

orizzonti

© edizioni kaplan 2012
Via Saluzzo, 42 bis - 10125 Torino
Tel. e fax 011-7495609
info@edizionikaplan.com
www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-89908-73-0

Anton Giulio Mancino

Schermi d'inchiesta
Gli autori del film politico-indiziario italiano

— k a p l a n —



Indice

| | |
|---|-----|
| <i>Introduzione</i> | 7 |
| Capitolo 1 <i>Carlo Lizzani: realtà e verità</i> | 25 |
| Capitolo 2 <i>Francesco Rosi: caso e causalità</i> | 46 |
| Capitolo 3 <i>Damiano Damiani: diritto e rovescio</i> | 89 |
| Capitolo 4 <i>Giuseppe Ferrara: strategia dell'attenzione</i> | 125 |
| <i>Appendici: Documenti inediti</i> | 155 |
| <i>Documento su La terra trema: Indagine su agitazioni operaie e contadine (1947)</i> | 157 |
| <i>Primo documento su Salvatore Giuliano: Appunto per il direttore generale (1961)</i> | 163 |
| <i>Secondo documento su Salvatore Giuliano: Trama e giudizio della Direzione Generale dello Spettacolo (1961)</i> | 165 |
| <i>Terzo documento su Salvatore Giuliano: Appunto per l'onorevole ministro (1961)</i> | 173 |
| <i>Cos'è il cinema e perché farlo di Giuseppe Ferrara (2009)</i> | 181 |

Bibliografia 189

Indice dei nomi e dei film citati 199

Introduzione

Questo libro nasce dall'esigenza di sviluppare un percorso di ricerca iniziato nel 2008 con *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, dove per l'appunto non si è guardato tanto al contributo specifico dei singoli autori coinvolti, di cui pure sono state esaminate alcune opere o parti importanti di esse, quanto piuttosto – lo ricordiamo – a quella

corrente di energia euristica, una preoccupazione per gli eccessivi impedimenti alla conoscenza politica della verità, o della verità politica [...] che *attraversa* il film in un particolare punto o momento, che *transita* con maggiore o minore intensità da un film all'altro, esattamente come fa il potere con gli individui riducendoli a semplici elementi di raccordo. E non può dirsi una prerogativa esclusiva di questo o quell'autore, regista o sceneggiatore¹.

La scelta di campo di porre l'accento più sul «comune spirito indiziario di ricerca della verità» che su quegli autori «quantitativamente [...] più operosi sotto questo profilo a giudicare dalle rispettive filmografie»² è stata dettata dall'esigenza, nel 2008, di far emergere e descrivere prima di tutto un paradigma epistemologico, individuare pertanto le «radici» di un metodo di indagine dettata da precise circostanze storiche e geopolitiche, che prescindesse dai differenti, legittimi, molteplici esiti sul piano della rappresentazione cui ciascun autore è pervenuto. Non è stato dunque possibile, né opportuno, da subito, occuparsi di quegli autori come per esempio Francesco Rosi che sistematicamente hanno corrisposto a quest'istanza metodologica lungi però dal codificarla, ridurla a «schema fisso obbligatorio. Non si può parlare di un *dover essere* formale politico-indiziario. Piuttosto di una necessità interna alla ricerca della verità»³. Il rischio era – ed è, ancora – quello di imporre più o meno involontariamente un modello determinato di approccio politico-

¹ Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008, p. 82.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 82.

indiziario alla realtà. Quindi di cadere nella trappola normativa anziché far emergere la pluralità, la necessaria disomogeneità dei singoli contributi individuali, che pure riflettono un'insofferenza comune, italiana, verso quel concorso di verità mancanti, rimosse, distratte. Allo stesso modo era – ed è – anche possibile incorrere nell'errore di segno opposto: quello di una mappatura troppo estesa, orizzontale, che per ovvie ragioni risulterà sempre approssimativa, per difetto. Non solo: il risultato, per eccesso di inclusioni o timore di esclusioni, finirebbe per vanificare lo sforzo di delineare un ambito concreto e riscontrabile di intervento – *politico-indiziario* appunto, e non genericamente “politico” – strutturato quanto basta affinché se ne comprenda il funzionamento, la logica, l'urgenza. Affinché emergano un'utilità e una progettualità tali da far sì che lo stile non possa prescindere dal tipo e dal grado di impegno profuso. Insomma, sia che venga privilegiato un autore, sia che si stili un elenco onnicomprensivo di autori o – peggio ancora – una graduatoria, il rischio è sempre lo stesso: perdere di vista il nodo problematico che spiega il ricorso alla prassi indiziaria come strumento principe per dotare un film, non il cinema in quanto tale, specialmente nel contesto italiano, di una spiccata vocazione per l'inchiesta su fatti, fattori e avvenimenti politicamente rilevanti.

Constatata, e rivendicata la *manca*za fondante il precedente libro, mancanza di questa pur importante e ineludibile componente d'autore, ma che lì per lì si sarebbe potuta sovrapporre alla definizione della metodologia politico-indiziaria da più parti condivisa, comprometterne il valore d'uso, l'applicabilità allargata, la ricaduta sul piano storico e teorico, ecco arrivato il momento di compiere il passo successivo. Che per non diventare un passo falso, deve ancora una volta osservare la precauzione di procedere gradualmente, proponendo quattro percorsi autoriali piuttosto inconfondibili, quelli di Carlo Lizzani, Francesco Rosi, Damiano Damiani e Giuseppe Ferrara, così lontani, così vicini, così concomitanti. Accostabili di sicuro per motivi generazionali, e per formazione culturale, trovando ciascuno nell'inchiesta una sorta di filo conduttore e un costante principio attivo. Questo *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, a quattro anni da *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, complice l'assonanza dei rispettivi titoli, non è altro che un giro di vite, una verifica dello sviluppo di quelle “radici”: un tentativo di proporre, ora, un campione minimo di opzioni autoriali e autorevoli, in grado una per una di proseguire, approfondire, declinare l'istanza politico-indiziaria di base, imboccando sentieri disparati desti-

nati non di rado a incrociarsi, senza mai perdere di vista il comune denominatore dell'inchiesta. O, per dirla con Cesare Zavattini, dell'«inchiestare» che, ben oltre la parola d'ordine, ha costituito un'idea guida non dissociabile dal longevo progetto neorealista⁴. Che non a caso Zavattini ha rilanciato in ogni occasione propizia. Per esempio trasformando una lettera inviata da Cuba al giovane Elio Petri in un piccolo manifesto programmatico. Fungendo anche da prefazione al volume contenente l'inchiesta condotta da Petri per *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis⁵. Riteniamo perciò proficuo ripercorrere il testo di questa lettera del 1956, che non si capisce bene perché sia stato espunta dalla ripubblicazione in volume dell'inchiesta petriana⁶:

Caro Petri,

volevo farti sapere che qui a Cuba, e altrettanto nel Messico, *Roma ore undici* viene considerato uno dei film maestri del nostro cinema. Dillo a De Santis, e la frase che corre sulla bocca di tutti è presso a poco questa: «Come è vero».

Sul *vero*, lo so che si potrebbe discutere per anni e fare di quelle domande che piacciono tanto ai nemici del neorealismo, ma De Santis e noi, che abbiamo lavorato con lui, riduciamo le cose al semplice, sappiamo che in questo caso il *vero* cui si riferiscono i messicani e cubani, con tanto calore e candore, è un *vero* che c'è, che noi abbiamo visto e udito, quelle ragazze precipitate dalle scale le abbiamo poi viste e udite, e senza la coscienza un po' impegnata che i nuovi casi della storia italiana, e quindi del cinema, hanno mosso, avremmo visto e udito meno, non ci sarebbe stato quel contatto con i luoghi, con le protagoniste del fatto di cronaca di via Savoia e tu non saresti andato a interrogarle, le dattilografe, non avresti messo insieme il libretto che ora sta per uscire e che è un documento di tutto un costume mentale, di tutta una disposizione dell'anima moderna nei

⁴ Cfr. Giorgio De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993, p. 16. Cfr. anche Guglielmo Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Marsilio, Venezia, 1992, Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino, pp. 187-227, e Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 25-28.

⁵ Cfr. Elio Petri, *Roma ore 11*, Edizioni Avanti!, Milano-Roma, 1956.

⁶ Cfr. Elio Petri, *Roma ore 11*, Sellerio, Palermo, 2004, dove trovano posto comunque due nuovi interventi di Carlo Lizzani e Antonio Ghirelli, ma non la lettera-prefazione zavattiniana della prima edizione del 1956.

confronti degli altri. (Ti ricordi quella mattina in via Po, quando facemmo quell'esperimento chiamato crudele dai benpensanti, di raccogliere un centinaio di dattilografe con un annuncio uguale a quello che aveva provocato la grande disgrazia? Una ragazza ci passò davanti di corsa, piangendo, perché aveva capito che le altre erano più brave di lei, ma lei aveva bisogno di lavoro e scappava via con la faccia nascosta tra le mani).⁷

Si noti come la seconda delle trasferte cubane del gennaio del 1956 assurga per Zavattini⁸ a occasione per fare nuovamente il punto sulla situazione dell'Italia, evocando la polemica evidentemente ancora aperta sul neorealismo, che giustamente Stefania Parigi definisce «il fantasma di un tempo inadempito»⁹, e sulla «coscienza un po' più impegnata che i nuovi casi della storia italiana, e quindi del cinema, hanno mosso», donde l'esigenza di non smarrire il principio di realtà, quindi di *verità* («vero» è una parola che torna con insistenza, quattro volte, sempre marcate, la prima volta tra virgolette, citata, le successive tre volte in corsivo assurgendo al rango di concetto e oggetto ineludibile di ricerca): «il *vero* cui si riferiscono i messicani e cubani, con tanto calore e candore, è un *vero* che c'è, che noi abbiamo visto e udito». Persino il richiamo al film di De Santis di quattro anni prima cede il passo a una difesa a tutto campo dell'«inchiestare» come mezzo imprescindibile cui ogni nuovo collaudo non toglie smalto, anzi assume importanza *vitale*, restituisce spessore e valore a scelte proiettate verso il futuro:

Beato te, caro Petri, che a poco più di vent'anni in queste cose ti ci sei calato dentro con tanta naturalezza; io all'inchiesta come esigenza morale numero uno ci sono arrivato molto tardi, verso la cinquantina, quasi da vecchio; perché la mia generazione ha avuto una specie di paura a stabilire questi contatti sentendo che in fondo ci poteva trovare il bisogno di mutare tante cose, forse tutto. La mia generazione aveva paura che la fantasia appesantisse le sue ali con questi dati, con queste cifre, questo stenografare, dattilografare, pedinare, domandare, rispondere; invece proprio le dette indagini che obbligano a un orario diverso della propria giornata, delle proprie abitudini, che spostano la prospettiva anche pratica della no-

⁷ Cesare Zavattini, *Lettera da Cuba*, in Elio Petri, *Roma ore 11*, cit., p. 13.

⁸ Cfr. Stefania Parigi, *Fisiologia dell'immagine*, cit., pp. 294-304.

⁹ *Ivi*, p. 296.

stra giornata, spingono la fantasia per direzioni diverse e non la si chiama più nemmeno fantasia, che cosa importa?, non la si chiama più neanche arte. *Viviamo* in quest'altro modo e dopo troveremo il nome delle cose che nasceranno.

Si ammette l'uranio, il plutonio e il metanio (che non esiste ma non mi meraviglierei se esistesse), aspettiamo con fiducia che ogni giorno si scopra un'altra cosa, sappiamo che cosa è più veloce del pensiero e forse sulla luna ci siamo già, e non lo sappiamo, e non si vuole ammettere un metodo diverso, semplicemente un metodo, di alimentare la propria esperienza. Già, obbiettano, ma si finisce col cambiare la morale, allora. Certamente che in fondo al nostro *inchiestare* c'è un desiderio più o meno chiarito dialetticamente di cambiare molte cose che insieme si chiamano la morale corrente. Ma queste molte cose non le vogliamo cambiare per intuizione, vogliamo percorrerle a una a una, prima, per conoscerle. Come intuizione abbiamo già risolto tutto, con l'intuizione viviamo già da parecchio in un mondo migliore, ma i fatti sociali continuano a svolgersi come su un antico pianeta¹⁰.

L'«inchiestare» zavattiniano con buona pace dei suoi residui aprioristici affidati all'intuizione («Come intuizione abbiamo già risolto tutto»), già affrontati nel libro precedente¹¹ e su cui comunque ritorneremo nei capitoli dedicati a Lizzani e Ferrara, non si esaurisce quindi nelle esperienze pregresse, pur importanti e seminali come *Roma ore 11*. Ma guarda insomma avanti, sempre avanti, comunque si vogliono definire gli eventi con cui si viene a contatto strada facendo: «*Viviamo* in quest'altro modo e dopo troveremo il nome delle cose che nasceranno». La lettera a questo punto riprende il tono convenzionale, amichevole, privato. E recupera la cornice cubana da cui ha preso le mosse questa rivendicazione a tempo indeterminato, che non può che risolversi in un appuntamento ulteriore («Te ne riparlerò»): quasi un appello indirizzato all'esponente di una nuova generazione di potenziali registi d'inchiesta, cresciuti con questo pungolo, cioè che all'inchiesta non sono approdati troppo tardi. A tali aspettative zavattiniane poteva dunque corrispondere in quel momento Petri:

¹⁰ *Ivi*, p. 14.

¹¹ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 48-62.

Ci rivediamo a Roma verso il quindici e a Peppe [Giuseppe De Santis], a te e a [Gianni] Puccini avrò tante cose da raccontare sul mio viaggio meraviglioso e un po' faticoso. Qui a Cuba sto vedendo una cosa straordinaria, esemplare: un folto gruppo di giovani hanno raccolto molto materiale sulla vita del loro paese, l'hanno vista da parecchi punti di vista, l'hanno penetrata, indagata; e ho qui sul tavolo i risultati di questo serio amore e, cioè, la prova che per raccogliere tanti documenti hanno dovuto vivere insieme con la gente del loro paese in un modo diverso da quello che sarebbe stato senza questa esigenza. Vogliono fare un film, ma la *scelta* del tema deve passare per la trafila di tutti questi commerci umani. È, mi pare, un fatto addirittura commovente e pieno di molto avvenire. Te ne riparlerò.

Tuo
Cesare Zavattini¹²

Ma Petri, che meriterebbe di sicuro un discorso a se stante, dal canto suo una volta passato alla regia, pur costruendo alcuni film chiave attorno a inchieste poliziesche che la polizia svolge con modalità inquisitorie (*L'assassino*, 1961), non sa o non intende svolgere (*A ciascuno il suo*, 1967, come il significativo documentario di controinformazione *Ipotesi su Pinelli*, 1970, o *Todo modo*, 1976) o svolge nella certezza della propria diretta impunità (*Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*, 1969), avrebbe compiuto scelte diverse. Per esempio facendosi carico dello stato delirante in cui simili inchieste si consumano. Nella consapevolezza di come sia patologica la ricerca analitica di verità non precostituite e che spesso hanno un impatto politicamente significativo. Di come abbia la precedenza per lui quella soprattutto intima, pulsionale, psicoanalitica. E di come sia indicativa la ricerca stessa della verità di una degenerazione in atto, inarrestabile, giunta a un punto di non ritorno. Dove insomma l'unica congrua soluzione (ir)razionale è, nei termini di una dialettica delittuosa, la cancellazione collettiva di un'intera classe dirigente malata e incurabile (*Todo modo*) o la svolta definitivamente (tele)visionaria che comporta l'ossessione paranoica dell'indicibilità, ergo dell'inaccessibilità alla verità (*Buone notizie*, 1979). Comunque sia, non occorre in questa sede riprendere il ruolo, al di là dei singoli autori e dei singoli film, che Zavattini ha avuto nella definizione di un comune indirizzo

¹² Cesare Zavattini, *Lettera da Cuba*, cit., pp. 14-15.

inchiestale, che qui come nel precedente libro si sta cercando di sviluppare in senso storico, semiologico, politico e giudiziario. Aver già parlato di come la diuturna influenza zavattiniana agisca trasversalmente sugli autori più o meno occasionali e persistenti di film politico-indiziari è servito anche a non focalizzare l'attenzione su isolate vicende filmografiche, che non possono infatti considerarsi tali. In altre parole, l'attenzione più generosa rivolta nel libro del 2008 a una figura non localizzabile e multiforme come quella di Zavattini, irriducibile a qualsiasi pur stretto o proficuo sodalizio con un preciso regista, è stata strategica. Dettata proprio dal bisogno di non concentrarsi immediatamente sul contributo diretto di questo o quell'autore di film politico-indiziari, che invece ora riteniamo sia giusto e opportuno portare allo scoperto e considerare monograficamente.

Del resto l'obiettivo complementare che questa volta ci prefiggiamo è riassunto nel titolo *Schermi d'inchiesta*, già testato in due diversi momenti di studio e di confronto pregressi, così denominati¹³. Fare il punto sul contributo autoriale, dentro lo spazio delineato dell'inchiesta affidata agli schermi al plurale, cinematografici e televisivi, aiuta a tener conto di come la fusione, la fissione, la convergenza di saperi e forme artistiche e di comunicazione consentito dalla dimensione audiovisiva abbia imposto in passato come nel presente senza mezzi termini il primato «del saper produrre immagini». Dato

¹³ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Schermi d'inchiesta 1990-2008*, in speciale *Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo. Da Tangentopoli al Partito Democratico e alle elezioni 2008*, «Close up», 23, dicembre 2007-marzo 2008. Ma anche al ciclo di stage, seminari, proiezioni e dibattiti dal titolo equivalente, «Schermi d'inchiesta. Cinema, diritto e società», svoltosi in due tornate, il 28-30 aprile e il 9 dicembre 2008 presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Ateneo di Bari. Vi hanno partecipato, intervenendo su temi di comune interesse e raggio d'azione, registi di diverse generazioni come Giuseppe Ferrara e Ferdinando Vicentini Orgnani, docenti universitari di diverse generazioni e ambiti disciplinari, comprendenti la storia del cinema italiano, la sociologia del diritto, la filosofia del diritto, il diritto penale, le istituzioni di diritto privato, il diritto romano, tra cui il sottoscritto, assieme a Orio Caldiron, Vincenzo Ferrari, Mario Bretone, Natalino Irti. Emblematici dell'approccio allargato alle questioni poste dai film politico-indiziari italiani, desunta dagli spunti offerti nel mio *Il processo della verità*, in questa non stop di studi finalizzata a favorire virtuosi contatti multidisciplinari dedicati alla rappresentazione visiva di realtà giuridico-politiche, in cui il cinema sembra decisamente essere una lente di ingrandimento privilegiata per inquadrare con precisione e lucidità stili di rappresentazione e modalità di organizzazione degli spazi sociali, sono in particolare i titoli dei seminari stessi: «Il giudice sullo schermo: omaggio a Vincenzo Tomeo» (28 aprile), «Moro a tutto campo» (29 aprile), «Francesco Carnelutti e il cinema» (9 dicembre).

che in una particolare situazione quale quella del film politico-indiziario è sempre in agguato la tentazione del contenutismo informale, o del «feticcio del realismo. E del suo fantasma»¹⁴ all'origine di tanti fraintendimenti, di tante sottovalutazioni o sopravvalutazioni. Senza contare che in tempi recenti molti film, non privi di sussulti inchiestali, hanno ulteriormente sposato l'«estetica del sosia»¹⁵, già molto marcata in Petri e a seguire soprattutto in Ferrara, in ordine a un bisogno insopprimibile di tornare a rappresentare il potere che transita da un personaggio/emissario all'altro, mostrandone insistentemente, spesso mimeticamente il volto o i volti noti. Volti, o piuttosto «maschere nude», molto pirandelliane, di un potere la cui eccessiva riconoscibilità umana di fatto concorre a smascherarlo, a inchiodarlo alla sua vanità a dismisura d'uomo:

Un potere senza volto, capace di indossare molteplici maschere che gli permettono di valicare limiti corporei spazio-temporali, ma che – come aveva intuito Pirandello – aderendo perfettamente al volto, costringono in una “forma”, distruggono ogni energia e imprigionano il vitalismo dell'essere umano nelle contraddizioni dell'apparenza¹⁶.

Anche se non si vuole esaurire il discorso sull'inchiesta nell'esclusivo orizzonte zavattiniano pur fondamentale, Zavattini in questa nuova cornice di disamina degli apporti autoriali al discorso politico-indiziario, attraverso l'inchiesta, continua a essere un nume tutelare. Nel quale tutti e quattro gli autori qui selezionati, Lizzani, Rosi, Damiani e Ferrara, si imbattono in tempi e con modalità diverse, in minore o maggiore proporzione. Siccome ritroveremo Zavattini anche nei capitoli successivi, chiamato in causa, sparpagliato, non occorre in questa introduzione insistervi, salvo che per notare

¹⁴ Gianni Canova, *Il fantasma del realismo*, in *Almanacco del cinema*, speciale *Iceberg 1. Cinema e impegno*, «Micromega», 20, agosto 2012.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. Dario E. Viganò, *La maschera del potere. Carisma e leadership nel cinema*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2012, pp. 17-18. Cfr. anche Anton Giulio Mancino, *La maschera sociale*, in Franco Montini, Piero Spila (a cura di), *Gian Maria Volonté. Lo sguardo ribelle*, Fandango, Roma, 2004, poi in Franco Montini, Piero Spila (a cura di), *Un attore contro. Gian Maria Volonté*, Rizzoli, Milano, 2005, pp. 59-83, e Anton Giulio Mancino, *Cucciolla/Pesenti, la “maschera suicidabile”*, in Alfonso Marrese, Vito Attolini (a cura), *Riccardo Cucciolla. Ritratto di attore*, Edizioni dal Sud, Bari, 2012, pp. 13-23.

una curiosa concomitanza. Quella riguardante i cosiddetti «mondo movies» italiani diretti da una compagine di specialisti comprendente tra gli altri, Alessandro Blasetti, Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, Luigi Vanzi, Gianni Proia, Vinicio Marinucci, Giuseppe Maria Scotese, Virgilio Sabel, Paolo Cavara, Roberto Bianchi Montero, Antonio Climati, Mino Loy, Luigi Scattini, Sergio Martino, che in un certo senso possono essere considerati lungo il sentiero non lineare, invero molto serpentinato, dell'inchiesta svolta con mezzi cinematografici e in seguito televisivi, come un tentativo chissà quanto meticoloso di disinnescare o proporre un modello alternativo/degenerativo rispetto al progetto zavattiniano originario. Con piglio più morboso e accenti più marcati di attrazione/repulsione per le più variegate, eccentriche, sconcertanti manifestazioni erotiche, violente, folcloristiche, ecco che i «mondo movies» ambiscono deliberatamente [a cosa?]. Lo si evince da *Io amo, tu ami...* (1961) del precursore del filone Blasetti, che rimanda allo statuto zavattiniano del «film-inchiesta»¹⁷, non senza interessanti agganci allo stratagemma già adoperato da Visconti sull'insostenibile impiego della sceneggiatura, di cui peraltro ci siamo già diffusamente occupati in *Il processo della verità*¹⁸. Non insisteremo tuttavia neanche su questa suggestione per non eccedere troppo la misura – lo ripetiamo – dell'obiettivo autoriale prefissato, sebbene non sia fuori luogo tener presente che molti suggerimenti sull'effetto anti-zavattiniano delle strategie poste in essere dai famigerati e da tempo riscoperti «mondo movies», anche per questo molto inclini a ricostruire e mistificare i presunti episodi reali filmati, provengono proprio dal volume che ha accompagnato a suo tempo l'uscita del suddetto film blasettiano, che assieme al precedente *Europa di notte* (1958) ha fatto da capofila al filone sedicente post-zavattiniano. Non per niente *Io amo, tu ami...*, pur vantando intenti correttivi in senso morale sul versante della rappresentazione dell'amore nel mondo, ostenta propositi «disimpegnati», dichiaratamente «polemici» verso «l'atteggiamento amaro, sfiduciato, disfatto di cui trasudano oggi» anche «certo cinema». Verso cioè il neorealismo, l'eredità del neorealismo, lo sviluppo intimista del neo-

¹⁷ Si legge in Alessandro Blasetti, *Io amo, tu ami...*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 1961, p. 149, che «per le caratteristiche stesse di film-inchiesta "Io amo, tu ami..." potrà avere una sua definitiva sceneggiatura soltanto "a posteriori", quale risulterà dal montaggio delle materia filmata».

