finisce per renderli irriconoscibili. Sgranandola, egli si ritrova alla fine soltanto con un'immagine astratta, irriconoscibile, indecifrabile. Così come alla fine di *Identificazione di una donna* (1982) il regista protagonista, *alter ego* antonioniano, coinvolto in un giallo senza sbocchi, opta per la realizzazione di un film di fantascienza.

Eccoci giunti alla metafisica come forma rappresentativa della politica che diventa fantapolitica, così come la scienza dei sentimenti si trasforma in fantascienza, in Rosi come in Antonioni. L'Italia che a partire dagli anni Quaranta è sempre più preda e ostaggio dei suoi misteri, dei suoi segreti, dei suoi fantasmi, dei suoi vuoti fisici e metafisici della conoscenza partecipata si presta molto in Rosi a una trascrizione il più possibile fedele al tracciato di Sciascia, solo all'apparenza non interessato nel *Contesto* a cercare un immediato riscontro nell'inaccessibile storia patria, non divulgata e non divulgabile. Ma siccome il riscontro c'è, esiste, l'autore cinematografico non lo evita. Addirittura lo rivendica ben oltre le indicazioni di Sciascia, attraverso il cui filtro recepito, sedimentato, necessariamente riadattato, egli costruisce il film come luogo geometrico di tutte le connessioni, le convergenze, le inferenze pregresse.



Le stragi di Portella della Ginestra, Piazza Fontana, Brescia, Ustica, Bologna o i tentati golpe De Lorenzo e Borghese, i "casi" Mattei, Moro, Ambrosoli e l'omicidio di Pier Paolo Pasolini o il G8 di Genova: sono alcune tra le principali "strane storie" che costellano la vicenda repubblicana italiana, nodi apparentemente inestricabili di un passato/presente che il volume intende ripercorrere proiettandone la visione e l'interpretazione nella cornice del grande schermo cinematografico. Il testo adotta uno sguardo ad ampio raggio capace di rendere conto del cinema d'autore e documentario così come di quello di genere, ma anche di molta produzione televisiva, delineando una mappa completa e dettagliata dei titoli che, nel corso degli ultimi quarant'anni, hanno fronteggiato le questioni più scottanti di un'epoca ancora densa di ombre.

I contributi raccolti analizzano in tale prospettiva alcuni capolavori della storia del cinema italiano ma anche film del tutto sconosciuti, evidenziando le modalità in cui, negli uni e negli altri, l'immaginario dei cosiddetti "misteri italiani" ha trovato spazio di trattazione. L'intento è quello di proporre una nuova lettura di uno spaccato di cinema e di storia italiani che possa altresì gettare una pur minima luce sulle zone più buie della nostra "notte della repubblica".

Christian Uva

È ricercatore presso l'Università Roma Tre dove insegna Istituzioni di storia e critica del cinema e Teorie e pratiche del cinema digitale. È membro del comitato scientifico della rivista internazionale «The Italianist: Film». Ha scritto saggi sul cinema contemporaneo per vari testi collettanei, pubblicando, tra gli altri, i seguenti volumi: *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano* (Rubbettino, 2007), *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda* (Rubbettino, 2008), *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica* (Bulzoni, 2009) e *Ultracorpi. L'attore cinematografico nell'epoca della digital performance* (Bulzoni, 2011).

ISBN 978-88-498-3078-1



9 788849 830781

PROGETTO GRAFICO: INRETE
FOTO: MARIO TURSI

€ 16,00