¹⁸ Cfr. il terzo capitolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa*, in Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 167-257.

realismo, ma anche con l'esistenzialismo, sebbene né il neorealismo, né tanto meno l'esistenzialismo, vengano citati espressamente:

SENSO DEL FILM:

Francamente leggero, il film non pretende di avere una tematica o problematiche nel rigore d'impegno che si usa attribuire a questi termini.

Questo non esclude che voglia avere un senso, un punto di vista comunque.

E sarà la polemica con l'atteggiamento amaro, sfiduciato, disfatto di cui trasudano oggi certa letteratura e certo cinema.

In polemica con lo snobismo ed il conformismo della delusione, del distacco, dell'inacidimento, dell'inerzia.

In polemica con l'aria da vigilia di catastrofe che si respira un po' dappertutto.

Insomma: via le grinte. Sono per lo più inutili o sciocche o ipocrite¹⁹.

Se in una certa misura i «mondo movies», gli pseudo-documentari realizzati a partire dalla fine degli anni Cinquanta fino alla fine degli Ottanta, con un picco indiscutibile negli anni Sessanta, sono stati considerati «reazionari», a torto o a ragione, non si può escludere che abbiano letteralmente veicolato una *reazione* consapevole al neorealismo, sul comune terreno reclamato del «film-inchiesta». Complice spesso l'uso della parola «amore» nel titolo, si assiste a una presa di posizione nei confronti del modello zavattiniano rintracciabile nei film collettivi *L'amore in città* (1953), *Le italiane e l'amore* (1962) e *I misteri di Roma* (1963), ma anche nelle incursioni di Ugo Gregoretti con *I nuovi angeli* (1962) e di Pier Paolo Pasolini con *Comizi d'amore* (1963). Non sorprende quindi, a conferma di quanto appena affermato, se proprio il prolifico Marinucci, sceneggiatore, giornalista, critico teatrale e cinematografico, alla Mostra di Venezia membro della commissione giudicatrice nel 1946, della giuria internazionale nel 1948 e nel 1951, e presidente nel 1947, nonché sempre nel 1946 fondatore con Gian Luigi Rondi, Filippo Sacchi, Gaetano Carancini e Mario Gromo dei Nastri d'argento, nonché uno dei più attivi registi di un paio di inequivocabili «mondo movies», *Le dolci notti* (1962) e *I piaceri del mondo* (1963), in un suo volume a carattere storico sul cinema italiano abbia per tempo scritto:

¹⁹ *Schema preventivo del film*, in Alessandro Blasetti, *Io amo, tu ami...*, cit., p. 12.

Il documentario narrativo spettacolare, nella sua attuale fase di sviluppo in Italia, è frutto dell'evoluzione della corrente realistica, la quale, venute a mancare in patria i temi di drammatica scoperta offerti dalla vita del dopoguerra, ha cercato all'estero i motivi di una indagine certo meno profonda ma ricca, comunque, di dati emotivi e spettacolari. Non a torto, quindi, si è parlato per tali opere di un "neo-esotismo", foggiando una locuzione intenzionalmente analoga a quella di "neo-realismo"²⁰.

Il messaggio sembra giungere forte e chiaro. La risposta al neorealismo sarebbe arrivata – secondo lui – con quell'altra categoria di film-inchiesta ribattezza del «neo-esotismo». Marinucci stesso, dopo averla salutata nel 1957-1958 e di fatto preannunciata (il blasettiano *Europa di notte*, lo ricordiamo, è proprio del 1958), vi avrebbe contribuito attivamente con gli unici due lungometraggi da lui diretti. Non occorre aggiungere altro, per ora.

Di sicuro in questa sede non abbiamo ritenuto opportuno sviluppare anche quest'ulteriore linea di ricerca, onde evitare un'eccessiva dispersione, così come abbiamo trascurato per le medesime ragioni un'altra linea molto importante dell'inchiesta cinematografica costituita dai film di impianto demartiniiano, cui concorre tra gli altri lo stesso Ferrara, oltre ad altri documentaristi che hanno costruito sulle ricerche etno-antropologiche di Ernesto De Martino uno sbocco filmografico compatto e coerente, come Cecilia Mangini e Luigi Di Gianni²¹.

Le «mancanze» chiaramente non finiscono qui. La scelta di concentrarsi su una generazione di cineasti che con l'inchiesta si sono cimentati a partire dagli anni Cinquanta, secondo direttrici autonome, ha fatto sì ancora una volta che venisse data la precedenza alle "radici". Per poter, come si è detto, seguire gradualmente e con cognizione di causa la complessa articolazione del rapporto tra schermo, o schermi, e inchiesta condotta con metodologia politico-indiziaria. Dunque questo libro di autori assenti, piccoli o grandi,

²⁰ Vinicio Marinucci, *Tendenze del cinema italiano*, Unitalia Film, Roma, 1959. Poiché il suddetto volume – già pubblicato sul trimestrale «Il film italiano» negli 1957-1958, come si legge in una delle prime pagine, immediatamente prima della Premessa, è privo dei numeri delle singole pagine, precisiamo che il brano citato proviene dalla settima pagina del settimo capitolo intitolato *Il documentario*.

²¹ Cfr. Gianluca Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006.

ne contempla tanti. Alcuni per esempio risultano assenti in quanto hanno portato avanti tale metodologia solo occasionalmente, non in maniera troppo meticolosa, come a nostro avviso invece hanno fatto Lizzani, Rosi, Damiani e Ferrara. Ma anche negli anni Novanta Marco Tullio Giordana, il quale sembra avere davvero imboccato con *I cento passi* (2000), *La meglio gioventù* (2003), e soprattutto *Pasolini. Un delitto italiano* (1995) e *Romanzo di una strage* (2012), una strada politico-indiziaria di stampo inchiestale, la cui manifesta ortodossia – non dimentichiamo – non deve comunque indurre a credere che qui si voglia stabilire un principio prescrittivo, una sorta di decalogo dei doveri inchiestali del testo audiovisivo.

Non foss'altro perché non è di per sé semplice cercare un bandolo della matassa nella filmografia dei tre decani e coetanei Lizzani (classe 1922), Rosi (classe 1922), Damiani (classe 1922), cui va ad aggiungersi il più «giovane» Ferrara (classe 1932), i quali nella loro diversità consentono di dar implicitamente conto anche di numerosi altri autori altrettanto poco assimilabili che si avvicendano a partire dal dopoguerra, come i già citati De Santis e Petri, o ancora Gillo Pontecorvo, Citto Maselli, Giuliano Montaldo, Florestano Vancini, Paolo e Vittorio Taviani, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Paolo Benvenuti, o in tempi più recenti Marco Risi, Pasquale Scimeca, i già citati Giordana e Vicentini Orgnani, proseguendo con Matteo Garrone, Paolo Sorrentino, ma anche con Giuseppe Tornatore, Michele Placido, Maurizio Zaccaro, collegati chi più, chi meno, chi solo una tantum all'esigenza insopprimibile di costruire i propri film attraverso ricerche, studi, documenti storici, giornalistici, giudiziari. Spesso e volentieri *come* le inchieste, *con* le inchieste, *dalle* inchieste. Persino *contro* le inchieste.

Sarebbe invece semplice se si scegliesse come di solito accade di restare in superficie. Di scaricare tutto nel gran calderone del cinema italiano cosiddetto «politico», «d'impegno» o «civile». Ma siamo abbastanza coscienti di come il quadro di riferimento sia ben più complesso, almeno se si guarda sotto la superficie vaga del cinema politico inteso come *procedimento* generico, se cioè si mettono a fuoco le risorse del film politico-indiziario inteso invece come montaggio o rimontaggio di fatti, sistema aperto di inferenze, costruzione o decostruzione ipotetica, insomma la *procedura*. Riadattando a tale scopo l'efficace distinzione di André Gaudreault tra prassi generale, indifferenziata, e accorgimento singolare, specifico, ovvero tra «un *procedimento* (il cinematografo, che consente la realizzazione di inquadrature)» e «una *procedura* (l'as-

semblaggio, il montaggio di diverse inquadrature, di molte unità, allo scopo di farne una sola entità, un film)»²², l'impresa – perché di un'impresa si tratta – si rivela piuttosto complessa. Spesso ci si accontenta che un autore si occupi di certe cose, anche occasionalmente, a prescindere da come e perché, per poterlo classificare. E così evitare di entrare nel merito delle cose di cui si occupa. Perché invece non prendere in esame l'approccio, la posizione assunta, facendo quindi i conti con le cose, i fatti, le connessioni medesime possibilmente senza soggezione, in modo da capacitarsi a pieno titolo delle mirate procedure filmiche? Se il critico o lo storico del cinema evita spesso di spingersi oltre questa soglia, per prudenza o per dichiarata, soddisfatta, cautelativa incompetenza, rischia invece di venir meno al suo compito principale, già di fronte a Lizzani, Rosi, Damiani e Ferrara, su cui abbiamo scelto per ora di concentrarci per ragioni tematiche, stilistiche e metodologiche che approfondiremo nei capitoli seguenti, oltre che di continuità generazionale, esemplarità, rigore e continuità progettuale e completa pertinenza con le pratiche dell'inchiesta. Rischia cioè di non comprendere fino in fondo nemmeno il discorso strettamente cinematografico che la loro prospettiva inchiestale comporta non come effetto collaterale, come rivestimento audiovisivo di contenuti altrimenti comunicabili. Ammesso e non concesso che tale discorso di stretta competenza degli addetti ai lavori possa essere separato dalla conoscenza circostanziata dei fatti presi in esame. E collegati dal principio di indagine adottato da vecchi e nuovi autori di film politico-indiziari per discernarli e valutarli. Come è avvenuto clamorosamente con *Romanzo di una strage* in cui il coro dei distinguo delle competenze e degli ambiti discorsivi da parte dei critici ha suggerito qualche legittima perplessità²³. Vale la pena di ribadirlo: l'insieme delle circostanze fattuali, delle fonti, delle inferenze possibili non può essere considerato un rivestimento formale di un oggetto storico-politico di partenza, dato per scontato, a se stante. Non può ridursi a un territorio autonomo, altro e alto, che – piaccia o no – spetta a un'altra categoria specializzata di addetti ai lavori. È comodo, ma anche sbagliato e controproducente delegare sempre ad altri, magari con più appropriate ed elevate prospettive

²² André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2006, p. 29).

²³ Cfr. Anton Giulio Mancino, *L'altra faccia del "pasticciaccio brutto" di Piazza Fontana*, «Cineforum», 513, aprile 2012.

d'intervento diretto e mirato il compito di entrare nel merito dei «fatti specifici», siano essi storici, magistrati, politici, giornalisti, i quali a loro volta – ecco la contropartita – poiché non si occupano di cinema, evitano di entrare nel merito, parallelo, del cosiddetto «specifico filmico». E lasciano agli esperti il compito di giocare nella metà campo di competenza, quella del cinema e della galassia in espansione degli audiovisivi. Non funziona. Non può funzionare. Anche perché i sedicenti *non* esperti di cinema non rinunciano all'occorrenza a intervenire sui film che invadono la propria metà campo, la storia politica o sociale, o ancora quella giuridica ed economica, dal momento che «mai fortuna maggiore ha arriso alle letture trasversali applicate al cinema. I film ormai sono come delle coperte di Linus inseribili in ogni dissertazione»²⁴. Serve altro: una strada a doppia, se non addirittura tripla corsia, dove è possibile auspicare scambi, proporre negoziazioni, costruire piattaforme di dialogo, laddove invece ogni eventuale commistione, non semplice giustapposizione o comparazione di elementi d'analisi, è vista ancora come un tentativo di sorpasso azzardato, e perciò stigmatizzato con un'educata alzata di scudi e un richiamo a non sconfinare, a evitare di avventurarsi in territori preclusi, a violare le leggi di un sapere organizzato tradizionalmente in settori. La tentazione inconfessabile, da parte di chi si occupa di cinema e dei suoi surrogati, è di ammettere che simili incombenze altre, che esulano dal campo di intervento *serio e impegnativo* dei vecchi e nuovi media audiovisivi, siano diversamente o ben *più serie e impegnative*. Sappiamo che è il *fair play* stesso, debitamente ricambiato dalla squadra magari non proprio «avversaria», ma di sicuro alternativa, non specializzata in cose di cinema, a impedire un'eventuale, disdicevole ammissione di incapacità di portare il discorso audiovisivo a comprendere simultaneamente quello storico, politico, giuridico di riferimento, ad affrontare a testa alta, senza soggezione questioni che sembrerebbero esulare dal raggio d'azione circoscritto della rappresentazione sul grande, sul piccolo o sul piccolissimo schermo palmare. Forse nella consapevolezza, ampiamente condivisa e rivendicata ma assai poco praticata, che l'adozione dei mezzi audiovisivi, al plurale, disponibili, comporta effetti importanti sul messaggio. Ovvero che la consapevolezza, la conoscenza, la responsabilità relativa alle specifiche pratiche linguistiche, espressive, rappresentative adottate costituisce un valore aggiunto, intrinseco, inseparabile per una corretta e non di

²⁴ Dario E. Vigano, *La maschera del potere. Carisma e leadership nel cinema*, cit., p. 13.

rado innovativa interpretazione delle proprietà della storia/discorso nella sintesi attuata dal singolo testo esaminato o dal *corpus* di uno o più autori contigui se non consimili. E che in casi molto particolari come quelli di Lizzani, Rosi, Damiani e Ferrara coincide *tout-court* con la Storia. L'augurio, arrivati a questo punto, potrebbe sembrare scontato. Ma non lo è. Unire, mettere effettivamente in circolo le competenze, avviare processi chimici interdisciplinari anziché proseguire nella comoda e vantaggiosa separazione delle carriere mascherata da cortesia e rispetto nei confronti dell'ambito che (non) si vuole, per ovvie ragioni, invadere. Perciò occorre fare qualcosa in più. Rischiare, purché se ne veda la necessità, specialmente se ci sono i presupposti, gli strumenti e la volontà. Tentare di dar corso ai buoni propositi. Applicarli, individuando casi di studio, occasioni preziose, snodi storico-cinematografici o cine-storici su cui esercitarsi, compiere esperimenti, giudicando e sfruttando collegialmente i risultati. Sarebbe insomma più che opportuno, specialmente quando ci si occupa di autori che hanno scelto di tener testa a vicende storicamente rilevanti – autori sospinti da inchieste preesistenti o attivandone di nuove, prima del testo o all'interno del testo, nei testi collaterali o nei paratesti, a seconda dei singoli casi, degli stili, degli obiettivi e delle sensibilità – verificare il funzionamento di percorsi spesso non esclusivamente filmografici: vederne all'opera le modalità, mediante le quali costoro hanno cercato di stimolare negli spettatori una coscienza civile, intellettuale, estetica. In concreto: accedere dall'ingresso principale, non di rado cinematografico, televisivo, multimediale, alla comprensione di *cose* all'apparenza *non* cinematografiche, extra-cinematografiche, pre-cinematografiche o post-cinematografiche, accettate altresì con spirito *bipartisan* come *non* di competenza cinematografica in senso stretto o cultural-audiovisiva in senso lato. Sappiamo, come si è cercato di dimostrare nel precedente e perciò complementare volume *Il processo della verità*, che certe *cose*, faccende, vicende, «strane storie»²⁵, molto italiane, fisiologicamente, tuttavia lette o rilette cinematograficamente, e non solo, possono invece riservare altrettanto «strane» sorprese. Motivo in più per rinunciare a trincerarsi – o almeno cominciare – dietro l'alibi della divisione dei compiti, del mantenimento dei rapporti di buon vicinato disciplinare, della proclamazione di non belligeranza tra i saperi e i corrispettivi campi di

²⁵ Cfr. Christian Uva (a cura di), *Strane storie, Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2011.

applicazione. Detto altrimenti, piuttosto che perpetuare il gioco delle parti, perché non ammettere – e attrezzarsi di conseguenza – che una simile, non malaugurata ipotesi di approccio effettivamente e sostanzialmente *misto*, offrirebbe l'occasione propizia per andare oltre lo sconfinamento arbitrario, isolato, spericolato? Perché non provare a mettersi in gioco ed elaborare deleuzianamente una «deteritorializzazione»²⁶ anche qui positiva e terapeutica che presupponga una necessaria competenza unica, allargata, non eclettica, doppia o spuria? Fin troppo pertinente oltretutto, almeno se si vuole venire a capo di ciò che dice o intende dire una determinata opera filmica, telefilmica, e aggiungiamo teatrale, saggistica, critica, storiografica, pittorica. Gli autori di cui ci occupiamo singolarmente nei capitoli seguenti hanno per esempio compiuto appropriate scelte non soltanto in territori audiovisivi variegati, ma contemperando anche possibilità di intervento in territori contigui e per loro complementari. Un'opera audiovisiva – lo sappiamo – si esprime e concettualizza secondo modalità precise, che invece uno storico, un giurista, un politico, un giornalista di professione – sul versante per così dire “opposto” – sottovalutano spesso però senza alcun complesso di inferiorità per concentrarsi, incautamente, sul contenuto sintetico e appariscente. Ignorando per l'appunto l'ovvia connessione esistente tra le cose dette e il modo in cui vengono dette, organizzate, ricostruite, decostruite, re(i)stituite, inventate o reinventate. Come cercheremo, bene o male, di far comprendere in questo libro, fiduciosi che aver almeno gettato il sasso senza nascondere la mano sia servito a qualcosa. Magari a continuare, a correggere il tiro, a proseguire l'opera di collaudo degli strumenti e degli argomenti impiegati.

A questo punto non resta, prima di lasciare spazio alla serie di ritratti d'autore e importanti documenti inediti che ne supportano l'asse discorsivo, che procedere a un doveroso elenco di ringraziamenti di sicuro incompleto. Innanzitutto a Francesco Rosi e Beppe Ferrara, con i quali si è instaurato un rapporto che va ben al di là della presente occasione di studio. A Vito Zagarro e Christian Uva i quali hanno ospitato in due libri da loro rispettivamente curati la stesura del primo nucleo dei capitoli su Lizzani e Rosi che ho ora ampiamente sviluppato. A Paola Magnarelli che ha letto parte dei testi

²⁶ Cfr. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions De Minuit, Paris, 1972 (tr. it. *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975).

qui riprodotti ed è stata sempre prodiga di preziosi consigli e incoraggiamenti. E a seconda dei casi, per la costante consulenza, il proficuo confronto, i testi cartacei e audiovisivi forniti anche negli anni che precedono la gestazione di questo libro, avendola ciò nondimeno favorita, a Mino Argentieri, Paolo Benvenuti, Gian Piero Brunetta, Orio Caldiron, Francesco Casetti, Damiano Damiani, Gabriele Giuli, Natalino Irti, Carlo Lizzani, Peppino Ortoleva, Alberto Pezzotta, Tatti Sanguineti, Luisella Saponaro, Guglielmo Siniscalchi, Guido Vitiello.

Infine a tutti quanti hanno mostrato interesse nei loro interventi e nelle loro pubblicazioni per la categoria film politico-indiziario, le vicende e le problematiche ad essa connesse, nonché al Dipartimento di Studi umanistici – Lingue, mediazione, storia, lettere e filosofia dell'Università di Macerata in cui questo indirizzo di studi verrà ulteriormente portato avanti.





Capitolo 1

Carlo Lizzani: realtà e verità

Partiamo da alcune considerazioni preliminari di carattere metodologico, estrapolate da due film a prima vista molto diversi di Carlo Lizzani, distanti sia geograficamente che cronologicamente: il film-inchiesta *La Muraglia cinese* (1958) e lo storiografico *Mussolini ultimo atto* (1974).

Primo esempio. In apertura di *La Muraglia cinese*, subito prima dei titoli di testa e mentre si intravede per un istante lo stesso regista di spalle, prima cioè che una sovrimpressione ne occulti la presenza autoreferenziale, atta a esplicitare il meccanismo enunciazionale di questa conversazione audiovisiva¹ (sono in pratica *io*, Lizzani, a far vedere *a te*, spettatore, ciò che a mia volta ho visto e *per te* soprattutto ho filmato), si sente dire contestualmente dalla voce narrante: «Non andavamo alla ricerca di sensazioni. Abbiamo varcato la Grande Muraglia non per spirito d'avventura, ma per vedere, documentarci, capire». Terminati i titoli, il viaggio inchiestale non incomincia direttamente nella Cina comunista, ma approda immediatamente nell'allora protettorato britannico di Hong Kong, dove un attimo prima di oltrepassare la «cortina di bambù» e imbattersi nella «prima stella rossa», nel «filo spinato», nel «mitra delle sentinelle», assistiamo (ovvero la macchina da presa *ci* consente di assistere, non sappiamo quanto effettivamente o a seguito di una ricostruzione) a un oscuro e casuale omicidio. La voce fuori campo commenta così le immagini dal vero, o presunto tale:

Ma chi può mai indovinare il significato di un fatto di cronaca nel momento in cui si verifica. La polizia portuale spesso naviga in acque torbide.

¹ Sull'argomento, nella sua vasta articolazione, rimandiamo a Gianfranco Bettetini, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano, 1984; Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986, e Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris, 1991 (tr. it. *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995).



Un uomo che insegue un altro uomo non è che uno spettacolo (*si ode lo sparo*). Un colpo d'arma da fuoco è diventato un dramma. Un vecchio conto regolato, delitto passionale, delitto politico? Gli estranei non debbono fare domande [...]. Da dove e da chi veniva questa morte? Ogni giorno qui sorge con il suo mistero. Non si sa bene dove cominci l'intrigo e finisca l'omertà. Tutti tacevano [...] (*termina la sequenza hongkonghese e inizia quella successiva, in territorio cinese*). Anche noi andando verso la frontiera, non avevamo voglia di parlare.

Si è scelto dunque di prendere le mosse da una realtà mista, spuria, ambigua come quella sordida, contraddittoria e occidentalizzata di Hong Kong, per molti versi affine alla realtà quella degli spettatori occidentali. L'impressione, proprio per questo, è che si faccia, sotto mentite spoglie cinematografiche, riferimento a una realtà più generale. Che prelude allusivamente sullo schermo, ossia nel discorso e nella prassi sintattica del film, a una «frontiera [...] non come le nostre», ma tra «due civiltà, due mondi». Eppure, per quanto si insista a ripetere a chiare lettere che «questa era la linea di demarcazione», si parla di situazioni e circostanze non troppo dissimili da quelle anche, o forse principalmente, italiane. In questo lungo *incipit* in un certo senso, specialmente se ci si attiene alle strane premesse di un'inchiesta molto *sui generis* su una lontana, vicina, macroproporzionale Cina («trenta volte – si sotto-linea – la superficie dell'Italia»), una Cina spesso da cartolina illustrata un po' sbiadita, ora lirica, ora languida, ora mesta, non si sa se e quanto diversa, migliore o peggiore, ecco che *La Muraglia cinese* può persino considerarsi un film sull'Italia: una gigantografia esotica dell'Italia, un film sulle zone d'ombra dell'Italia e la sua segreta, inafferrabile realtà. Come dire che è con l'inconfessabile verità sommersa italiana che l'inchiesta in Cina condotta da Lizzani intende pur sempre fare i conti.

Secondo esempio. Dal punto di vista epistemologico, al di là della costruzione narrativa accurata, al servizio di una rievocazione nel contempo stringente e solida, anche *Mussolini ultimo atto* mostra qualcosa, e qualcos'altro. Dietro le quinte. Rende visibile il travaglio di un uomo prossimo a una morte annunciata e storicamente ineludibile, come nel precedente *Il processo di Verona* (1963). Ma stavolta allude tra le righe – con effetto cinematografico anticipatore, mimetizzata all'interno di un discussione privata a sfondo sentimentale tra il protagonista e Claretta Petacci – a una complicata e con-

trovera vicenda fino a quel momento e negli anni successivi appannaggio esclusivo della storiografia cartacea. E che getta autonomamente una luce obliqua sull'intera uscita di scena ed esecuzione del Duce. Forse anche della stessa Petacci:

PETACCI: Tutto quello che voglio è starti vicino per aiutarti. È il mio solo desiderio, credimi!

MUSSOLINI: Aiutarmi tu! Guarda qui: è la lettera che avevo scritto a Churchill. Io ho commesso l'errore di dirtelo e tu che cosa hai fatto? Sei andata a raccontarlo a tuo fratello. Sì, hai raccontato a tuo fratello un segreto di Stato. Ora lo sanno tutti. Anche i tedeschi. E adesso non c'è più un cane disposto a passare il confine per fargliela avere. E hai ancora il coraggio di dirmi che mi stai vicino per aiutarmi? (*calmatosi*) [...] Io voglio ancora lottare e lotterò. Presto riuscirò nuovamente a mettermi in contatto con Mr. Churchill, stai pur sicura. Non ti preoccupare...

PETACCI: Ma..

MUSSOLINI: ...no, no, no, no. Non ti preoccupare per la lettera. Troverò un altro modo. Ma Churchill deve capire. E lo farà! Mi ha sostenuto nei primi tempi e deve continuare a sostenermi anche ora.

Vicenda, quella del compromettente carteggio Churchill-Mussolini², su cui il film non per niente sceglie marginalmente di concentrarsi indicando entro certi limiti la complicata circolazione e il passaggio di mano del prezioso materiale. Se evita di collocarlo in primo piano è perché si tratta di un *affaire* internazionale che ha coinvolto soggetti politici molto diversi, prima e dopo l'entrata in guerra dell'Italia e soprattutto prima e dopo la Liberazione, chiamando in causa responsabilità a tutt'oggi mai chiarite di partigiani comunisti, dei vertici del Pci, dell'apparato dei servizi segreti britannici e dell'*establishment* in quel travagliato dopoguerra sulle cui macerie e sui cui

² In aggiunta alla copiosa bibliografia sull'argomento, cui è inevitabile far riferimento, ci limitiamo qui a rimandare al documentario-inchiesta molto ben strutturato di Maria Luisa Forenza e Peter Tomkins, *Il carteggio Churchill-Mussolini: l'ultima verità* (2004), diretto dalla stessa Maria Luisa Forenza, già assistente di Dino Risi e Francesco Maselli, e inserito nel programma televisivo di Raitre *La grande storia*, curato fino al 2006 da Francesco Cirafici e Luigi Bizzarri. Il documentario, nei titoli di coda, rimanda oltretutto a un nutrito repertorio bibliografico.

misteri si erige lo Stato democratico e antifascista italiano. Questo singolare “ultimo atto” che evidentemente molto ha interessato Lizzani, probabilmente in virtù il «segreto di Stato» a latere che diventa nel 1945 il primo segreto di Stato dell’Italia repubblicana, e ben al di là o al di qua dell’occorrenza specifica del film. Acquista spessore poiché contiene, ben stipato tra le righe, i germi di una rilettura parallela e alternativa del “caso” Mussolini. In pratica il film, nel rappresentare, semplificare la versione ufficiale sull’esecuzione, si lascia sfuggire non accidentalmente un indicibile principio d’inchiesta. Non riesce cioè a sottrarsi alla responsabilità di un regista aduso a seguire quei gravi indizi di realtà e di verità che appartengono di diritto al paradigma dell’inchiesta. Paradigma spesso minoritario, necessariamente ortodosso, esibito o insospettabile. Non fa differenza. Sempre e comunque, anche quando la tesi di fondo procede in una direzione (apparentemente) diversa, maggioritaria. In buona sostanza, una questione di opportunità, di realtà e di verità, che in *Mussolini ultimo atto* trascende obiezioni peraltro legittime. Ricorda Lizzani:

All’uscita del film, furono espresse perplessità da parte di alcuni giornali orientati a sinistra. Quel *Mussolini ultimo atto* non avrebbe rischiato di condurre una gran parte del pubblico a una sorta d’identificazione con un duce visto nel momento della sconfitta, e quindi debole, solo, abbandonato da tutti?³ Il film sollevò alla sua uscita una quantità di discussioni, naturalmente. Perché da parte della sinistra ebbe una buona accoglienza, da alcuni critici, ma forse – qualcuno obiettò – che prendere Mussolini negli ultimi giorni della sua vita finiva [...] per suscitare da parte del pubblico – come avviene per gli sconfitti, una specie – non dico di identificazione – ma di bonaria – così – giustificazione dei suoi atti, del suo passato, in generale della sua figura storica⁴.

Obiezioni, critiche, perplessità dell’epoca non tengono conto della strategica ambiguità del film, che come effetto collaterale ha generato la relativa, tragica, funerea umanità del Duce interpretato da Rod Steiger.

Realtà e verità storica, si diceva. «Oggi – secondo Carlo Ginzburg – parole come verità o realtà sono diventate per qualcuno impronunciabili a meno

³ Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino, 2007, p. 235.

⁴ Carlo Lizzani, intervista, in *Mussolini ultimo atto*, extra del dvd, Surf Video, Roma, 2005.

che non siano racchiuse tra virgolette scritte o mimate»⁵. Eppure, per quanto impronunciabili, parole, o concetti come “realtà” e “verità” esistono e continuano a essere bene o male spendibili. Non resta che farsene una ragione. Sul fronte storiografico di cui ci stiamo occupando, che vede al centro i cosiddetti film d’inchiesta, la “realtà” e la “verità”, termini complementari del medesimo percorso di ricerca inesauribile, appartengono di diritto all’«ideale vocabolario cinematografico italiano», di cui Cesare Zavattini è stato «l’artefice e il depositario»⁶, a detta dello stesso Lizzani che, nell’arco di oltre mezzo secolo sul grande e sul piccolo schermo, sulla trasposizione di istanze realistiche e veritiere, sia pure filtrate da premesse ideologiche, ha costruito quasi la sua intera filmografia. Parole importanti, quindi, che non sono soltanto parole ma assurgono al rango di precisi indirizzi metodologici. E che di volta in volta hanno richiesto o dettato forme adeguate di rappresentazione, di messa in scena e in quadro coerenti. Fino a raggiungere livelli di codificazione da cui è difficile ancora oggi svincolarsi per le generazioni di autori italiani che hanno ereditato il mandato dell’inchiesta cinematografica specificamente politico-indiziaria. Parole d’ordine, per certi versi, che insomma è accaduto di ritrovare insistentemente nella storia del cinema italiano. Da quando cineasti come Carlo Lizzani, poi Francesco Rosi e Giuseppe Ferrara, o lo stesso Damiano Damiani hanno scelto di declinare l’inchiesta in chiave audiovisiva, nei modi a loro più confacenti. Comunque sia, secondo esigenze irrinunciabili e congiunte di realtà e verità nelle quali, passando in rassegna la storia del cinema italiano, spesso si finisce per imbattersi, come in un fantasma che non (si) dà pace, e si ripresenta quasi ovunque, talvolta al momento giusto reclamando appunto “realtà” e “verità” a tempo indeterminato. Con continui passaggi di consegne e di testimone, preannunciando eventi e tendenze, conseguendoli o recuperandoli a posteriori. A ogni modo, lasciando immaginare nell’insidioso e ambiguo gioco di un dopoguerra mai effettivamente pacificato e in una Guerra fredda che persino ora si stenta a credere conclusa, un ruolo troppo complicato per essere ridotto alla semplice militanza cinematografica. O, anche all’interno di questa, a una banale separazione delle carriere tra chi

⁵ Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 15.

⁶ Gianluca Casadei (a cura di), *Zavattini tra sogno e realtà. Conversazione con Carlo Lizzani*, in Claudio Coppetelli, Giancarlo Giraud (a cura di), *I giovani di Za. Il mondo e il cinema di Cesare Zavattini. Conversazioni e pensieri*, Le Mani, Recco, 2006, p. 82. Il corsivo è già presente nel testo.

si occupa di storia, chi la fa o chi la ricostruisce, interroga e indaga con le immagini in movimento. Questione non di poco conto.

Non è un caso che “realtà” e “verità”, al di là delle parole, da Lizzani *in primis* – l’autore da cui prende le mosse la nostra analisi retrospettiva, essendo il più anziano tra gli anziani autori di cinema a essersi convertito a quello che Zavattini chiamava lo «spirito d’inchiesta»⁷ – vengano sottoscritte come principi ispiratori di una parabola critica, teorica, storiografica e artistica. Senza soluzione di continuità. Una parabola svoltasi tra ripetuti auspici di recupero pieno della “realtà” e denuncia di quella che egli stesso ha chiamato, premurandosi di usare il corsivo, «*stanchezza di verità*»⁸.

Per questo, d’ora in avanti, rinunceremo per comodità a blindare con prudenti virgolette queste due vaghe parole in disuso, forse perché inadeguate a designare alcunché di concreto, quantunque indispensabili per comprendere il senso di tutto un progetto di vita: di chi, come Lizzani, sulla falsariga zavattiniana, ha da sempre concepito ogni intervento – in ogni campo si sia trovato ad agire, forma e ambito espressivo si sia cimentato – come un atto di ricognizione permanente sulla realtà. La realtà. Un’idea di realtà, talvolta anche un dogma di realtà. Comunque, una realtà scompaginata, dinamica, frantumata, da ricucire e riscrivere per molte, magari troppe ragioni, tutte da approfondire. Esattamente come la verità processuale dei codici penale e di procedura penale Rocco del 1930. Codici “fascisti”, che protraendosi in epoca repubblicana senza sostanziali modifiche fino al 1988, e recependo quindi con ritardo, parzialità e difficoltà le direttive costituzionali, hanno contribuito in Italia a rendere i film e le inchieste dai primi anni Cinquanta in poi strumenti congiunti di acquisizione e ipotesi di verità nuove. Ne è convinto Lizzani già nel suo cortometraggio d’esordio, *Togliatti è ritornato* (1948), nel cui tripudio propagandistico comunista non mancava di far dire alla voce narrante – su testo scritto da Felice Chilanti – che su uno dei carri allegorici sfilava «l’allegoria della magistratura con l’Italia e la Costituzione come imputati». Questa volontà di occuparsi di questioni procedurali e processuali prosegue nella filmografia di Lizzani con cadenza decennale, con la puntuale denuncia di numerosi casi in cui verità ingiuste, lacunose e mistificatrici vengono raggiunte nel corso dell’istruttoria,

⁷ Cesare Zavattini, *Tesi sul neorealismo*, «Emilia», 17, novembre 1953, poi in Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, (a cura di Mino Argentieri), Bompiani, Milano, 1979, p. 113.

⁸ Carlo Lizzani, *Pericoli del conformismo*, «Cinema», 12, 15 aprile 1949.

la prima, segreta e più determinante fase di un processo misto complicato dalla perdurante logica inquisitoria: film come *Ai margini della metropoli* (1952), il già citato *Il processo di Verona, Torino nera* (1972) e *Mamma Ebe* (1985) quasi sempre intervengono con prontezza di riflessi prima o a ridosso dei tentativi parziali e insufficienti, principalmente nel 1955, nel 1960 e nel 1974 di riforma del processo penale in Italia per ristabilire criteri di parità tra accusa e difesa, istruttoria e dibattimento, di cui ci occuperemo più diffusamente nel terzo capitolo di questo libro dedicato a Damiani. L'istruttoria sommaria che rende Galeazzo Ciano un condannato a morte senza scampo in *Il processo di Verona* (come di volta in volta fanno presentire le scariche di mitra che chiudono molte sequenze) si presenta nella sostanza equivalente a quella tendenziosa che in *Ai margini della metropoli* e in *Torino nera* e per certi versi, tra tante ambiguità, in *Mamma Ebe*, penalizza e consente la carcerazione preventiva dell'imputato: una condanna di fatto. Se in *Il processo di Verona* questa prima fase processuale viene mostrata, onde denunciarne l'impianto autoritario al servizio del regime fascista, *Ai margini della metropoli, Torino nera* e *Mamma Ebe*, tanto negli anni Cinquanta quanto negli anni Settanta e Ottanta, cominciano a istruttoria già conclusa. Agli imputati, almeno a quelli penalizzati in quanto effettivamente innocenti (*Ai margini della metropoli, Torino nera*), non resta che tentare di fuggire di prigione, mentre a occuparsi di nuove inchieste e a cercare nuovi testimoni, non più «a carico» come quelli precedentemente ascoltati dal giudice istruttore, devono provvedere avvocati volenterosi: quello che difende l'imputato di *Ai margini della metropoli*, con riferimento al caso Egidi, viene addirittura rimproverato da un altro avvocato, di parte civile, di svolgere una disdicevole e probabilmente illegale «inchiesta privata in fase di dibattito»; quello meridionale di *Torino nera* si attiva invece quando due bambini intraprendenti, figli dell'imputato, gli unici a saper leggere tra le righe di un giornale, avviano l'inchiesta para-giudiziaria e lo affiancano a proprio rischio e pericolo. Diverso il caso di *Mamma Ebe*, dove a pochi anni dall'entrata in vigore dei nuovi codici, si smarriscono i confini tra verità e menzogna, dentro un calderone di indizi, fatti gravi e responsabilità inseparabili interconnessi. Parlare quindi di verità extraprocessuale in film che rientrerebbero *di diritto* nella categoria epistemologica del «politico-indiziario»⁹, poiché costruiti in antitesi o in aggiunta contro-in-

⁹ In Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., in particolare nel secondo capitolo, *Il libero convincimento del regista: il film come inchiesta, processo indiziario e pubblico dibattimento*, pp. 48-166, il quadro di riferimento viene allargato anche ad altri fonda-

formativa, ipotetica e indiziaria alle risultanze di processi altrettanto indiziari, è pur sempre un modo di sottrarre al rischio di astrazione la verità. Che acquista una sua ragion d'essere concreta, logica, storica e politica, squarciando il velo che offusca la realtà:

Ho cominciato a fare cinema quando la realtà era un libro aperto, pieno di grandi fatti e grandi protagonisti, con il male e il bene chiari e divisi in due campi netti. Poi, a poco a poco, tutto è diventato più labirintico, enigmatico, ambiguo. Dietro i fatti e le figure a tutto tondo, si scopre a poco a poco – come nel disegno grosso di un tappeto – che c'è una trama di tanti punti sempre più piccoli e sfuggenti¹⁰.

Basta un giallo all'apparenza anomalo, ma non così innocuo né di puro svago all'interno della sua variegata filmografia, come *La casa del tappeto giallo* (1983), di due anni precedente a *Mamma Ebe* e a esso contiguo per le ragioni di cui sopra, per consentire a Lizzani di introdurre nella logica del discorso una figura simbolica: il tappeto con la sua trama. Ove il particolare e l'insieme, il fatto e il contesto si rispecchiano e si richiamano a vicenda mediante un ricorso pressoché costante allo strumento conoscitivo prediletto: l'inchiesta. Quanto alla componente indiziaria del metodo, di derivazione neorealista, l'autore l'aveva ben chiara anche in *Mussolini ultimo atto*, come abbiamo detto più di quanto non si evinca da questa dichiarazione:

La sceneggiatura del film era disseminata d'indizi inequivocabili – attraverso alcuni flashback e dialoghi – sulle responsabilità di Mussolini nella

mentali titoli più o meno di impianto processuale e in questo senso strategici quali, nella prima metà degli anni Cinquanta, *Contro la legge* (1950) di Flavio Calzavara, *Atto d'accusa* (1950) di Giacomo Gentilomo, *Ombre sul Canal Grande* (1951) di Glauco Pellegrini, *La peccatrice dell'isola* (1952) di Sergio Corbucci, *Le due verità* (1951) di Antonio Leonviola, *Processo alla città* (1952), *Processo contro ignoti* (1952) di Guido Brignone, *Art. 519 codice penale* (1952) di Leonardo Cortese, *Cronaca di un delitto* (1953) di Mario Sequi. Poi, nei primi anni Settanta, dopo la seconda riforma, *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy, *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* (1971) e *Girolimoni – Il mostro di Roma* (1972) di Damiano Damiani. Come vedremo nel terzo capitolo del libro anche Damiani in questi due film, come Lizzani, alterna un caso recente, più o meno inventato, a uno celebre e controverso d'epoca fascista, sostenendone la continuità.

¹⁰ Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., p. 265.

condotta disastrosa della guerra, e nella colpevole arrendevolezza dei tedeschi. Il pubblico era dunque stimolato, *doveva* essere stimolato a giudicare senza l'ausilio di indicazioni troppo didascaliche. Era ancora la lezione del Neorealismo. Rossellini, De Sica, Zavattini, Visconti avevano disseminato nei loro film indizi, solo indizi, immagini, emozioni. Non ricette didascaliche. Il successo nel mondo di tanti film di quella stagione aveva forse fatto dimenticare a tutti quanto fosse stata invece difficile, lenta, faticosa, la loro penetrazione, la comprensione dei loro messaggi tra le masse del nostro paese?¹¹

Motivo in più per ribadire che tutte le strade imboccate da Lizzani, tra apparenti concessioni al gusto popolare e discontinuità che meriterebbero invece di essere approfondite, conducono alla realtà e alla verità, confluendo e assumendo valore attivo e sistematico in una pratica analitica, capillare, condotta a piccoli passi. Una pratica che ha richiesto tempo e pazienza. Ma soprattutto curiosità e capacità interpretative, per cui – secondo Edward Hallett Carr – il semplice «esser considerato o meno un fatto storico dipende [...] da un problema d'interpretazione. Ciò vale per ogni fatto della storia»¹². Dunque il saper connettere i dati raccolti sul campo è tutto nella pratica dell'inchiesta, o del suddetto «spirito d'inchiesta», espressione con la quale Zavattini volle sfumare i contorni dell'inchiesta, renderla un traguardo sempre di là da venire, una soglia difficile se non impossibile da raggiungere. Non si trattava, nel 1953, quando Zavattini la enuncia¹³, di una semplice "formula". L'inchiesta preliminare era alla base o rientrava già da tempo nella routine di molti film che gravitavano nell'orbita del neorealismo. Anche Luchino Visconti, per *La terra trema* (1948), film concepito nel 1947 (e non ancora ridotto/esteso a *Episodio del mare*, come recita il sottotitolo tra parentesi dell'edizione definitiva) come una sorta di «film-lampo» zavattiniano *ante litteram*, incentrato sulla strage di Portella della Ginestra, aveva realizzato un'inchiesta rigorosa e politicamente anche molto pericolosa, provvisoriamente intitolato nella sua collocazione d'archivio *Indagine su agitazioni operaie e contadine*¹⁴, che ripro-

¹¹ *Ivi*, p. 235.

¹² Edward Hallett Carr, *What Is History*, Penguin, London, 1961 (tr. it. *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 1976, p. 17).

¹³ Cesare Zavattini, *Tesi sul neorealismo*, in *Neorealismo ecc.*, cit., p. 113.

¹⁴ Riproduciamo il titolo con il quale abbiamo potuto consultarlo nel 2008 presso il

duciamo in appendice tra i documenti inediti che alleghiamo in questo volume¹⁵. Non dimentichiamo, per meglio rendere l'idea delle combinazioni e dei destini incrociati di cui il dispositivo dell'inchiesta si alimenta, che fu proprio Lizzani¹⁶ a essere stato inizialmente incaricato di realizzare il progetto (poi affidato a Visconti) prima di trasferirsi a Berlino al fianco di Roberto Rossellini per le riprese di *Germania anno zero* (1948). Non è dunque improbabile che anche l'accurata inchiesta per *La terra trema* possa essere ricondotta all'iniziale coinvolgimento di quest'ultimo, sebbene a distanza di oltre sessant'anni sia ragionevolmente difficile per lui ricordare chi fu a redigerla, o per conto di chi in particolare¹⁷. Il che non impedisce a questa suggestiva ipotesi di essere avanzata.

Comunque sia, tornando al 1953, non sorprende che Zavattini, dopo averne reclamato la necessità nei film altrui (si veda la posizione assunta nel desantiano *Roma ore 11* basato su un'inchiesta del giovane Elio Petri), tentasse di passare dalla teoria alla prassi dell'effettivo e dichiarato «film-inchiesta». Non più per interposto autore. Il risultato, variamente giudicato, fu *L'amore in città*, di cui Lizzani, immediatamente arruolato nella squadra di volenterosi *kinoki* italiani, diresse il segmento *L'amore non si paga* sul mestiere di vivere delle prostitute. Tema ricorrente della sua filmografia. Una filmografia inserita dentro un'opera tentacolare e multiforme, un sistema di vasi comunicanti governato dall'esigenza di procedere di inchiesta in inchiesta. Che però, al di là di temi come la prostituzione o il banditismo, l'immigrazione interna nelle grandi città del nord, i conflitti di classe, la condizione femminile, i ritardi o le inefficienze della macchina giudiziaria, la corruzione, le organizzazioni criminali mafiose e para-mafiose, e ancora il fascismo, la Resistenza, il ter-

Fondo Visconti, all'Istituto Gramsci di Roma, con la seguente collocazione: *La terra trema* (1948) – C14 – 003873.

¹⁵ Sull'argomento in generale e sui retroscena dell'improvviso ripiego verghiano cfr. ancora il terzo capitolo, *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa*, Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 167-257.

¹⁶ Cfr. Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., pp. 70-71. Erroneamente però l'autore scrive che la casa di produzione cattolica Universalia che sopraggiunse per produrre in larga parte *La terra trema* (*Episodio del mare*) fosse di Vasile e Melloni, mentre invece faceva capo a Salvo D'Angelo. Mario Melloni, Turi Vasile (e Diego Fabbri) erano invece titolari di un'altra nota casa di produzione di area cattolica, la Film Costellazione.

¹⁷ Come ci ha confermato Carlo Lizzani in un colloquio telefonico del 30 settembre 2012.

rorismo e la Shoah, trova nella plurivalenza ordinaria e straordinaria dell'inchiesta, giudiziaria, giornalistica, statistica, parlamentare, amministrativa, audiovisiva, un suo centro di gravità permanente. Diciamo pure una costante d'autore. Una dichiarazione di poetica. Più che nella metodologia, Lizzani crede nell'atto in sé. L'atto dell'«inchiestare», per dirla con Zavattini:

Certamente che al fondo del nostro *inchiestare* [corsivo nostro] c'è un desiderio più o meno chiarito dialetticamente di cambiare molte cose che insieme si chiamano la morale corrente. Ma queste *molte cose* non le vogliamo cambiare per intuizione, vogliamo percorrerle a una a una, prima, per conoscerle. Come intuizione abbiamo già risolto tutto, con l'intuizione viviamo già da parecchio in un mondo migliore, ma i fatti sociali continuano a svolgersi come su un antico pianeta¹⁸.

Scelta molto indicativa quella zavattiniana nel 1956 del verbo *inchiestare*, che significa fare inchieste, in luogo di *inchiedere*, cioè chiedere minutamente e attentamente (da cui deriva il participio passato *chiesto*, radice del termine *inchiesta*). Indicativa – lo si è osservato in altra sede¹⁹ – di come egli considerasse l'inchiesta nel film un semplice mezzo, non un fine. È importante distinguere a livello lessicale l'inchiedere dall'inchiestare. Il primo si colloca a monte dell'inchiesta, il secondo a valle. La distinzione permette di stabilire un rapporto di continuità e indissolubilità tra il momento particolare e presente dell'*in-chiedere* (dove il prefisso «in», legandosi all'infinito presente «chiedere», si riferisce a un'azione di tipo durativo), e la pratica generale dell'*in-chiestare* (dove il prefisso «in» è seguito sempre da un infinito presente, «chiestare», che invece contiene la radice data dal participio passato, «chiesta», e rimanda perciò all'azione compiuta), ossia il concepire l'inchiesta come qualcosa di già fatto. Ebbene, Lizzani, sviluppando questa sua propensione per l'inchiesta negli anni Cinquanta, decennio cruciale in cui ebbero luogo

¹⁸ Cesare Zavattini, *Lettera da Cuba*, in Elio Petri, *Roma ora 11*, cit., p. 14. A conferma – come si è detto nell'*Introduzione* – dell'importanza di questo testo per comprendere a fondo la rilevanza assunta dall'inchiesta in Lizzani, merita di essere segnalata la riedizione recente dell'inchiesta del 2004, contenente, a differenza della precedente, anche un intervento conclusivo di Lizzani, *Il laboratorio del neorealismo*, sebbene inspiegabilmente da tale nuova edizione sia stata eliminata proprio la fondamentale lettera di Zavattini.

¹⁹ Cfr. la nota 12, in Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit, p. 55.

i lavori delle Commissioni parlamentari d'inchiesta sulla disoccupazione del 1952 e la miseria in Italia del 1953, ha mantenuto l'iniziale concezione zavattiniana dell'inchiestare, che lo stesso Zavattini avrebbe rivisto in seguito alla pubblicazione delle maggiori inchieste palermitane di Danilo Dolci, *Fare presto (e bene) perché si muore* (1954), *Banditi a Partinico* (1955) e *Inchiesta a Palermo* (1956), che insistevano molto sull'ortodossia del metodo:

Particolare attenzione – scriveva Dolci proprio nel 1956 – ci ha richiesto il metodo. Si è cercato: costantemente la più staccata casualità; di comunicare con solo una persona alla volta: la presenza di altri intorno avrebbe provocato risposte facilmente retoriche; di avere le *ultime* risposte, non le prime, le più istintive e ancora, si direbbe, superficiali; e si sono cercate alle risposte le possibili verifiche. Ma ci è cresciuto dentro man mano come il rimorso di non essere potuti stare di più, con ciascuno. Non si voleva esaminare, giudicare: ma riuscire a sentire, come attorno a un grande tavolo, le notizie e le opinioni di ciascuno, uno per uno, per chiarirci l'uno con l'altro. Se nell'aritmetica $10 + 10$ fa 20, quando sono uomini che si mettono insieme, si sa, può succedere che queste somme diano molto, molto di più 13²⁰.

A Lizzani anche in seguito l'inchiesta sarebbe bastata come principio attivo, simulacro provocatorio, gesto ostentato, spettrale e quasi simbolico di rivendicazione di realtà o di verità occultate, assurte al rango di entità fantasmatiche o invisibili. A proposito di *Il processo di Verona* scrive:

Qual è il rischio fondamentale per gli autori che vogliono arrischiarsi su questa strada? È possibile *interpretare* [corsivo nostro] a distanza di pochi anni momenti storici e personaggi complicati, discussi e tante volte ancora inaccessibili per l'inviolabilità dei segreti di Stato o dei diritti alla riservatezza della vita privata?²¹

²⁰ Danilo Dolci, *Inchiesta a Palermo*, Einaudi, Torino, 1956, p. 11.

²¹ Carlo Lizzani, *Un dramma di corte*, in Antonio Savignano (a cura di), *Il processo di Verona di Carlo Lizzani*, Cappelli, Bologna, 1963, p. 37, testo talmente importante da essere recuperato e inserito nel XVI capitolo di Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., pp. 177-178.

Premesse di questo tipo si comprendono appieno solo se si guarda all'Italia come al Paese che è rimasto più a lungo ostaggio consenziente della Guerra fredda, dove anche lo «spirito» d'inchiesta di Lizzani non poteva sottrarsi alle pratiche discorsive di quel «laboratorio» un tempo innominabile, che solo in seguito avrebbe gettato la maschera e assunto una denominazione degna di un dato di fatto: neorealismo. E non appena quella parola – a proposito delle parole e delle cose che in un modo o nell'altro designano – nel giro di pochi anni diventò scomoda, troppo impegnativa (una formula, e come tale obsoleta, presupponendo una tendenza nondimeno scomoda nel gioco delle parti imposto – lo ripetiamo – dalla Guerra fredda), ecco che anche Lizzani si ritrovò ad auspicare un più maturo realismo. Purché la realtà a esso sottesa sopravvivesse, non solo come radice lessicale. A questo punto della storia, che non è necessariamente *la* storia del cinema italiano, il realismo diviene la nuova parola d'ordine: la sponda marxista di cui egli, da perfetto militante, si è fatto portavoce nel corso dei decenni, per poi spingersi oltre le precise direttive politiche e le spinte ideologiche originarie. Quelle, per intenderci, verso cui traghettava il neorealismo nell'ultimo capitolo della prima edizione del suo *Il cinema italiano*. Capitolo aperto che intendeva guardare avanti e segnare, come già il precedente capitolo, una «strada maestra». Questi due capitoli «propositivi», con un taglio più da «pamphlet»²², sono stati infatti esclusi a partire dall'edizione del 1961, l'unica intitolata *Storia del cinema italiano*. Le successive, dal 1979 al 1992, hanno infatti recuperato l'originario titolo *Il cinema italiano*. A dimostrazione di come quest'opera si sia presentata sin dal principio come un'inchiesta *sul* cinema italiano, prima ancora che una storia *del* cinema italiano²³, riconfermandosi edizione dopo edizione «uno studio – parola dell'autore – che tende ad avere un taglio sociologico»²⁴. Un'inchiesta dunque: urgente, realizzata a caldo su un fenomeno emblematici-

²² La definizione di «libro-pamphlet» viene usata in Stefano Masi, *Lizzani*, voce del *Dizionario dei registi del cinema mondiale* (a cura di Gian Piero Brunetta), vol. II, Einaudi, Torino, 2005, p. 431.

²³ Spesso per errore, persino nella breve biografia dell'autore contenuta sul retro della copertina di Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, cit., si parla di *Storia del cinema italiano* in riferimento a tutte le edizioni di *Il cinema italiano*, dimenticando che questo titolo riguarda esclusivamente l'edizione Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano 1985-1961*, Parenti, Firenze, 1961.

²⁴ Carlo Lizzani, *Nota alla filmografia*, in *Il cinema italiano 1985-1979* (filmografia a cura di Roberto Chiti), vol. II, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 313.

co dell'epoca e perciò tanto più scottante. Un'inchiesta che ha come oggetto il «Neorealismo» scritto con l'iniziale maiuscola, sinonimo del cinema italiano in pieno svolgimento, portatore di una duplice e inseparabile istanza di *nuovo* e di *realismo*. Laddove un'altra inchiesta dell'epoca, immediatamente precedente, stava cercando di ridimensionare il «neorealismo», trascritto invece con l'iniziale minuscola, proprio sul versante cinematografico: erano questi i risultati cui era pervenuta *L'inchiesta sul neorealismo*, curata da Carlo Bo nel corso di dieci trasmissioni radiofoniche del Terzo Programma della Rai Radio Italiana andate in onda dal 21 ottobre del 1950 al 10 marzo dell'anno successivo. Risultati a stretto giro pubblicati a luglio del 1951: «Proprio perché il tempo del cinema neorealista sembra perfettamente concluso, riesce più semplice metterne a nudo le origini, le ragioni pratiche, contingenti e la funzione rappresentativa»²⁵. Cosicché Lizzani, avendo frattanto esordito nel lungometraggio con un film sulla Resistenza, *Achtung! Banditi!*, si mobilita con un'inchiesta alternativa. Perché *Il cinema italiano* è dunque un'inchiesta, essendo tali gli obiettivi e le modalità. Ed elevato il numero di domande concentrate soprattutto nell'*Introduzione* della prima edizione:

Che cos'è in sostanza questo nuovo cinema italiano? Cosa vuole? A cosa mirano i suoi autori? È soltanto una moda, o un fenomeno artistico profondamente rivoluzionario? Quale può essere la definizione più esatta delle sue tendenze? Quali sono le sue origini? Quale sarà la sua strada nel futuro? Queste e mille altre sono le domande che si pongono oggi molti italiani, e molti uomini di cultura del mondo intiero. [...] E poter leggere in questo libro significherà [...] poter rispondere alle domande che ci assillano: dove va, oggi, il cinema italiano? Qual è la consistenza delle tendenze attuali? Qual è il significato della sua crisi?²⁶

²⁵ Carlo Bo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1951, p. 68. Si noti che nella *Presentazione*, a p. 5, il curatore, pur riconoscendo al fenomeno (cinematografico e letterario) «dimensioni cospicue e potremmo dire imponenti», dedica alla sezione cinematografica solo parte di uno dei sette capitoli, *Il neorealismo nel cinema, nel teatro e in pittura*, per un totale di dieci, da 68 a 78, delle complessive 118 pagine del volume. Dunque uno spazio circoscritto, da condividere con il teatro e la pittura, e dove oltre tutto, sul versante cinematografico, il discorso si orienta in prevalenza sui rapporti generali con la letteratura.

²⁶ Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, Parenti, Firenze, 1953, pp. 11, 15.

Di fronte a questo continuo «chiedere» non si fa fatica a immaginare un Lizzani armato di registratore e microfono, accompagnato magari da un cineoperatore, pronto a intervistare per strada persone comuni, critici, autori cinematografici, maestranze, intellettuali. Esattamente, con un balzo in avanti che ci porta alla fine degli anni Sessanta, come lo ascoltiamo fare nel lungo prologo di *Banditi a Milano* (1968), dove rivolge domande a protagonisti diretti e a personaggi del film a essi mescolati. L'inchiesta che apre il film affidata alla voce fuori campo di Lizzani non aiuta tanto a capire la trama o le gesta scellerate della banda Cavallero, quanto piuttosto a ribadire il principio metodologico dell'inchiesta preventivo. Che – lo si è visto già in *La Muraglia cinese* – è il *copyright* di ogni tassello della modulare opera omnia lizzaniana, compresi gli unici episodi d'inchiesta, non a caso suoi, all'interno di film collettivi improntati alla *fiction* o alla *non-fiction*: *L'indifferenza* in *Amore e rabbia* (1969), *Cagliari* in *12 registi per 12 città* (1989). Ed è proprio in *Barbagia* (*La società del malessere*, 1969) dello stesso anno di *Amore e rabbia*, per di più girato in Sardegna, che con una buona dose di autoironia le fasi dell'inchiesta vengono esibite e disseminate nel corso di tutto il racconto. Lizzani si spinge oltre *Banditi a Milano*: decide anche di metterci la faccia (in *La Muraglia cinese* le spalle), nella parte del giornalista che conduce l'inchiesta. Intervista, a pagamento, l'imprendibile finto bandito sardo Graziano Cassitta, il quale rimanda al vero bandito sardo allora in circolazione Graziano Mesina. Il Lizzani-personaggio è inoltre affiancato da un fotografo, e ricorda i tanti, troppi giornalisti che ebbero modo di incontrare, intervistare, fotografare, filmare i banditi Salvatore Giuliano e Gaspare Pisciotta mentre poliziotti e carabinieri sembravano dar loro la caccia senza sortire alcun successo.

Lizzani si richiama qui non tanto al caso Giuliano quanto a *Salvatore Giuliano* (1962) dove Francesco Rosi aveva provveduto: 1) a decostruire il racconto in funzione dell'inchiesta; 2) ad assumersi l'onere dell'inchiesta del giornalista che pone domande scomode e non crede alla verità ufficiale sulla morte del bandito (come il Nino Besozzi che sull'«Europeo» del 16 luglio 1950 firmò l'articolo-inchiesta *Di sicuro c'è solo che è morto*, titolo trasformato in una battuta chiave del film); 3) a usare la propria di voce narrante del film. Se nella seconda metà degli anni Sessanta, mentre imperversano cine-reportage, lungometraggi pseudo-documentaristici, d'inchiesta vera o presunta (da quelli dello stesso Lizzani, Ugo Gregoretti e Pier Paolo Pasolini a quelli d'altro genere di Alessandro

Blasetti, Gualtiero Jacopetti²⁷, Vinicio Marinucci e Giuseppe Maria Scotese), all'eredità di *Salvatore Giuliano* egli attinge generosamente perché gli permette di evidenziare e rilanciare le possibilità che il mezzo cinematografico, anche in un film di finzione, ha di veicolare un'inchiesta ortodossa. Con il capolavoro rosiano già *Il processo di Verona* presentava varie analogie: l'assenza o la non centralità dei protagonisti²⁸, la scelta dei medesimi attori in ruoli o con funzioni simili²⁹, l'analogo oggetto del contendere processuale contenente rivelazioni pericolose, che in Rosi è il «vero» memoriale di Giuliano, in Lizzani i diari di Ciano. Non sorprende dunque che in *Barbagia* si insista sul richiamo a *Salvatore Giuliano*, rintracciabile nelle battute inaugurali di un giornalista che, come il Besozzi rosiano, al telefono si lamenta, in tutti i sensi, della confusione circostante: «Non si capisce niente. Aspetta. Non ancora. Un servizio organico non posso dartelo. Le notizie arrivano confuse. Dovrò andarci io lassù. Comunque, lascia uno spazio libero in prima pagina». Ma ad andarci, lassù, tocca al Lizzani dentro il film, professionista dell'inchiestare. Così si rivolge al braccio destro di Cassitta, un giovane spagnolo di origine, con annesse crisi e argomentazioni rivoluzionario-borghesi:

LIZZANI: Quali sono secondo lei le cause del banditismo in Sardegna?

BANDITO: Io sono un rifugiato politico.

LIZZANI: Ah, un rifugiato politico. Questa è interessante. Cioè hai avuto guai con la polizia in Spagna? [...] Hai guai di natura politica? [...] Questi tuoi compagni che noi chiamiamo, insomma, «banditi», per te sono dei ribelli?

²⁷ Valga la pena, a proposito di strane coincidenze, di ricordare – come si racconta nell'attento documentario *L'importanza di essere scomodo: Gualtiero Jacopetti* (2009) di Andrea Bettinetti – che il molto misterioso Jacopetti, prima di esordire nel particolare filone di inchieste cinematografiche ribattezzate *mondo movies* ricevette dagli americani, nella Milano appena liberata, l'incarico di cercare il carteggio Churchill-Mussolini.

²⁸ Destini incrociati: in Rosi (*Salvatore Giuliano*) è pressoché assente il protagonista del titolo, mentre in Lizzani (*Il processo di Verona*) completamente assente risulta invece il Benito Mussolini, Duce d'Italia e suocero di Galeazzo Ciano.

²⁹ Ancora destini incrociati: Frank Wolff è sempre l'imputato di un insidioso processo misto, tanto nei panni di Pisciotta nell'immediato dopoguerra rievocato da Rosi (*Salvatore Giuliano*), quanto in quelli di Ciano durante il crepuscolo del fascismo indagato da Lizzani (*Il processo di Verona*). Salvo Randone invece è nel film di Rosi il giudice, in quello di Lizzani il pubblico ministero, entrambi, nonostante i ruoli, responsabili del giudizio processuale.

BANDITO: Sì, sono dei ribelli, sono dei guerriglieri. Combattono per una ragione giusta.

Lo scambio di domande e risposte, strutturato nei modi convenzionali dell'inchiesta, per un autore che si è spesso occupato di banditi, fuorilegge, nei più svariati contesti storici e politici, sottolinea – per bocca del bandito, sedicente rivoluzionario e proto-terrorista – come in un contesto in cui la legge agisce illegalmente i fuorilegge diventano testimoni involontari, patologici, compulsivi di un malessere diffuso. I banditi infatti risultano in generale cartine di tornasole di quella «società del malessere» che non è soltanto il sottotitolo esplicativo di *Barbagia* (nonché il titolo omonimo del libro da cui è tratto), ma il macro-argomento per eccellenza delle inchieste che in Lizzani fungono da infrastruttura, contenitore, sistema operativo nei saggi come nei film. In più, l'inchiesta ostentata in *Barbagia* serve anche a scandire o a spezzare l'asse del racconto tradizionale, sulla falsariga di *Salvatore Giuliano* e *Banditi a Milano*. Come del resto le pagine di giornale, espediente presente già in *Svegliati e uccidi (Lutring)* (1966), dove inoltre strumenti e criteri da inchiesta cine-giornalistica vengono applicati a una ricognizione notturna parigina effettuata dalla polizia in cerca di malviventi da schedare.

In conclusione, partendo dal comune e trasversale denominatore dell'inchiesta, che anche successivamente verrà privilegiato, c'è persino un risvolto della medaglia: se il paradigma rosiano, su cui ci soffermeremo nel prossimo capitolo, è all'origine di *Banditi a Milano* e *Barbagia*, sono questi due film-epigoni di Lizzani a precedere e a contribuire a condizionare la scelta di Rosi di collocarsi anche fisicamente in *Il caso Mattei* (1972) dove l'autore recita il ruolo di se stesso alle prese con l'inchiesta in corso. Ma a supportare la contiguità tra Rosi e Lizzani provvedono le didascalie che introducono *Torino nera*: «I FATTI RACCONTATI IN QUESTO FILM SONO REALMENTE [corsivo nostro] ACCADUTI», e *San Babila ore 20: un delitto inutile* (1976): «LA VICENDA DI QUESTA GIORNATA A SAN BABILA È STATA SUGGERITA DA MOLTI FATTI ACCADUTI A MILANO MA LE EVENTUALI SOMIGLIANZE CON PERSONAGGI E ACCADIMENTI REALI [corsivo nostro] SONO DEL TUTTO CASUALI». Esse, al di là di riferimenti più diretti³⁰ e di

³⁰ Inutile sottolineare a quali «fatti [...] realmente accaduti» si faccia riferimento o a quali «somiglianze con personaggi e accadimenti reali», poiché al di là di quelli diretti, restano quelli più allusivi e indiziari a colpire. In particolare, i riferimenti alla morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli il 15 dicembre 1969, precipitato dal quarto piano della Questura

ogni scorciatoia legale, rimandano a quella celebre di *Le mani sulla città* (1964): «I PERSONAGGI E I FATTI SONO IMMAGINARI, MA AUTENTICA È LA REALTÀ CHE LI PRODUCE». Anche se, a rigore di cronologia, c'erano già stati due film di Lizzani, precedenti anche a *Le mani sulla città*, a essersi assunti questa responsabilità nei confronti della realtà e della verità, a partire dalle dichiarazioni di intento e metodo contenute nelle didascalie. Due film, come si è detto, in cui l'inchiesta informava di sé la storia. *L'oro di Roma*: «I FATTI NARRATI IN QUESTO FILM SONO VERI [corsivo nostro]. TUTTAVIA, NON VI È ALCUN RIFERIMENTO A PERSONE REALMENTE [corsivo nostro] ESISTITE». E *Il processo di Verona*: «LA VICENDA, NELLE SUE LINEE ESSENZIALI, È STATA RICOSTRUITA SULLA BASE DI DOCUMENTI STORICI E DI MEMORIE PRIVATE [...]». In entrambi l'impianto storiografico non escludeva le inchieste di base, sorgente viva dei «fatti veri» del primo e delle «memorie private» del secondo. Inchieste tutte condotte dall'aiuto-regista Giovanni Vento e successivamente pubblicate in volume³¹. Ma, indipendentemente da Rosi, perché in *Banditi a Milano* e *Barbagia* Lizzani recita se stesso in una inchiesta dentro un film-inchiesta? La *mise en abîme* c'era già stata in *Il cinema italiano*. Ci accorgiamo che questa era un'inchiesta oltretutto molto *sui generis* poiché offriva implicitamente spunti per una sorta di auto-inchiesta. Uno strumento di indagine retroattiva e autoreferenziale simile a quella di *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, costruito sulla base di frammenti già pubblicati, lettere recuperate, appunti, diari di bordo. Non è un caso che *Il cinema italiano*, sin dal 1953, contenesse una riflessione sul cinema di argomento resistenziale che chiama Lizzani direttamente in causa. Riflessione conservata anche nelle edizioni successive:

Intanto la realtà bruciava sotto i piedi dei registi italiani e il tema della Resistenza passava rapidamente in secondo piano. Frutto di improvvisazione e risultato di una serie di sforzi e di entusiasmi «personali» il cinema italia-

di Milano. Riferimenti alla discutibilità della versione ufficiale, su cui molto insistettero le contro-inchieste scritte e audiovisive dell'epoca, sono infatti presenti tanto in *Torino nera* (l'avvocato parla della prostituta che sarebbe stata «suicidata» cadendo dalla finestra) quanto in *San Babila* (uno dei protagonisti dice: «Una volta dalle finestre volavano i sovversivi, adesso volano solo cazzi di gomma»).

³¹ Cfr. *18 anni dopo (Inchiesta sul 16 ottobre 1943)*, in Giovanni Vento (a cura di), *L'oro di Roma di Carlo Lizzani*, Cappelli, Bologna, 1961, pp. 159 ss.; Giovanni Vento, «Non potevamo dire neppure povareti», in Antonio Savignano (a cura di), *Il processo di Verona di Carlo Lizzani*, cit., pp. 87 ss.

no, forse a torto, non aveva tempo di soffermarsi troppo a lungo su di un aspetto pur così essenziale della nostra vita nazionale, e, prima ancora di averne sfruttato tutti i lati anche commerciali e romanzeschi, si affrettava a voltar pagina alla ricerca di nuove e più contingenti forme di ispirazione. Con una foga che appare più propria del giornalista, del cronista che del creatore, il regista italiano va a caccia di argomenti nuovi, fruga fra le notizie dei giornali, compie quotidianamente, fin nel segreto della vita privata, un lavoro di osservazione, di inchiesta, accumula dati ed elementi, stimola il colloquio e cerca la confessione della gente della strada, approfitta di ogni occasione per visitare ambienti caratteristici, località che in varie parti d'Italia vanno diventando famose per le loro miserie, per il problema sociale che pongono in luce, per il dramma umano che vi si svolge³².

Il passaggio dalla Resistenza all'allora incipiente «foga» da giornalista d'inchiesta dei registi non riflette una scelta già compiuta dallo stesso Lizzani? Dal 1951 al 1953 non era passato anche lui per primo dalla Resistenza di *Achtung! Banditi!* al soggetto di *Ai margini della metropoli*, «BASATO – si legge nei titoli di testa – SU UN'INCHIESTA GIORNALISTICA DI MARIO MASSIMI» e all'episodio sulla prostituzione del film-inchiesta zavattiniano *L'amore in città*, che preannuncia vent'anni dopo *Storie di vita e malavita (Racket della prostituzione minorile)* (1975), il cui soggetto, ancora una volta – proclamano i titoli di testa – è tratto «DA UN'INCHIESTA DI MARINA RUSCONI»? Indubbiamente sì, data la «regolamentare» prassi metodologica del neorealismo. Una prassi che risale a Émile Zola per i suoi romanzi, che non è stato esattamente Zavattini – ha spiegato Mino Argentieri – a «introdurre in Italia [...] mentre risponde a verità che Zavattini ne è stato l'assertore e il teorico più tenace»³³. Eppure, coincidenza nella coincidenza, proprio Zavattini, dando manforte a Lizzani, si accorge del superamento del tema cardine della Resistenza nel nuovo cinema italiano e ne offre una spiegazione. Che, guarda caso, troverebbe nel terzo lungometraggio di Lizzani piena dimostrazione:

Ecco, appunto, la Resistenza che porta alla scoperta dell'Italia, che rivela i bisogni, le necessità, le sofferenze del popolo italiano, e che presenta come

³² Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, cit., pp. 145-146.

³³ Mino Argentieri, *Inchiesta*, in Guglielmo Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee sul cinema e dintorni*, cit., p. 105.

protagonisti della storia d'Italia le classi cosiddette umili coi loro bisogni. È qua il legame, la parentela tra la Resistenza e il cinema neorealista italiano. Ma non parentela perché il cinema ha parlato della Resistenza, perché l'ha raccontata, ma perché dentro di sé il cinema raccoglieva un motivo fatto delle stesse ragioni, e della stessa forza e della stessa urgenza. [...] Oggi questa urgenza resta ancora, di altra natura forse, ma della stessa qualità della Resistenza. Questa urgenza significa per il cinema: scegliere temi coevi con le esigenze e i bisogni nati nel popolo durante la Resistenza. Un esempio: *Cronache di poveri amanti* che si riferisce a vent'anni fa, a un *allora* che tocca però la nostra coscienza di oggi, e che ci serve a valutare l'umanità di oggi, senza voltarci indietro: questa, appunto, una delle funzioni della Resistenza, farci capire, cioè, il momento in cui viviamo e l'Italia in cui viviamo³⁴.

Questo gioco di rimandi incrociati, cominciato con due passaggi suggestivi di *La Muraglia cinese* e *Mussolini ultimo atto*, fino a investire l'intera opera cartacea e filmografica, ci sembra essere la chiave di lettura più suggestiva del paradigma dell'inchiesta in Lizzani, il quale sotto quell'ineffabile forma cominciò a ritrarre, sistematizzandolo per iscritto, il «lungo viaggio» *del* ma anche *nel* cinema italiano. Un ritratto che per quasi metà del «secolo breve» si conferma essere un autoritratto. Un autoritratto inseparabile da una professione di fede in una tradizione. Una tradizione «inventata», sia secondo l'altra nota definizione di Hobsbawm, sia come recupero letterale del termine *inventare*, che infatti deriva da *in-venire*, ossia trovare qualcosa che esiste già:

Un testo – scriverà nell'ultima *Prefazione*, quella del 1992 – che mi accompagna da quasi quarant'anni, che ho modificato e ampliato già tre volte, sembrerebbe destinato, da un suo specifico codice genetico, a mutarsi in diario, in giornale di bordo, e la tentazione di assecondare, quindi, questa vocazione del libro a diventare cronaca in progress (in cui verrei a trovarmi continuamente nella condizione dell'*osservatore* e dell'*osservato* [corsivi nostri]) è certamente grande³⁵.

³⁴ Cesare Zavattini, *Cinema e Resistenza*, «Patria indipendente», 9 maggio 1954, poi in *Neorealismo ecc.*, cit., p. 134.

³⁵ Carlo Lizzani, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1992, p. IX.

Anche Lizzani si è dunque *ri-trovato* a essere in ogni istante e in tutte le occasioni possibili *soggetto* e *oggetto* della sua stessa inchiesta sul cinema italiano, sebbene non l'abbia mai chiamata così. Né in quella del 1992 né in nessuna delle edizioni precedenti di *Il cinema italiano* o nell'unica volta in cui il titolo è mutato in *Storia*, preferendo una serie di altre definizioni contigue, sostitutive, talvolta sinonimiche come «studio», «saggio», «indagine», «ricerca», «ricognizione», «esplorazione», «cronaca in progress». E naturalmente «storia», volendo così tentare di storicizzare i dati raccolti già nei primi anni Cinquanta, attraverso uno sguardo d'insieme o piuttosto un contributo non neutro. Bensì di tipo interpretativo, nella prospettiva di Hallett Carr. Cioè indicando con domande *ad hoc* in più occasioni, precise direzioni o strade di cui ha voluto fornire in prima persona un esempio. Su misura. E se il traguardo storico era possibile solo grazie a un supporto interpretativo, e dunque all'intervento di uno storiografo, Lizzani anche questo compito lo ha assunto dotando tanto la sua «storia» audiovisiva dell'Italia del secolo scorso quanto la sua parallela e potenziale «storia» scritta del cinema e della vita di tanti, sempre diversi, sempre più corposi apparati, comprendenti indicazioni metodologiche, filmografie, documenti, carte sparse, epistolari, appunti. Con quei proverbiali inviti allargati in ogni nuova stesura³⁶ a proseguire l'opera. *C'est à dire*, di inchiesta.

³⁶ Nell'ordine: «Altri, con altri confronti e più acuta indagine, potrà contribuire al perfezionamento di questi appunti. A essi va, fin da ora, la gratitudine degli autori», in Carlo Lizzani, *Il cinema italiano*, cit., p. 186; «Ben venga chi ci aiuti a fare un cinema più libero, e a scrivere, domani, una *Storia del cinema italiano* che si occupi più da vicino, e soltanto, delle opere», in Carlo Lizzani, *Storia del cinema italiano 1895-1961*, cit.; «Mi sia consentita la presunzione di considerare lo studio ancora aperto e articolato intorno a un filo di discorso che non si è ancora interrotto», in Carlo Lizzani, *Il cinema italiano 1895-1979*, cit., p. 2.



Capitolo 2

Francesco Rosi: caso e causalità

L'attribuzione del Leone d'oro alla carriera al quasi novantenne Francesco Rosi durante la Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia del 2012 è stato indubbiamente un atto dovuto, sebbene tardivo. Un premio onnicomprensivo a un autore che a luglio di quarantotto anni prima, nel 1961, si è visto clamorosamente rifiutare il suo *Salvatore Giuliano*, presentato in copia di lavorazione ai selezionatori della 22^a Mostra. Rifiuto motivato dal carattere “documentario” di un film che sarebbe uscito in sala soltanto l'anno successivo, tra la fine di febbraio (il 28 avviene la prima proiezione pubblica) e l'inizio di marzo (il 1° arriva sugli schermi di cento città italiane), dopo essere rimasto per quaranta giorni fermo alla censura, dove era stato presentato il 24 novembre del 1961. Questa è storia, ormai. Allo stesso modo fanno storia a sé i premi che *Salvatore Giuliano*, parallelamente al contributo che sta offrendo all'istituzione della Commissione parlamentare d'inchiesta antimafia (formata a febbraio del 1963 dopo il voto unanime del Senato dell'11 aprile 1962), raccoglie altrove: il 3 luglio l'Orso d'argento per la migliore regia al Festival di Belino, il 7 luglio la Grolla d'oro per il miglior regista a Saint-Vincent, il 22 ottobre il Premio San Fedele per il cinema italiano a Milano, il 31 dicembre il premio stampa estera per il miglior film italiano dell'anno¹. A riprova di come questo film segni una difficile ma definitiva svolta sul piano del dicibile cinematografico, in relazione a fatti specifici (la strage di Portella della Ginestra, il primo maggio 1947, l'uccisione a Castelvetro di Giuliano, la notte tra il 4 e il 5 luglio 1950, l'uccisione del suo luogotenente Gaspare Pisciotta nel carcere dell'Ucciardone

¹ Per una dettagliata cronologia degli avvenimenti che precedono, accompagnano e seguono il film, cfr. Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano. Il film di Francesco Rosi*, Cinecittà Holding, Roma, 1999, pp. 71-129. Si tratta della terza edizione di un libro che di volta in volta ha offerto materiali nuovi, accanto ad altri espunti. La prima versione del libro di Kezich è del 19, la seconda del 1991. Cfr. Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano*, MF, Roma, 1962; Tullio Kezich, Sebastiano Gesù, *Salvatore Giuliano*, Incontri con il cinema, Acicatena, 1991.



a Palermo, l'8 febbraio 1954), ma anche a frequenti azioni collettive come le occupazioni delle terre incolte da parte dei braccianti, a seguito del Decreto legislativo luogotenenziale "Concessioni ai contadini delle terre incolte", noto come "Decreto Gullo" del 19 ottobre 1944, n. 279. Occupazioni che, nonostante l'eventuale enorme presa spettacolare, sullo schermo per gli uffici ministeriali preposti alla censura preventiva ed ex post erano pressoché state fino a quel momento un saldo tabù, di rado aggirato. Per una curiosa concomitanza di circostanze proprio la 69^a edizione della Mostra veneziana, oltre al prestigioso e massimo riconoscimento a Rosi, ripropone in una sezione parallela riservata a pellicole appositamente restaurate, la versione integrale di 175 minuti di *Il brigante* (1961) di Renato Castellani, già in cartellone proprio alla Mostra del 1961 preclusa invece – ironia della sorte – a *Salvatore Giuliano*. Curioso film *Il brigante*: anche nella versione ridotta di 143 minuti circolata nelle sale e poi in televisione, la scena molto lunga dell'occupazione delle terre da parte dei contadini calabresi guidati da Michele Rende, preceduta a sua volta da un'altra occupazione dei pascoli baronali, quella condotta in baldanzosa autonomia da un reduce di guerra bigamo, dimostra che all'inizio degli anni Sessanta era stata se non altro superata la difficoltà ad accettare questo tipo di azione popolare di matrice sociopolitica dall'allora direttore generale Nicola De Pirro, inamovibile per quasi trent'anni in quell'ufficio chiave, sotto e dopo il fascismo². Ufficio grazie al quale avrebbe esercitato non poche pressioni anche su *Salvatore Giuliano*, come documentato dalle due dettagliate relazioni inedite che rispettivamente De Pirro riceve dal direttore di divisione e a sua volta invia al ministro competente per conoscenza, e pubblicate nell'appendice di questo libro. Insomma, il film ha avuto o no problemi con la censura? È indubbiamente vero quel che ha ricordato a memoria Rosi a proposito degli interventi minimi della censura sul film concluso:

Sui 3500 metri del film, ho tagliato sette metri. Ho tolto una delle due

² Nicola De Pirro era stato già «ex direttore generale del teatro in periodo fascista, ex squadrista e sciarpa littoria», come ricordato in Cristina Villa, *La lunga notte del cinema italiano: fascisti ed esquimesi*, «Carte Italiane», 3, Journal of Italian Studies, The Graduate Students of the Department of Italian at University of California, Los Angeles 2007, p. 191. Lasciò il suo pluridecennale incarico nel 1963, nel corso di una cerimonia voluta dall'allora ministro Giulio Andreotti e immortalata dal servizio *Gli italiani si baciano* del cinegiornale *La Settimana Incom* n. 47 del 19 aprile 1963.

raffiche di mitra sul corpo di Giuliano morto, una delle tre volte che gli uomini vanno e vengono a togliere i blocchi di ghiaccio dalla salma. Nella scena della deportazione, dopo la rivolta, ho tagliato un metro e mezzo: l'inquadratura di un carabiniere che sembrava volesse colpire una donna col moschetto. Nella scena della vestizione del cadavere, ho tagliato le inquadrature di quando infilano i pantaloni al cadavere, circa tre metri di pellicola, perché la censura ha detto che era truce e impressionante. In pratica, non ho toccato nulla di sostanziale³.

Lo conferma uno studio successivo che parla e descrive altrettanto dettagliatamente i

9 tagli, metri 59,1.

1. I carabinieri portano all'obitorio, per il riconoscimento del cadavere di Giuliano, due donne piangenti, facendosi largo in mezzo a una folla di curiosi, fotografi e giornalisti; il cadavere di Giuliano sul tavolo (metri 19).
2. Il cadavere di Giuliano ricoperto di blocchi di ghiaccio (metri 2,5).
3. La madre di Giuliano bacia il cadavere del figlio (metri 17).
4. I poliziotti perquisiscono alcune case, mentre si ode il pianto dei bambini (metri 3).
5. I poliziotti trattengono una folla urlante (metri 2).
6. Vestizione del cadavere di Giuliano (metri 3).
7. Un colpo esplode accanto al cadavere di Giuliano (metri 0,6).
8. Pisciotta, avvelenato, urla e si contorce (metri 6).
9. Pisciotta viene portato via dalla cella sul materasso (metri 6)⁴.

Ma pur dimostrandosi abbastanza "clemente" dopo, a cose fatte, è altresì vero che la censura in fase preventiva si esprime in maniera molto severa sulla sceneggiatura, ottenendo quindi a monte qualche risultato sostanziale, che di sicuro non indebolisce il risultato complessivo. Semmai aiuta a capire oggi più che mai quale fosse la posta in gioco e attraverso quale varco stretto passò quest'opera prima di arrivare pressoché intatta al sospirato, non scontato

³ Francesco Rosi, «La Fiera del Cinema», 3, 1962, poi in Tullio Kezich, Sebastiano Gesù, *Salvatore Giuliano*, cit., p. 39.

⁴ Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, «Quaderni», 4, Biblioteca di Bianco & Nero, 2002, p. 82.

né automatico traguardo delle sale pubbliche. Per una disamina completa dei passaggi poco graditi alla Direzione Generale dello Spettacolo dell'epoca rimandiamo al documento trascritto in appendice, opportunamente corredato da apposite note esplicative riguardanti tutte le modifiche, non sappiamo quanto consequenziali ma di sicuro apportate non solo alla prima versione della sceneggiatura originale firmata con Rosi da Suso Cecchi D'Amico, Enzo Provenzale e Franco Solinas, ma anche alla seconda, altrettanto modificata – contrariamente a quel che si crede – rispetto al film definitivo⁵. Sono numerosi i brani della sceneggiatura segnalati dalla Direzione Generale, e di cui non è rimasta traccia nel film, a partire da quelli della prima versione presentata e riportati nel «giudizio» del 15 aprile 1961 inviato dal direttore di divisione al direttore generale⁶:

[...] Otto carabinieri incatenati, allineati uno accanto all'altro al limite di un burrone. I banditi scaricano i loro mitra contro di essi. I corpi cadono all'indietro e si trascinano a vicenda, uniti come sono da una lunghissima catena.

[...] Un dirigente separatista dichiara che “le sinistre non avranno mai la maggioranza”.

[...] I banditi di Giuliano fucilano in una piazzetta di Montelepre quattro traditori, che sono stati prelevati prima nelle loro case.

[...] In una stanzetta della caserma dei carabinieri [...] degli uomini [detenuti] hanno in faccia segni di percosse.

[...] Le forze dell'ordine non riescono a mettere le mani sul bandito Giuliano. “Eppure – spiega lo speaker – l'8 maggio 1947, sette giorni soltanto dopo l'eccidio di Portella delle Ginestre [sic], il giornalista americano Michael Stern e il suo autista Wilson Morris riuscirono ad avvicinare il bandito. E, per una settimana, restarono suoi ospiti⁷.”

⁵ Quella che a tutti gli effetti risulta essere la seconda versione della sceneggiatura originale, sebbene presentata con il titolo *La prima sceneggiatura*, è stata pubblicata in Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano*, cit., pp. 162-213.

⁶ Omettiamo le indicazioni specifiche delle pagine del dattiloscritto originale della prima delle due versioni della sceneggiatura originale di *Salvatore Giuliano* consegnate alla Direzione Generale dello Spettacolo, onde agevolare la lettura dei brani qui stralciati del documento indicato in appendice con il titolo *Trama e giudizio della Direzione Generale dello Spettacolo*.

⁷ Nel film la voce narrante di Rosi si limita invece a dire in proposito: «Solo alcuni giornalisti erano riusciti a raggiungerlo [Giuliano], sbalordendo l'opinione pubblica».

[...] Lo speaker continua a spiegare “[...] Quattrocento montelepresi sono rinchiusi nelle carceri di Palermo, e circa duemila abitanti della zona sono detenuti in attesa di interrogatori... In questo stesso periodo la giornalista svedese Maria Cyliaucus riesce ad avvicinare Giuliano, e, per tre giorni, vive insieme a lui...”.

[...] Il Presidente della Corte d’Assise di Viterbo legge la lettera indirizzata da Gaspare Pisciotta all’Avv.[ocato] Anselmo Crisafulli, nella quale è detto tra l’altro: “Avendo io personalmente concordato con il Ministro dell’Interno, Giuliano è stato ucciso da me. Per tale uccisione mi riservo di parlare nell’Aula di Viterbo”⁸.

[...] L’imputato Tinervia, interrogato dal Presidente, dichiara [...] che lui e i suoi compagni “furono sottoposti alle gentilezze da parte dei carabinieri”. Al riguardo il Presidente della Corte dichiara che “usare violenza contro chi si trovi a disposizione delle forze dell’ordine è cosa che ripugna ad ogni coscienza”. [...] Più avanti lo stesso Presidente dichiara che “non è che si possa affermare che a violenza non si siano mai abbandonati gli ufficiali di polizia giudiziaria”.

[...] Sempre al Processo di Viterbo, certo Albano dichiara [...]: “Io sono stato invitato un giorno da Ignazio Miceli che era un confidente di Verdiani, ad assistere ad un incontro fra un alto personaggio della polizia e Giuliano e Pisciotta. Siccome non volevo andare a quell’incontro, Miceli mi ha assicurato dicendo: ‘Ma che cosa credi? Giuliano non è mai stato un bandito, è sempre stato in contatto con la polizia, in sostanza egli era il comandante di uno squadrone di polizia’. [...] Così mi convinsi anche di più di quel che mi aveva detto Miceli era vero e che il servizio di Giuliano, come capo di squadrone di polizia era finito e adesso gli proponevano di espatriare”.

[...] Il Generale Luca dichiara alla Corte di Viterbo: “Ho assunto il comando del Corpo Repressione Banditismo il 20 agosto 1949. Mi sono trovato subito in una situazione molto difficile. Subito dopo lo scioglimento dell’Ispettorato i funzionari di P.S. hanno portato via tutto l’archivio consegnandone una parte alla Questura. Io mi sono ritrovato senza niente in mano.” [...] . Il Presidente commenta: “[...] e il nuovo Organo dovette

⁸ Nel film Pisciotta dice invece: «Io sono stato a salvare la vita del colonnello dei carabinieri quando lo volevano fare ammazzare».

incominciare a costruire ex novo quell'edificio che era stato già costruito a spese dello Stato e nell'interesse esclusivo dei cittadini [...]”.

[...] Un avvocato dichiara: “I documenti delle complicità politiche possono sempre venire fuori...”.

[...] Dopo la lettura della sentenza, Pisciotta grida: “Sono stato io a salvare la vita del Generale Luca perché Verdiani (l'Ispettore di P.[ubblica] S.[icurezza]) lo voleva fare ammazzare”⁹.

Come è possibile desumere, oltre che dal documento successivo riprodotto in appendice, *Appunto riservato per l'on. Ministro*, oltre che dalla stessa seconda versione della sceneggiatura originale editata di *Salvatore Giuliano*, alcune indicazioni, non tutte, contenute nel suddetto giudizio furono recepite dai diretti interessati. Nella nuova sceneggiatura cui si fa riferimento nell'Appunto del 17 maggio 1961, infatti è scritto che

Essa contiene qualche modifica nei confronti della precedente stesura, ma sostanzialmente, la linea del film è rimasta pressoché inalterata. Le modifiche sono le seguenti:

1. È stata tolta la scena in cui il cap.[itano] Perenze spara sul cadavere di Giuliano;
2. sono stati alleggeriti alcuni episodi sul separatismo (è stata tolta la scena dell'arresto degli On.[orevo]li F.[inocchiaro] Aprile e Varvaro);
3. con l'innesto di due nuovi episodi sono stati meglio sottolineati: la brutalità di Giuliano e l'eroico sacrificio dei carabinieri;
4. è stato meglio caratterizzato il legame tra Giuliano e la mafia;
5. nelle scene del processo di Viterbo è stato tolto ogni accenno alle personalità degli avvocati;
6. nella presente stesura, il film appare come “raccontato” da un giornalista impegnato a scrivere un articolo sulla morte di Giuliano.

Fatto sta che

il lavoro, eccettuato le predette modifiche, ha conservato la sua precedente

⁹ La seconda parte della battuta contenente il riferimento a Verdiani manca nel film.

impostazione concettuale e strutturale. La materia spettacolare ha subito qualche rielaborazione, ma in senso più formale che sostanziale. Allo scopo di meglio sottolineare la trattazione tematica, si indicano, qui di seguito, e in ordine di progressiva successione, i tratti più rimarchevoli della sceneggiatura, dai quali possono facilmente valutarsi le linee di impostazione del racconto anche nei confronti delle Istituzioni.

Vediamone in dettaglio alcune tra quelle inserite nella nuova lunga lista che può essere invece consultabile integralmente ancora in appendice:

[...]¹⁰ Sui rapporti tra l'Italia e la Sicilia un comiziante separatista dice: “Che cosa ha fatto il fascismo per la Sicilia? Nulla. Nulla ha fatto il fascismo, come non era stato fatto nulla prima del fascismo. Noi siamo stati sfruttati sempre da tutti... Italia unita! Ma in che cosa siamo stati mai uniti? Nel benessere? Nel progresso? Nella dignità nazionale? No. In cambio dei nostri soldati morti, delle nostre ricchezze, del nostro lavoro, l'Italia ci ha dato soltanto poliziotti e agenti delle tasse. Il Governo d'Italia ha speso miliardi per gli abissini, per gli albanesi, ma non ha mai trovato un centesimo per noi. Non abbiamo strade in Sicilia né case, né industrie. Decine e decine dei nostri paesi sono senz'acqua, senza fognature. Le percentuali di analfabetismo, di tubercolosi e di mortalità infantile sono tra le più alte nel mondo”.

[...] Un dirigente separatista: “Cerchiamo altri aiuti che servano a scoraggiare fin d'ora gli sbirri¹¹ che calano dal Continente”.

[...] Viene chiamata la madre di Giuliano per riconoscere la salma del figlio. Un carabiniere dice: “Io la metterei dentro a vita questa vecchia strega (puttana)”.

[...] L'interno di una caserma dei carabinieri viene descritto come: “piccolo, sporco, miserabile”.

[...] Giuliano non viene preso. Giuliano sembra inafferrabile. “... Eppure l'8 maggio 1947, sette giorni soltanto dopo l'eccidio di Portella della Ginestra, il giornalista americano Michael Stern e il suo autista Wilson

¹⁰ Anche in questo caso abbiamo scelto di eliminare i riferimenti, comunque recuperabili nel documento riprodotto in appendice, alle pagine specifiche del dattiloscritto della seconda versione della sceneggiatura presentata.

¹¹ Vengono qui e più avanti riprodotte fedelmente le sottolineature delle parole e dei passi presenti nel documento originale.

Morris riuscirono ad avvicinare il bandito, e, per una settimana restarono suoi ospiti. Il Governo è sotto accusa. Alla Camera si chiede una inchiesta parlamentare. Chi è che protegge Giuliano? – Chiede l'opposizione... Chi sono i suoi complici? Il Ministro dell'Interno promette misure decisive ma Giuliano continua ad uccidere... Alla vigilia delle consultazioni politiche, il 15 aprile 1948, il più diffuso giornale della Sicilia pubblica il programma elettorale di Giuliano: "Non è il comunismo che può darvi l'agiatezza, la libertà e la prosperità"...

[...] "Nell'agosto del 1948 il Governo manda in Sicilia nuovi rinforzi... Sostituisce decine di funzionari. Nel giro di pochi mesi vengono cambiati quattro ispettori generali di P.[ubblica] S.[icurezza]. Ma Giuliano non viene preso... In questo stesso periodo la giornalista svedese Maria Ciliacus¹² [Cyliacus] riesce ad avvicinare Giuliano e per tre giorni vive assieme a lui... A Bellolampo perirono in un'imboscata sei carabinieri... Cinque giorni dopo Bellolampo, il Ministro Scelba istituisce il Comando Speciale per la Repressione del Banditismo agli ordini del Colonnello Luca".

[...] Speaker: "Giuliano viene raggiunto dai due giornalisti Rizza e Meldolesi che lo ritraggono insieme a Pisciotta in un breve documentario".

[...] Un imputato al processo di Viterbo accenna alle gentilezze alle quali, sia lui che i suoi compagni sarebbero stati sottoposti da parte dei Carabinieri.

[...] L'avvocato della difesa di Pisciotta legge ad alta voce una istanza perché sia disposta la citazione come teste del Generale dei Carabinieri perché disponga sui seguenti fatti: "Dica se essendo lei Comandante dei C.[orpo] F.[orze] R[epressione].B.[anditismo] abbia stabilito rapporti diretti con Pisciotta mentre questi era in stato di latitanza. Secondo¹³, dica al Generale dei Carabinieri se in occasione di tali rapporti personali abbia richiesto all'imputato Pisciotta di venire in possesso del vero memoriale Giuliano e se per [ot]tenere detto memoriale abbia offerto e corrisposto all'imputato Pisciotta la somma di due milioni di lire". "Dica esso teste se in occasione di tali trattative sia stato avvertito da Pisciotta di stare in guardia da Giuliano il quale sapeva Pisciotta essere in contatti personali e diretti anche con funzionari di P.[ubblica] S.[icurezza] e del ministero dell'Interno".

[...] Il Generale dei Carabinieri viene interrogato al processo di Viterbo:

¹² Nella seconda versione della sceneggiatura originale Cilyakus. Cfr. Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano*, 1999, cit., p. 188.

¹³ Nel film manca il secondo punto della richiesta dell'avvocato della difesa.

“Ho assunto il comando del Corpo Repressione Banditismo il 20 agosto del 1949. Mi sono trovato subito in una situazione molto difficile. I funzionari di P.[ubblica] S.[icurezza] avevano portato via tutto l’archivio consegnandone una parte alla Questura. Io mi sono trovato senza niente in mano... [...]”

Il Presidente della Corte d’Assise commenta: “[...]. E il nuovo organo dovette incominciare a costruire ex novo quell’edificio che era già stato costruito a spese dello Stato e nell’interesse esclusivo della Generalità dei cittadini”¹⁴.

[...] È il maresciallo Rossi che prende contatti con Albanese e con Mirafiore. [...]

[...] Alla fine del processo di Viterbo gli avvocati prendono la parola. [...]

Un altro avvocato: “Vogliamo sapere chi copri con i suoi attestati e le sue promesse di salvezza il delitto e i delinquenti”. Un altro avvocato dice che il processo nasconde “i segreti di complicità insospettabili”. Un altro avvocato afferma che Pisciotta è un “sicario della Polizia”. Un altro avvocato, infine, annuncia che “i documenti delle complicità politiche possono sempre venire fuori”.

[...]

Alcuni tratti della sceneggiatura sono indicati sommariamente. Tra essi va citata la didascalia

[...]

“Basterà dire che le benemerienze politiche guadagnate da Giuliano nel 1947, se non gli procurarono l’immunità, gli valsero però una protezione che lo rese imprendibile fino al 1950”.

Va segnalata, poi, la frase pronunciata dal Presidente della Corte d’Assise di Viterbo sugli ufficiali di polizia giudiziaria:

“Non è che si possa affermare che a violenza non si siano mai abbandonati gli ufficiali di polizia giudiziaria”.

¹⁴ Cfr. la nota precedente in merito a questo stesso passaggio già rilevato dal direttore di divisione nella prima versione della sceneggiatura originale.

Tra le indicazioni sommarie della sceneggiatura c'è anche quella che accenna

al testo stenografico delle dichiarazioni del Ministro dell'Interno fatte subito dopo la strage di Portella della Ginestra.

La sceneggiatura dichiara che tale testo è ancora da ritrovare nel momento in cui la sceneggiatura stessa si stava redigendo.

Questi brani della seconda versione della sceneggiatura di *Salvatore Giuliano*, non graditi al direttore generale Nicola Di Pirro e perciò sottoposti all'attenzione dell'allora ministro del Turismo e dello Spettacolo Alberto Folchi, e che abbiamo appena stralciato dal documento originale, vengono però eliminati nel film. Non è un caso che per lo più essi contengano nomi espliciti come quelli dei misteriosi, equivoci e controversi giornalisti che a turno incontrarono Giuliano e vi trascorsero del tempo: nella prima versione della sceneggiatura sono segnalati l'americano Michael Stern¹⁵, assieme al suo autista Wilson Morris, e la giornalista svedese e presunta amante Maria Teresa, detta Tecla, Cyliacus¹⁶; nella seconda versione oltre a Stern, Morris e alla Cyliacus, compaiono gli italiani Jacopo Rizza e Ivo Meldolesi; nel film invece nessuno dei cinque viene più nominato, così come non ritroviamo la prevista Cyliacus in un film-inchiesta uscito un anno dopo *Salvatore Giuliano*, cioè *In Italia si chiama amore* (1963), diretto da Virgilio Sabel e sceneggiato da Pasquale Festa Campanile¹⁷. Scompa-

¹⁵ Sul ruolo vero o presunto di Stern nella vicenda, cfr. il capitolo *Giuliano* di Michael Stern, *No Innocence Abroad*, Random House, New York, 1953, pp. 63-114; Felice Chilanti, *Le due lettere del bandito Giuliano*, «Paese Sera», 26 novembre 1960; Giuseppe Casarrubea, *Storia segreta della Sicilia. Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano, 2005, p. 83; Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 244-246; Giuseppe Casarrubea, Mario J. Cereghino, *Lupara nera. La guerra segreta alla democrazia in Italia 1943-1947*, Bompiani, Milano, 2009, pp. 118, 137, 187, 228, 289, 297, 321, 425-426.

¹⁶ Su quello della Cyliacus, cfr. Mino Argentieri, *Il cinema di Rosi*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, 1960/1964, vol. X, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero-Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma, 2001, p. 126 [come Marie Cyleaus, ndr]; Giuseppe Casarrubea, *Storia segreta della Sicilia*, cit., pp. 83, 110-111, 226. Sul richiamo pressoché esplicito al personaggio della giornalista svedese nel film *I fuorilegge* (1950) di Aldo Vergano, cfr. inoltre Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 242-243.

¹⁷ Sull'episodio, da girare a Stoccolma, della sua "storia" d'amore previsto nel film di Sabel ed espunto per mancanza di fondi, cfr. Oberdan Triani in Franca Faldini, Goffredo Fofi

re inoltre nel film di Rosi il nome del mafioso di Monreale Benedetto Minasola, detto “Nitto”, ucciso il 20 settembre 1960, esattamente come si vede nell’ultima scena: notiamo che il cognome, nella seconda sceneggiatura, viene infatti cambiato in Mirafiore, e così conservato nel film dove comunque non viene mai direttamente chiamato, né per nome né per cognome. Per non parlare di alcuni altri diretti riferimenti agli abusi violenti delle forze dell’ordine, al Ministero degli Interni e naturalmente al ministro Mario Scelba, che avrebbero con ogni probabilità reso ancora più complicato il già complicato iter di *Salvatore Giuliano*, che – come è noto – andò incontro anche a disavventure di tipo legale¹⁸, fortunatamente senza conseguenze. Senza contare quelle certe, e ben più gravi sul piano giudiziario, se solo nel film si fossero fatti anche i nomi di cui Pisciotta al processo di Viterbo «comincia – ricorda lo storico Nicola Tranfaglia – a parlare nell’interrogatorio del 14-17 maggio 1951, precisando che i mandanti [della strage di Portella] sono: l’onorevole Tommaso Leone Marchesano, l’onorevole Mattarella e il principe Alliata, fungendo, per l’occasione, da ambasciatore l’onorevole Cusumano Geloso»¹⁹. O addirittura, come già riportato da Michele Pantaleone a proposito della suddetta udienza di Pisciotta:

Comunque coloro che ci hanno fatto le promesse si chiamano così: Bernardo Mattarella, il principe Alliata, l’onorevole monarchico Marchesano e anche il signor Scelba. I primi tre si servivano dell’on. Cusumano Geloso come ambasciatore. Ho partecipato anch’io alle riunioni con questo signore, però i tre mandanti non si fidavano molto di me. L’ambasciatore tra la banda Giuliano e il governo di Roma era l’on.[orevole] Marchesano. Furono Marchesano, il principe Alliata e Bernardo Mattarella ad ordinare la strage di Portella della Ginestra. Prima della strage essi si sono incontrati con Giuliano...²⁰

(a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 218-219.

¹⁸ Cfr. Tullio Kezich, Sebastiano Gesù, *Salvatore Giuliano*, cit., pp. 38-39; Luigi Gaudino, *Cinema alla sbarra. Trent'anni di avventure e sventure giudiziarie del cinema italiano*, Forum, Udine, 2007, pp. 64-71, 140.

¹⁹ Nicola Tranfaglia, *Mafia, politica e affari. 1943-91*, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 23.

²⁰ Dichiarazione del 14 maggio 1951 dell'imputato Gaspare Pisciotta al processo di Viterbo, citata in Michele Pantaleone, *Mafia e politica 1943-1962*, Einaudi, Torino, 1962, p. 143.

Per completezza d'informazione e soprattutto per comprendere – poiché questo è il punto che ci riguarda – l'omissione dei nomi eccellenti presenti nella deposizione di Piscotta a Viterbo, occorre riportare anche la nota che a questo punto Pantaleone inserisce nel testo: «Tanto Mattarella che Alliata e Marchesano vennero denunciati quali mandanti della strage, e assolti in istruttoria dalla Sezione Istruttoria presso la Corte d'Appello di Palermo»²¹. Avendo incassato l'assoluzione, i tre mandanti chiamati in causa da Gaspare Piscotta, se solo fossero tornati a essere anche soltanto nominati *de relato* in *Salvatore Giuliano* per bocca dell'imputato di strage Piscotta, avrebbero potuto querelare per diffamazione l'autore e il produttore. L'avrebbero certamente fatto, date le circostanze, come già il principe Alliata aveva fatto con la denuncia dell'onorevole comunista Giuseppe Montalbano²². E a sua volta il film sarebbe stato ritirato dalla circolazione. Invece, come ha ricordato Rosi e come abbiamo già spiegato altrove²³, su consiglio dei legali – il principale dei quali per *Salvatore Giuliano* fu Nino Sorgi – si scelse di attenersi strettamente ai fatti giudiziari accertati, lasciando alle inferenze spettatoriali nondimeno possibili il compito di completare il ben più articolato quadro di riferimento. Come vedremo più avanti nel quarto capitolo di questo libro, dedicato a Giuseppe Ferrara, occorrerà attendere il film di quest'ultimo, *Il sasso in bocca* (1970) perché alle immagini di per sé eloquenti di *Salvatore Giuliano* vengano associati fuori campo i nomi dei mandanti, o ancora il film di Eriprando Visconti *Il caso Piscotta* (1972) per sentir ripetere a un giornalista «Alliata, Marchesano e Mattarella furono denunciati come mandanti della strage di Portella delle Ginestre [sic]. Ma vennero assolti in istruttoria», ovvero quanto Pantaleone ha precisato in nota già nel 1962 nel suo *Mafia e politica*. Perché intanto, tra il 1970 e il 1972, sono divenuti di pubblico dominio e stati pubblicati i risultati della Commissione antimafia, in cui nuove risultanze non smentite hanno riportato a galla i nomi dei mandanti, quasi tutti deceduti nel frattempo, a eccezione di Al-

²¹ *Ibidem*.

²² La denuncia in questione, cui farà seguito nel 1951 l'immane reazione sempre giudiziaria del principe Alliata, è quella dell'onorevole Giuseppe Montalbano, contenuta negli atti della Commissione parlamentare antimafia, doc. 277. Cfr. la nota 11 di Paola Baroni, Paolo Benvenuti, *Segreti di Stato. Dai documenti al film*, a cura di Nicola Tranfaglia, Fandango, Roma, 2003, p. 214. Cfr. anche Nicola Tranfaglia, *Mafia, politica e affari*, cit., pp. 33-34.

²³ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 217-218.

liata. Non ci soffermeremo ulteriormente in questa sede su un concorso di circostanze già affrontato²⁴, salvo che per sottolinearne alcune aggiuntive. La prima prevede che nel 1961, in veste di aiuto regista di Renato Castellani per *Il brigante*, ci sia proprio Eriprando Visconti, futuro regista di *Il caso Pisciotta* e nipote di Luchino Visconti, il quale a sua volta avrebbe tra il 1947 (quando cioè Lizzani lascia il progetto per recarsi con Rossellini a Berlino per collaborare a *Germania anno zero*) e il 1948 firmato con *La terra trema* il primo film dichiarato sulla strage di Portella, se soltanto ne avesse avuto l'effettiva possibilità, e soprattutto il via libero definitivo dai committenti comunisti e dal nuovo produttore afferente di aera cattolica. La seconda circostanza su cui riflettere e trarre le dovute conseguenze riguarda lo scrittore Giuseppe Berto, che non soltanto pubblica nel 1951 il romanzo²⁵ da cui è tratto l'omonimo film di Castellani, che in qualche modo – divenendo questo il “male minore” per la censura – sdogana sullo schermo cinematografico la rappresentazione dell'occupazione contadina delle terre fino ad allora ripetutamente ostacolata: pensiamo alla scena dell'occupazione tagliata²⁶ in chiusura del cortometraggio documentario *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, 1949, di Carlo Lizzani; alla necessità di mimetizzarne una analoga all'inizio del secondo tempo²⁷ di *I fuorilegge* di Aldo Vergano, al mancato sviluppo del soggetto di Giuseppe De Santis *Noi che facciamo crescere il grano*²⁸. Non va dimenticato infatti che Berto firma anche il soggetto e la sceneggiatura di *Morte di un bandito* (1961) di Giuseppe Amato, il film parallelo a *Salvatore Giuliano* in cui – come ulteriore “male minore” rispetto a quell'«appuntamento con Giuliano [che] lo si poteva ritardare, ma era inevitabile»²⁹ – si camuffano ancora Giuliano e Pisciotta ribattezzandoli con due nomi fittizi, rispettivamente Vito Ribera e Michele Galardo. Come già detto, *Morte di un bandito*, sebbene sia entrato in produzione dopo *Sal-*

²⁴ *Ivi*, pp. 218-222.

²⁵ Cfr. Giuseppe Berto, *Il brigante*, Einaudi, Torino, 1951.

²⁶ Cfr. la nota 12 di Franco Vigni, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti, *Storia del cinema italiano, 1949-1953*, vol. VIII, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero-Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma, 2003, p. 79.

²⁷ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., p. 245.

²⁸ Cfr. Giuseppe De Santis, *Noi che facciamo crescere il grano*, apparso in due tempi su «Cinema Nuovo», 18, 1 settembre 1953, e 20, 21 settembre 1953. Sull'argomento cfr. anche la nota 3 di Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit. p. 50.

²⁹ Mino Argentieri, *Il cinema di Rosi*, cit., p. 127.

vatore *Giuliano*, lo precede nell'ottenere il visto di censura³⁰. Mentre la *pièce* teatrale originale di Berto, da cui è tratto *Morte di un bandito*, si intitola *L'uomo e la sua morte*, vince nel 1962 il premio della Pro Civitate Christiana di Assisi e due anni dopo viene pubblicata in volume³¹. La terza circostanza che merita infine di essere rimarcata e rilanciata in questa nuova cornice collega l'inchiesta approntata in Sicilia, che in appendice riproduciamo con il titolo d'archivio *Indagine su agitazioni operaie e contadine*, e di cui già si è detto nel precedente capitolo su Lizzani, alla figura dell'onorevole Montalbano. L'inchiesta, rimasta incompleta, termina con l'annotazione: «DOMENICA 28 SETTEMBRE [1]947 – GIUSEPPE MONTALBANO POLIZZELLO». Nient'altro. Ma per quanto non sappiamo perché fosse importante per tale inchiesta la presenza di Montalbano quel giorno, sta di fatto che il feudo Polizzello, a Mussomeli, dove è prevista la sua presenza, forse un suo intervento pubblico tra i contadini che, come prevede il "Decreto Gullo", l'hanno occupato reclamandone l'assegnazione (è l'inchiesta stessa a darne notizia), interessa al capomafia locale Genco Russo. Quella di Montalbano è inoltre una figura chiave per ricostruire la vicenda della insidiosa dicibilità dei nomi dei presunti mandanti dell'eccidio di Portella della Ginestra, che interessa quattro film molto diversi tra loro, ma inevitabilmente contigui: nell'ordine *Salvatore Giuliano*, che quei nomi nel 1962 non può permettersi di farli, quindi a partire dal 1970, rispettivamente i già citati *Il sasso in bocca* di Giuseppe Ferrara, *Il caso Pisciotta* di Eriprando Visconti e *Segreti di Stato* di Paolo Benvenuti (2003), che grazie a ulteriori acquisizioni documentali provvedono a completare la necessaria, strategica, saggia lacuna rosiana.

Insomma, basterebbe da solo un simile iniziale intreccio di fatti, "circostanze" – quindi film e rispettivi autori che ritornano, rimbalzano di qua e di là, si interfacciano – per dimostrare oggi più che in passato come mai continuino a esserci svariati modi, tutti praticabili, per accedere a quello che ruotando attorno a *Salvatore Giuliano*, merita di essere definito un vero e proprio sistema di pensiero rosiano. Destinato di film in film, con effetto anche retroattivo, ad arricchirsi di tessere di un mosaico prezioso. E dove, tornando ad abusare del virgolettato, più di "realtà" e "verità", centrali invece in Lizzani in quanto chiave di volta di un discorso d'inchiesta in valore assoluto, è la pa-

³⁰ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 246-248

³¹ Cfr. Giuseppe Berto, *L'uomo e la sua morte*, Morcelliana, Brescia, 1964.

rola stessa “caso” a contraddire la “casualità”. E a imporre piuttosto la *causalità* come principio epistemologico fondamentale. Un “caso”, quello rosiano, anch’esso “ancora aperto”, comprensibile nella sua attualità esclusivamente se lo si traduce in 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 di Rosi, destinati a concatenarsi anch’essi, lo specchio di un complicato universo di riferimenti sovrapposti, incrociati, paralleli che coincide con quello che giustamente egli stesso ha chiamato il «*mio* modo di fare cinema»³². Non avrebbe del resto potuto concepirli, elaborarne la struttura, di più: *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. Dichiaratamente *suoi* nella misura in cui egli per primo se ne fa interprete consapevole e divulgatore responsabile. Di più: responsabilizzato dalla consapevolezza, da dover esserne il portavoce virtuoso mediante la 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 Rosi come giusta distanza per affrontare, capire, leggere la storia a largo spettro. Italiana, certo, se si guarda alle premesse. Ma in virtù di tale specificità, storia non soltanto italiana. Sempre 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 dunque e merita attenzione un sistema cinematografico e conoscitivo rosiano, che da mezzo secolo è entrato in circolo con la storia. Una delle chiavi di accesso è la cronologia. Cronologia degli avvenimenti, cronologia dei film, che differenza fa? Non sono forse i film che abbiamo preso già e continueremo a farlo nel corso di questo capitolo causa e conseguenza di avvenimenti storici, se non addirittura avvenimenti storici essi stessi?

³² Francesco Rosi, *Il «mio» modo di fare cinema*, lectio magistralis all’Università degli studi di Padova, 1996, «La città nuova», 6, 1996.

Un esempio per tutti, il più ricorrente e pertinente, resta come si è visto *Salvatore Giuliano*, 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, che 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 1950³³.

Rosi comincia 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*, primo film italiano in grado – censura permettendo – di esplicitare nomi, circostanze e fatti legati all'eccidio politico di Portella della Ginestra nel 1947. E di conseguenza, con regolarità quasi triennale, ai delitti politici dei banditi Giuliano nella notte tra il 4 e il 5 luglio 1950 e di Pisciotta l'8 febbraio 1954. Sappiamo ormai che *La terra trema* non era stato dapprincipio un adattamento dei *Malavoglia* di Giovanni Verga, semmai lo era diventato non potendo più rimanere – per una serie di ragioni fin troppo evidenti e ampiamente documentate³⁴ – il film “lampo” originario, il documentario, la docu-fiction *ante litteram*, comunque lo si voglia definire. A ogni modo, un film di propaganda e controinformazione per conto del Pci in vista delle elezioni del 1948,

³³ Francesco Rosi, *La ricerca multipla del regista*, in Francesco Rosi, Eugenio Scalfari, *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della repubblica*, Cappelli, Bologna, 1972, p. 74.

³⁴ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., ancora il terzo capitolo dal titolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa*, pp. 167-257.

concepito a ridosso di quel che accadde il primo maggio del 1947 a Portella della Ginestra e che avrebbe ipotecato la storia italiana per decenni e decenni. 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* – sappiamo – è il film in cui Visconti dichiara la propria delusione nei confronti della retorica del neorealismo maturata in seguito al pur ineccepibile ripiego verghiano di *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 quando Visconti gira *Bellissima*, Rosi è al suo fianco per concorrere a decostruire, 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 oramai solo in teoria e allegoricamente il film giustificava il proprio titolo. Ma il 1951 è anche l'anno in cui Visconti vuole far pubblicare un suo testo estremamente illuminante, *La terra trema – (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*³⁵, dove lascia chiaramente intendere, ammesso che qualcuno avesse allora o abbia nei decenni successivi voluto intendere, cosa sapeva e avrebbe fatto sapere e vedere nel suo lungimirante e naufragato «film documentario sulla Sicilia». E in cui la parola «documentario» significa anche *documentato*, essendosi lui ben documentato o essendo stato documentato da terzi sul posto, in tempo reale all'indomani della strage, come dimostra il documento più volte citato che proponiamo per la prima volta in appendice, *Indagine su agitazioni operaie e contadine*. Perché allora aspettare il 1951? Per prudenza, sembrerebbe, ma non solo. Per consentire, a malincuore, che il compromesso politico seguisse intanto 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 sono di sicuro sfug-

³⁵ Luchino Visconti, *La terra trema – (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*, a cura di Fausto Montesanti, «Bianco e Nero», 2-3, febbraio-marzo 1951.

gite alcune drammatiche concomitanze. Ciò che sembrava “casuale”, all’inizio del decennio successivo si profila essere – riecco al punto – il 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 riprenda il 9 aprile il processo di Viterbo. Cosa ha fatto poi Rosi, suo ex allievo approdato alla regia con *La sfida* (1958) e *I magliari* (1959), estremamente puntigliosi sulle connessioni di base, organizzative e sugli aspetti materiali, infrastrutturali, economici del fenomeno criminale? Cominciando le riprese nel 1961 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 prosegue idealmente l’indagine di Visconti, il quale – fin quando era stato possibile – aveva mantenuto il massimo segreto sull’effettivo argomento di *La terra trema* nato su base inchiestale in una Sicilia 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»³⁶ 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, denominata in sede d’archivio *Indagine su agitazioni operate e contadine*, perciò tutt’altro che di facciata, 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* l’autore non nutre quindi più dubbi: in presenza di frammenti, schegge di verità, cocci non facilmente ricomponibili di struttura veritiera compromessa e frantumata ecco che occorre far di necessità virtù: usare i frammenti stessi senza saldarli e linearizzarli ricorrendo semplicisticamente alle maglie del racconto. I frammenti devono 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 contemporanee come previsto originariamente nella *Terra trema*. Nel suo *Giuliano* l’inchiesta deve essere esplicitata, lungi da camuffamenti o complessi d’inferiorità nei confronti della pratica giornalistica e del lavoro storiografico. L’inchiesta in sé, non soltanto il simulacro dell’inchiesta. L’inchiesta

³⁶ 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.

insomma rappresentata, ma soprattutto portata avanti come struttura del film, punto di forza del film stesso. Viene infatti presentata come tale, affidata alla figura di un giornalista prima e alla parziale cronaca processuale dopo. Condotta per larga parte nel blocco centrale dall'autore con la propria voce narrante, complementare all'andirivieni spazio-temporale che incrementa la complessità discorsiva del film, per poi trasmigrare nella voce narrante esterrefatta, resistente 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* pubblicati nel fatidico 1951 (che è poi anche l'anno – valga la pena di ricordarlo – della prima edizione del romanzo *Il brigante* di Berto) 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 ha comportato inevitabilmente per *Salvatore Giuliano* uno sconvolgimento della forma del film, cui infatti Rosi non si è sottratto. E che successivamente non manca di riattivare, non meccanicamente, né tanto meno in ogni suo film successivo. Solo dieci anni dopo, nel 1972 per *Il caso Mattei*, cui ha cominciato a pensare già da tempo, almeno dal 1964. Da quando rinuncia con *Le mani sulla città* (1963) a proporsi come l'emulo di se stesso, a replicare l'impianto discorsivo sperimentato a ragion veduta in *Salvatore Giuliano*. Questo perché, a differenza di *Salvatore Giuliano* o del successivo *Il caso Mattei*, il problema di *Le mani sulla città* richiede un tracciato lineare, non solo per motivi di discontinuità stilistica e strutturale. La consequenzialità degli avvenimenti si rende invece 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 e istituzionali, da cui le sorti urbanistiche della città sembrano dipendere. E con esse – consequenzialmente – le condizioni di vita e gli “incidenti” mortali di percorso delle persone comuni.

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. La nuova avventura sulla fine di Mattei – secondo la dichiarazione di Rosi citata – comincia questa volta nel 1964. 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* è in sala da qualche mese, benché pronto dalla fine del 1961, visto che Visconti ha avuto modo di visionarlo già a ottobre in compagnia di una «ristretta cerchia di amici»³⁷. La vicenda di questo film-chiave, come abbiamo cercato di spiegare, in realtà è stata persino più complessa e a oggi mai dettagliatamente raccontata. Ma, per fare ora il punto su *Il caso Mattei*, limitiamoci a sottolineare come alla fine di ottobre del 1962, il giorno del sospetto “incidente”, che in seguito si dimostrerà essere stato un attentato, avvenuto nel cielo di Bascapè, Rosi si è lasciato alle spalle *Salvatore Giuliano*. Probabilmente pensa 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 tre anni di incubazione che separano il fatto dal film, tre sono state le tappe intermedie da tener ben presenti.

La prima riguarda il 1964, data alla quale risale il primo abbozzo: «In realtà – ha spiegato Rosi – 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»³⁸.

La seconda tappa, decisiva, scatta nel 1970: il libro pubblicato a gennaio di quell'anno, viene 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, inequivocabilmente, *L'assassinio di Enrico Mattei*. A scriverlo sono due giornalisti, Fulvio Bellini e Alessandro Previdi, cui spetta il merito di aver intuito in anticipo l'importanza di elementi indiziari che avrebbero trovato conferma solo dopo trent'anni, vale a dire 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 ha pubblicato un volume dal titolo altrettanto inequivocabile: *Perché uccisero Enrico Mattei. Petrolio e guerra fredda nel primo grande delitto italiano*³⁹. Come si può notare,

³⁷ Cfr. Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano*, 1999, cit., p. 123.

³⁸ Francesco Rosi, *La ricerca multipla del regista*, cit., p. 73.

³⁹ Cfr. Nico Perrone, *Perché uccisero Enrico Mattei. Petrolio e guerra fredda nel primo gran-*

l'investimento consistente di Rosi su libro di Bellini e Previdi, che ha presentato 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. Per 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'aereo⁴⁰. Peraltro, già nella *Prefazione*, predisponendo la pagina scritta a una più agevole e immediata lettura, gli autori non hanno fatto mancare:

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 accaduti⁴¹.

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

de 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.

⁴⁰ Cfr. Fulvio Bellini, Alessandro Previdi, *L'assassinio di Enrico Mattei*, Flan, Milano, 1970, pp. 237-246.

⁴¹ *Ivi*, p. 13.

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 occorreva perlomeno *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 «eroicizzato»⁴².

Del resto, non è forse 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!

Eccolo 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 nel *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*

⁴² Francesco Rosi, *La ricerca multipla del regista*, cit., p. 86.

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 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, rende semmai 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*⁴³. Mentre nel *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 Volontè, 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 bastate come tracce da seguire pedissequamente, i continui riferimenti dell'allora giornalista dell'«Espresso» Eugenio Scalfari. Il quale nel libro di supporto al film 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. Insomma, «un prodotto delle circostanze»:

⁴³ In János S. Petöfi, *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma, 2004, p. 100, la «costringenza [...] 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 veiculum 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*, che risultano perciò determinanti per comprendere le inferenze su cui poggia l'impianto rosiano. Per un approfondimento sull'applicazione al cinema politico-indiziario italiano della «costringenza», cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., in particolare pp. 74-75.

Non fu Enrico Mattei a creare questa situazione: chi lo sostiene (e non ne mancano) accetta una concezione antropomorfica della realtà con la quale la storia diverrebbe irrazionale e incomprensibile. Ma quella situazione evocò Mattei, quella situazione aveva bisogno di Mattei, Mattei ne era, assieme ad altri, l'uomo necessario. Egli infatti ne sottolineò i tratti essenziali, ne accelerò il corso, contribuì a maturarne i frutti (buoni e cattivi che fossero). [...]

Nella vita economica la presenza di un «agente» come Enrico Mattei. [...] Un'industria vecchia e stagnante, una classe d'imprenditori «ancien régime», una penuria acuta di fonti energetiche, l'assenza totale di petrolio: quale condizione mancava perché Enrico Mattei nascesse come imprenditore? [...] L'imprenditore Mattei non poteva dunque che nascere come imprenditore pubblico. Una classe politica degna del nome lo avrebbe «inventato» e l'avrebbe messo al lavoro sotto gli ordini del governo; la classe politica che amministrava il paese nel 1947-1948 non lo inventò: lo subì; sicché quando Mattei crebbe aiutato dalla fortuna e soprattutto dalle condizioni reali che ne avevano evocato e imposto la presenza, la classe politica scoprì d'aver trovato un padrone. [...] Forse se l'atteggiamento politico ed economico della «business community» privata fosse stato più variegato, l'interclassismo democristiano avrebbe trovato il suo puntello industriale a sinistra senza bisogno di evocare Enrico Mattei. Ma così non era. Ed ecco dunque ancora una ragione obbiettiva, tratta dalla realtà di quel tempo, per spiegare l'arrivo sul campo di Enrico Mattei, imprenditore pubblico nel settore del petrolio, patrono della sinistra Dc, ostinato avversario dei petrolieri americani, del borbonismo industriale di casa nostra, della destra del suo partito, di ogni sorta di liberali e di confindustriali. [...] Aggiungere che, per ragioni di sua biografia personale e familiare, era un risentito, un frustrato bisognoso di conferme, un corsaro al servizio del suo paese e comunque di alcune cose che egli identificava col suo paese, un suscitatore di entusiasmi illimitati e di odi profondi, un avventuriero spregiudicato nei mezzi ma rigidissimo nella scelta dei fini, significa soltanto indicare perché la scelta voluta dalla realtà fosse proprio caduta su quella persona, nata quel tale giorno in quel tale luogo e con quel tale nome. Niente più. [...]

Infinitamente troppo piccolo [l'ENI] per confrontarsi con le «sette sorelle» del cartello internazionale petrolifero; ma più grosso, più rapido,

più potente in una parola, di tutte le altre «baronie» economiche italiane e dello stesso Stato al servizio del quale era nato: questa è stata la condizione permanente, allo stesso tempo privilegiata e drammatica, di Enrico Mattei. [...]

Col che non si vuol dire che Mattei sia stato il demiurgo della improvvisa dinamica subentrata nel corso degli anni Cinquanta alla precedente fase di stagnazione; ma si vuol dire che egli e le forze da lui messe in movimento contribuirono potentemente a modificare in senso evolutivo il capitalismo italiano, almeno per la parte in cui esso si rivelò modificabile. [...]

Che tipo di uomo politico? Ecco la domanda alla quale bisogna rispondere per affrontare un discorso che, al di là di Mattei, investe il fondo del problema politico italiano. [...]

Mattei fu «evocato» da questa situazione e, a sua volta, ne accelerò la maturazione. [...]

In fondo, osservare lo sviluppo dell'ENI dopo Mattei equivale ad isolare quello che fu esclusivamente un prodotto delle circostanze che si sarebbe avuto con qualunque tipo di uomo e in qualunque caso⁴⁴.

Condivisibile o meno, in parte o in toto, non è questo evidentemente il punto, il ritratto 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 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 quadro di generale continuità e stabilità⁴⁵. Si offre così per altra via la sponda a Rosi per una rappresentazione, dopo il Giuliano marginale, in campo lungo o fuori campo 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 del *Caso Mattei* diventare, come poi in *Lucky Luciano*, l'incarnazione esuberante del problema

⁴⁴ Eugenio Scalfari, *Un «corsaro» al servizio della repubblica*, in Francesco Rosi, Eugenio Scalfari, *Il caso Mattei*, cit., pp. 13, 21-25, 40, 52, 56, 60, 63.

⁴⁵ Cfr. Noam Chomsky, *Rethinking Camelot*, South End Press, Boston, 1993 (tr. it. *Alla corte di Re Artù. Il mito Kennedy*, Elèuthera, Milano, 1994).

ai fini dell'impatto allargato, pubblico, civile del film. Questione di metodo, 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 del fantomatico 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 costituiscono il nome e cognome di copertura⁴⁶. L'Agenzia è finanziata da Graziano Verzotto, uomo di Mattei ed ex presidente dell'Ente minerario siciliano, nonché presunto informatore del giornalista dell'«Ora» Mauro De Mauro.

Con De Mauro arriviamo all'ulteriore elemento che completa il quadro connotativo del film di Rosi. E che ci porta daccapo al 1970, l'anno cioè della scomparsa del giornalista d'inchiesta il 16 settembre. A De Mauro Rosi, come si sottolinea a più riprese anche nel film, ha affidato 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, consequenziali, 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'inchiesta⁴⁷ – ci risulta il primo – è la collega di De Mauro, Giuliana Saladino. Si intitola *Mauro De Mauro. Una cronaca palermitana*⁴⁸. Pubblicato nel 1972,

⁴⁶ Il libro è stato praticamente irreperibile per oltre trent'anni. Nel 1972 rimase in libreria appena pochi mesi per poi sparire, anche dalle due sedi della Biblioteca Centrale romana nonché da quella fiorentina, dove risulta soltanto registrato. Dopo essere stato ripubblicato online, esce immediatamente in libreria in una nuova edizione commentata: cfr. Giorgio Steimetz, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, Milano, 2010.

⁴⁷ Cfr. Giuliana Saladino, *De Mauro. Una cronaca palermitana*, Feltrinelli, Milano, 1972.

⁴⁸ È quanto emerge, forse secondo una chiave interpretativa troppo rigida e univoca, come del resto dichiara il titolo, dal recente Giuseppe Lo Bianco, Sandra 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, oltretutto recepita dalle motivazioni della prima sezione della Corte d'Assise di Palermo, depositate in 2199 pagine il 7 agosto 2012, cfr. tra le pubblicazioni più recenti anche Leone Zingales, *Mauro De Mauro. Storia di una misteriosa scomparsa. Fu solo mafia?*, Nuova Ipsa, Palermo, 2008; e – benché privo di

a febbraio, anch'esso, mentre *Il caso Mattei* sta facendo discutere essendo stato distribuito a fine gennaio, precede a sua volta di un mese la pubblicazione del già citato omonimo volume ufficiale sul film a firma del regista e di Scalfari, che oltre a firmarne la prima parte, di Mattei si è occupato da subito⁴⁹.

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...». Com'è noto, *Di sicuro c'è solo che è morto* è il titolo dell'inchiesta di Tommaso Besozzi pubblicata il 16 luglio 1950 sull'«Europeo»⁵⁰. Che dopo circa un decennio diventa una battuta chiave del film, poiché pronunciata da un personaggio non inventato: il giornalista portavoce del regista che allerta lo spettatore. Lo fa prima che il regista stesso intervenga con la sua voce narrante a spiegare i passaggi retroattivi dell'intricata vicenda, cedendo durante il processo il testimone al presidente della corte sconcertato dallo scenario che si profila della

note e di apparato altresì indispensabili – Francesco Viviano, *Mauro De Mauro. La verità scomoda*, Aliberti, Roma, 2009.

⁴⁹ Occorre ricordare che un articolo di Scalfari su Mattei pubblicato sull'«Espresso» nel novembre del 1962 è stato integralmente riprodotto in Michel Ciment, *Le Dossier Rosi*, Édition Stock, 1976; Édition Ramsay, 1987, pp. 396-404, inspiegabilmente eliminato nell'edizione italiana. Cfr. *Dossier Rosi*, 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 titolo *Il caso Mattei* (la parte di Rosi, giocata sull'omonimia con il film), seguito dal sottotitolo *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 dell'«Espresso» Arrigo Benedetti, riportata testualmente a p. 58: «Io sono come Francis Drake: un corsaro al servizio del mio paese»). Non è impensabile che Pasolini abbia intitolato *Scritti corsari* anche con questa intenzione allusiva nei confronti di Mattei e della morte non accidentale. La raccolta pubblicata da Garzanti nel 1975 di articoli in larga parte apparsi sul «Corriere della Sera», tra cui il celebre e paradigmatico *Cos'è questo golpe?* del 14 novembre 1974, poi rititolato in volume *Il romanzo delle stragi*, e in cui si fa riferimento al romanzo che sta scrivendo, *Petrolio*, pubblicato postumo per la prima volta nel 1992 da Einaudi, che tra le altre cose contribuisce a far luce sul «caso» Mattei.

⁵⁰ L'importanza dell'articolo è tale da essere ripubblicato integralmente come fonte ineludibile in Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano*, 1961, cit., pp. 17-25, poi in Tullio Kezich, Sebastiano Gesù, *Salvatore Giuliano*, cit., pp. 165-173.

“trattativa” avvenuta tra mafia, banditi e a turno, polizia e carabinieri, vertici intercambiabili di una triangolazione sensazionale che per logica conseguenza – affidata quindi allo spettatore buon intenditore – non può far pensare all’estraneità dello Stato, e del ministro Scelba. Che però in un film costantemente sul filo del rasoio come *Salvatore Giuliano*, pronto a predisporre una catena indiziaria in cui sono proprio gli anelli mancanti quelli più facilmente immaginabili, non viene – lo si è detto – per ovvie ragioni menzionato.

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 Luciano⁵¹. Una figura, già al centro dell’interesse del discusso giornalista Michael Stern, il quale oltre a incontrare segretamente Giuliano e a dedicargli il terzo capitolo del suo libro, aveva dedicato il precedente corposo capitolo a Luciano⁵². Una figura quindi, ma soprattutto una data che 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, tra poteri istituzionali, poteri occulti e poteri criminali.

Oltre al versante cronologico, bisogna non perdere di vista la questione della struttura dei film di Rosi, che non si riproduce mai automaticamente. Riflette le circostanze e con esse la non casualità della casistica rosiana. *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano* sono opere anche discorsivamente contigue e consecutive. Perché 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 di cui *Salvatore Giuliano* ha contribuito nel 1962 ad

⁵¹ Erroneamente, a p. 324 dell’edizione italiana di *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, Lino Jannuzzi, Francesco Rosi, *Lucky Luciano*, Bompiani, Milano, 1973.

⁵² Cfr. il capitolo *Lucky Luciano* di Michael Stern, *No Innocence Abroad*, cit., pp. 27-62.

accelerare l'istituzione, senza più indugi, ritardi, remore, nel *rush* finale che – come già ricordato – porta al via libera dell'11 aprile in seguito al dibattito in Senato incominciato il giorno precedente.

Facciamo immediatamente un passo in avanti, nel presente. Visto che di dopoguerra, casi, misteri, verità parziali e relative, si parla, non è nemmeno incidentale che Rosi, dopo il suo ultimo film, *La tregua* (1997), a partire dal 2003, a quarant'anni esatti dall'allestimento di *In memoria di una signora amica* di Giuseppe Patroni Griffi, preferisca tornare al teatro⁵³, dirigendo tre commedie di Eduardo De Filippo: *Napoli milionaria*, *Le voci di dentro* e *Filumena Marturano* non sono tre commedie qualsiasi del repertorio eduardiano. Vengono scelte non per la loro notorietà, ma tutte sulla base rigorosa di una ricerca complessa di verità non immediatamente a portata di mano. In *Napoli milionaria* Rosi, pensando anche a una complementare versione televisiva aperta all'approfondimento e agli spazi esterni⁵⁴, coglie al volo l'opportunità di tornare a esplorare una realtà mutata, increspata dalle contraddizioni del *dopo*, in cui la guerra appena terminata non si è portata via i problemi sociali, politici e culturali del *prima*. Fare i conti con realtà che riemergono, a fronte di una situazione all'apparenza pacificata, e con verità rimosse, è stata sempre una delle sue massime prerogative d'autore. Un autore legato alle fasi storiche che meglio gli hanno consentito di esplorare il decorso dei mali attuali, fino a quelli più recenti. E che ha individuato in più di una occasione, in *Salvatore Giuliano* e in *Lucky Luciano*, il punto di non ritorno, lo spartiacque storico-politico di una fenomenologia di lunga durata nell'immediato dopoguerra. Negli anni che avrebbero dovuto siglare la fine di qualcosa di profondamente negativo, la fine del fascismo, dei fascismi, della guerra, della devastazione morale e materiale dell'Italia, e che invece corrispondono all'inizio di qualcos'altro, di altrettanto terribile, tale da determinare l'inabissamento della verità e compromettere l'illusione della tanto auspicata, tanto attesa "tregua" in atto. In *Le voci di dentro* è ancora una volta la verità, all'apparenza visio-

⁵³ A proposito della trasposizione teatrale rosiana di *In memoria di una signora amica*, che debutta al Tetro La Fenice di Venezia l'11 ottobre al XXII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, cfr. Anton Giulio Mancino, *Identikit di uno sceneggiatore di eccezione*, in Fabio Francione (a cura di), *La morte della bellezza. Letteratura e teatro nel cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, Falsopiano, Alessandria, 2001, pp. 82-90. Per i riferimenti a Rosi cfr. in particolare pp. 85-87.

⁵⁴ Cfr. Francesco Rosi, *L'Italia in presa diretta*, intervista a cura di Curzio Maltese, in *Almanacco del cinema*, «Micromega», 6, 2012, p. 83.

naria e improbabile, ma forse soltanto indicibile e scomoda per tutti a essere al centro dell'azione. Solo le presunte "voci" indimostrabili e soggettive possono cercare di smuovere la superficie tranquilla e colpevole di una piccola comunità rionale. Mentre in *Filumena Marturano* non si può ignorare che la soluzione circa la paternità del protagonista, il quale pure cerca di indagare, di capire, di scoprire, consiste nell'accettazione di una triplice verità: i tre figli ugualmente da accettare come "suoi", imposti dalla donna, corrispondono ad altrettante chiavi di lettura di una verità molteplice e plurale, con cui l'individuo contemporaneo deve fare i conti. Non per rassegnarsi al relativismo, né per cedere blandamente e opportunisticamente a tentazioni ecumenistiche, ma per farsi carico di un meccanismo aperto e compresente di conoscenza che procede per inclusioni e non per esclusioni.

Non sorprende dunque che mentre Rosi fa teatro senza soluzioni di continuità stilistiche e tematiche rispetto al cinema, nel cinema italiano dell'ultimo decennio, si sia riscoperto – anche se gli esempi significativi non sono tantissimi – questa virtù rimossa di indagare sulla verità per via indiziaria. Le radici rosiane, volontarie o involontarie, accettate o rifiutate categoricamente 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, a partire dallo stesso anno di potenziale svolta, il 2003, con un ritorno significativo nel 2008: *Segreti di Stato* di Paolo Benvenuti e *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio, *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone e *Il divo* (2008) di Paolo Sorrentino, fino al più recente *Romanzo di una strage* di Marco Tullio Giordana, bastano da soli a far comprendere questo fitto sistema di riferimenti non soltanto cinematografici, dentro una concezione filmica strutturata secondo una inveterata ricerca per indizi di verità politiche italiane, storicamente e sistematicamente negate.

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 crimina-

le 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 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), ora infine prospettando una sconcertante doppia matrice attentatrice (Giordana, con gli sceneggiatori Stefano Rulli e Sandro Petraglia, nel finale che per estensione allude a una doppia valigia, a una doppia pista, a un doppio Stato e alla doppia verità intrinsecamente italiana).

Ma come funziona dunque il sistema operativo rosiano dove 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 concreti, 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, delle 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 con il presente (di *agirlo*, direbbero gli antropologi), con il passato prossimo, con il passato remoto, nell'arco di sessant'anni di storia repubblicana. Cui contribuiscono non poco incursioni genealogiche non estemporanee, che con il tempo si rivelano sempre più pertinenti, come quelle apparentemente retrodatate di *Uomini contro* (1970), all'epoca considerato poco "sessantottino", e invece molto attento a stigmatizzare la violenza bellica nazionale che allignava anche in quella rivoluzionaria. Badando cioè alla perpetua e stringente logica dell'intreccio, partendo dalle corrispondenze interne, ossia interne all'intera filmografia rosiana, in modo da comporre 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 a oggi che ha generato un'esigenza testarda, persistente, inesausta di verità. E che diventa con Rosi forma del pensiero, stile, cifra d'autore, misura politica, economica e antropologica di tutte le cose italiane, verifi-

ca 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 prendere le mosse da *Salvatore Giuliano*, senza escluderne i retroscena meno noti. Ma anche contravvenendo alla cronologia, da *Cadaveri eccellenti* (1976) è possibile procedere a ritroso. Cioè in virtù di rappresentazioni globali e tentacolari del sistema con espliciti effetti retroattivi, alla ricerca delle fondamenta di casi ancora oggi aperti entrati di diritto nell'orbita rosiana. In *Cadaveri eccellenti* l'autore dimostra esattamente di poter affrontare un'indagine per così dire impossibile, paradossale, nei confronti di quel macrosoggetto occulto che si scoprono essere gli stessi vertici istituzionali, prendendo le mosse dal *Contesto* di Leonardo Sciascia, edito nel 1971 ma da lui (ri)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 e le scoperte talmente enormi, sconvolgenti, inibitorie, le impressioni che egli ricava assomigliano a pure astrazioni, fantasie smisurate, stranianti, come era accaduto al fotografo e detective improvvisato di *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni, autore comprensibilmente molto caro a Rosi, complice anche il tramite comune dello sceneggiatore e poeta Tonino Guerra: ingrandendo sempre più l'involontaria foto scattata sulla scena del delitto in cerca di particolari più rilevanti, il protagonista del film di Antonioni finisce per renderli irriconoscibili. Sgranandola, egli si ritrova alla fine soltanto con un'immagine astratta, irriconoscibile, indecifrabile. Allo stesso modo nel finale di *Identificazione di una donna* (1982) il regista protagonista, nuovo *alter ego* antonioniano, coinvolto in un giallo senza sbocchi, opta per la realizzazioni di un film di fantascienza.

Eccoci giunti alla metafisica come forma rappresentativa della politica che in Rosi diventa in chiave molto polemica e provocatoria fantapolitica, così come in Antonioni 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, metafisici della conoscenza partecipata, si presta molto a conseguenti esercitazioni: in Rosi in particolare 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. Eppure il riscontro c'è, esiste. Cosicché l'autore cinematografico non lo evita. 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.

L'incontro con Sciascia è proficuo, e la cronologia torna anche stavolta preziosa. La prima edizione del *Contesto* è del 6 novembre 1971. Troppo presto per un romanzo del genere, che fino a pagina 50 si presenta anche sotto le mentite spoglie di ex romanzo di genere. Ma dopo, a insaputa del protagonista e del lettore, si scopre sempre più essere «Una parodia», come ha voluto lo scrittore sottotitolarla. Troppo presto – dicevamo – per recepire in tempo reale un altro evento clamoroso, l'ennesimo: l'uccisione del procuratore della repubblica di Palermo Pietro Scaglione assieme al suo autista Antonio Lo Russo appena sei mesi prima, il 5 maggio 1971. Un attentato consumatosi – come se fosse invece la realtà una “parodia” sconosciuta dell'arte – in via dei Cipressi. In una data di manzoniana memoria. Un attentato, per la sua portata “eccellente”, destinato ben presto ad assurgere ad affare o affaire di Stato, e che incontra, oltre a quello encomiabile, quasi a ridosso dall'accaduto di Florestano Vancini in *La violenza: quinto potere* (1972), due anni prima di *Cadaveri eccellenti* anche – come vedremo – l'interesse del collega Damiano Damiani in *Perché si uccide un magistrato* (1974). Sciascia dal canto suo non ha o non avrebbe avuto il tempo di pensare, scrivere e pubblicare un romanzo così ravvicinato a un avvenimento tanto recente. Non quel romanzo, cui è stata più che sufficiente una cognizione di causa pregressa per adattare la storia italiana alle istanze di una replica “parodistica”, di un'invenzione letteraria. E che all'improvviso, dopo la morte di Scaglione, nemmeno più come inimmaginabile “parodia” risulta divertente. Sebbene stavolta sia la realtà ad aver imitato il romanzo e non viceversa, sia pure involontariamente, nei limiti possibili di un gesto storicamente e politicamente consono al “contesto” italiano, l'effetto Scaglione sembra estendersi al romanzo. Nel romanzo, o “parodia” che dir si voglia, ci sono tutti gli elementi dell'affaire Scaglione, ben chiari a

coloro che, cominciando a leggere, alle prime righe, col procuratore am-

mazzato, diranno – ci siamo – pensando all’uccisione del procuratore Scaglione a Palermo, considerino che questa prima parte della parodia era stata, allora, già pubblicata: sul numero I, gennaio-febbraio 1971, dalla rivista siciliana: «Questioni di letteratura». Ciò mi porta a dire che, praticamente, ho tenuto per più di due anni questa parodia nel cassetto. Perché? Non so bene, ma questa può essere una spiegazione: che ho cominciato a scriverla con divertimento, e l’ho finita che non mi divertivo più⁵⁵.

Dopo l’uccisione del procuratore, è sempre la giornalista Saladino, già impegnata nel caso De Mauro, a raccogliere in un articolo pubblicato l’8 maggio del 1971 una serie di testimonianze, ovviamente anonime. In una di queste si legge che Scaglione «teneva nel cassetto troppi processi politici e alcuni li tirava fuori al momento opportuno, alcuni mai. Conosceva dettagliatamente tutto ciò che era avvenuto a Palermo in questi anni [...]». In un’altra: «Gli interessava un gioco grosso di potere».

Ebbene, cinque anni dopo, se Sciascia non ha pensato a Scaglione per il personaggio del giudice Varga ammazzato, primo di una lunga serie, ci pensa Rosi. Non ha dubbi nell’esplicitare il riferimento quando l’ispettore Rogas di *Cadaveri eccellenti* ricorda la testimonianza di un generale:

GENERALE (*voce fuori campo*): Vede, il procuratore Varga conosceva i segreti di tutta la città. Aveva i cassetti pieni di processi. Alcuni li tirava fuori al momento opportuno; altri mai. [...] Mi piaceva... non lo faceva per denaro... viveva solo per il potere.

Le parole pronunciate nel film di Rosi, messe in bocca a un generale senza cognome (cui non si concede nemmeno quel travestimento onomastico ispanico utile a distanziare il richiamo all’Italia, sulla falsariga del teatro di Ugo Betti), sono veri e propri stralci, perfettamente riconoscibili delle testimonianze trascritte dalla giornalista dell’«Ora». Puntano, come già in *Perché si uccide un magistrato* di Damiani, pur seguendo linee discorsive non assimilabili, a fare di *Cadaveri eccellenti* la versione, se non in prosa, per così dire in immagini, parole, personaggi densi di riferimenti volontari, concreti e inequivocabili, intravisti, anche con il senno di poi, nel *Contesto*.

⁵⁵ Leonardo Sciascia, *Il contesto. Una parodia*, Einaudi, Torino, 1971, p. 122.

Sciascia ha già dato l'idea del *contenitore* (il "contesto"). Vuoto, senza il *contenuto* (il testo):

Aver davanti l'uomo, parlargli, conoscerlo, per Rogas contava più degli indizi, più dei fatti stessi. «Un fatto è un sacco vuoto». Bisogna metterci dentro l'uomo, la persona, il personaggio perché stia su. E che uomo era, questo Cres condannato a cinque anni per tentato omicidio con le aggravanti della premeditazione e dei motivi abietti? E che uomo era diventato dopo la condanna, nei cinque anni di carcere, negli altri cinque in cui, tornato in libertà, fino a quel momento era vissuto nella propria casa come in carcere? Rogas poteva soltanto immaginare, fantasticare⁵⁶.

L'autore del romanzo è ben consapevole dei limiti di quell'uomo. Un uomo di nome Cres, il farmacista Cres, un personaggio esistente/inesistente/irrelevante in sé. Che non potrebbe – se non in ordine a un principio di parodia se non addirittura di commemorazione del romanzo giallo o poliziesco – essere messo nel sacco da un altro uomo, Rogas, *homo sapiens* e tuttavia *fictus*. Perché quest'ultimo, in veste di cacciatore, si trova nella condizione preliminare di essere stato concepito a immagine e malinconica somiglianza della sua preda umana: senza effetti, senza famiglia, senza legami, senza – quasi – il ricordo di una moglie. Ma Rogas – *nomen omen* – ritiene di potersi "arrogare" il diritto e di possedere l'abilità per arrestare il presunto assassino dei giudici. La consapevolezza dello scrittore infatti, mano a mano che il romanzo procede e l'impianto del giallo perde consistenza, spessore, struttura, per affacciarsi su uno scenario ironicamente "vuoto", riempito all'occorrenza di citazioni colte, congetture, figure altrettanto "vuote" su una scena sempre più "vuota" e perciò irreali, si riflette nel tragico destino del Rogas. Ovvero del requiem non più divertente dell'uomo che immancabilmente si trova per pochi istanti di fronte Cres, suo invisibile equivalente, come in uno specchio, nel breve tempo di un'entrata e di un'uscita dall'ascensore. Ma chi è Rogas? A quale modo appartiene o *apparteneva*? Egli è un personaggio del passato, un illuminista, un letterato, un detective fin troppo competente e colto che scopre all'improvviso di trovarsi in un mondo mutato, massificato. Che a lui, uomo inteso come soggetto attivo della conoscenza, individuo convinto di potersi collocare al centro del

⁵⁶ *Ivi*, p. 37.

mondo per comprendere e far comprendere, non resta che la parte di attore. Di presunto attore principale della presunta scena reale, presumibilmente determinante nella presumibile logica del contesto. Foucaultianamente, un’“invenzione recente” nell’orizzonte epistemologico della conoscenza. Ecco, proprio a lui, all’uomo corporeo, localizzabile, è stato riservato irrimediabilmente il destino di essere travolto dagli ingranaggi del potere. Un “iperpotere” lo definirebbe Sciascia, “microfisico” aggiungerebbe Foucault. Un’entità potente, predisposta per trascendere i resti obsoleti, l’icona, i contorni insignificanti, “archeologici” dell’uomo di un tempo che fu. Spazzati dal racconto stesso in anticipo rispetto alla pur sospesa, provvisoria conclusione:

– Me ne libererò. Come vedi, ci sono riuscito oggi – e fece con la mano un gesto, a chiudere intorno a loro tutti gli innocui avventori che nel giardino del ristorante si attardavano al buon vino e al refolo di tramontana. Ma sbagliava. «Si può essere più furbo di un altro, non più furbo di tutti gli altri» (La Bruyère?)⁵⁷.

Rosi rielabora il “contesto” dei misteri italiani che Sciascia evidentemente, da letterato, conosceva, intuiva, prefigurava. Adottato un nuovo titolo, *Cadaveri eccellenti*, vagamente ossimorico che eleva la prerogativa della morte, la sorte dei morti, l’avventura dei segreti del potere che essi trasmettono ai vivi al rango di “eccellenza” immortale, eterna e metastorica, l’autore cinematografico napoletano visualizza, dà corpo realistico in una cornice evanescente, smisurata, grandangolare⁵⁸, all’ineffabile “contesto” lasciato intendere dall’autore letterario siciliano. Mette a fuoco il proverbiale “contesto” pregresso dentro le pieghe visibili, udibili del suo testo ulteriore. Reintroducendovi deliberatamente il caso Scaglione, per esempio, non più eludibile. Ma non soltanto quello. Anche il confino toccato ai mafiosi come brusco segnale dato dallo Stato di una presunta, improbabile esistenza all’indomani dell’omicidio del procuratore. Senza dimenticare di rievocare il caso del sindacalista ucciso Placido Rizzotto il 10 marzo 1948 a Corleone (ulteriore *trait d’union* con il Damiani di *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica*, 1971). Rosi per proprio conto in

⁵⁷ *Ivi*, p. 104.

⁵⁸ Cfr. l’intervista audiovisiva a Francesco Rosi, a cura di Tatti Sanguineti, in *Cadaveri eccellenti*, dvd, contenuti speciali, CDE/Videa/EaglePictures, Roma 2003.

Cadaveri eccellenti lo fa durante l'interrogatorio del mafioso claudicante, che allude al corleonese Luciano Leggio detto Liggio, e interpretato da un attore davvero claudicante come Corrado Gaipa:

ROGAS (*mostrando una fotografia al mafioso*): È lei questo?

MAFIOSO: Potrei anche essere io. Ed è per questo che lei si è portato fino a qua? Per farci riconoscere una fotografia?

ROGAS: Che ci faceva lei ai funerali del procuratore Varga? Anche lei era un amico?

MAFIOSO: Non mi salutava più e nemmeno io salutavo lui. Ma prima, quando era soltanto un piccolo giudice di provincia...

ROGAS: Quando avete ammazzato quel sindacalista.

MAFIOSO: Furono tutti assolti.

Come si può notare, Rosi, muovendo da Sciascia, fissa una data, quel 5 maggio del 1971, e un avvenimento, l'omicidio Scaglione. Da questa combinazione di data + avvenimento retrocede al 1948, a un'altra data, il 10 marzo 1948, e a un altro delitto, un altro caso non casuale, quello del sindacalista Placido Rizzotto assassinato mentre l'Italia e – con una particolare accentuazione violenta – la Sicilia si preparavano alle elezioni del 18 aprile del 1948. Mentre – non dimentichiamo – erano in corso le riprese della *Terra trema*, che pure alla fine si sarebbe attestato su una più prudente linea verghiana. Sullo sfondo, per così dire, ritroviamo gli accordi segreti tra il nascente Stato italiano e la mafia, la “trattativa” sotto l'egida degli Alleati: accordi che culminano nella strage di Portella della Ginestra del 1947, le cui responsabilità uniche sarebbero state fatte ricadere sulla banda Giuliano. Diretta conseguenza, corollario, effetto collaterale quindi dello sbarco alleato in Sicilia, favorito dall'interessamento non disinteressato di Luciano. Rosianamente parlando, nel 1976 ormai basta un'associazione di date, di fatti, di idee affinché *Cadaveri eccellenti* rievochi senza mezzi termini *Salvatore Giuliano* e *Lucky Luciano*. L'esemplarità delle vicende e dei personaggi che vi partecipano, in primo piano o sullo sfondo, la loro intrinseca relazionalità, si infittisce se si considera che il giudice Scaglione era originario dello stesso paese del palermitano di Luciano, Lercara Friddi. E poiché le coincidenze non sono mai tali, né quella geografica può dirsi l'unica, non lo sono nemmeno i riferimenti incrociati tra i film di Rosi che giocano sempre in squadra. Non si può per esempio ignorare che la storiografia più recente e

molto documentata⁵⁹ abbia messo in rilievo il ruolo svolto da Luciano anche nella strage di Portella. Né fingere che in un erigendo corpus di testi di studio le opere di Rosi svolgano un ruolo storico di primo piano, compatto, non ancora esaustivamente esplorato. Tanto che in *Dimenticare Palermo* (1990) Rosi non dimentica di inserire il ricordo e il fantasma ancora minaccioso, dunque non casuale, di Luciano al Grand Hotel des Palmes di Palermo, dove venivano organizzati i summit mafiosi internazionali. O dove fu trovato morto il 14 luglio 1933 Raymond Roussel, di cui Foucault si sarebbe occupato nel suo *Raymond Roussel* del 1963 e Sciascia in *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* del 1971. Due date e due autori anche questi che meriterebbero ulteriori approfondimenti. Ma queste sono altre storie. Lasciamo per ora che restino tali.

E andiamo oltre. In *Cadaveri eccellenti*, come nel *Contesto*, si parla di un tentativo di colpo di Stato. In entrambi i casi si allude al golpe Borghese avviato e improvvisamente sospeso tra la notte del 7 e la mattina dell'8 dicembre 1970. Sul golpe, *quel* golpe, ma anche sui precedenti, come il Piano Solo del 1964, Rosi rilancia. Allude. Dice a Rogas nel film il giornalista e scrittore comunista Cusan: «Mah, di complotti ne abbiamo visti tanti. Ne preparano uno al giorno. E siamo sempre riusciti a controllare la situazione». Rosi, in questo come in altri passaggi del film, riempie le caselle vuote, i «sacchi vuoti» lasciati appositamente da Sciascia. Vien voglia di aggiungere – parafrasando ancora il titolo di una raccolta di interventi del 1989 dello scrittore siciliano – *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*. Nel colpo di Stato mancato, che si volle lasciare a metà, come avvertimento, era stata naturalmente coinvolta la mafia, sempre presente all'appello in tutti i misteri d'Italia, come braccio armato, supporto non autorizzato ma coperto di attentati e stragi di cui, puntualmente, i mandanti mancano all'appello, restano dietro le quinte. Liggio, per screditare Tommaso Buscetta, avrebbe poi detto al maxiprocesso di Palermo del 1986-1987, di essere stato personalmente chiamato a contribuire al golpe Borghese. Golpe di cui probabilmente era stato ben informato De Mauro, rapito e vittima di una “lupara bianca”. Ancora oggi restano numerose le domande sulle effettive ragioni della scomparsa del giornalista dell'«Ora», ex milite della X Mas e amico del principe Junio Valerio Borghese, che forse gli aveva confidenzialmente preannunciato

⁵⁹ Cfr. in particolare Salvatore Lupo, *Storia della mafia*, Donzelli, Palermo, 1993, Giuseppe Casarrubea, *Storia segreta della Sicilia*, cit.; Salvatore Lupo, *Quando la mafia trovò l'America. Storia di un intreccio intercontinentale, 1888-2008*, Einaudi, Torino, 2008; Giuseppe Casarrubea, Mario J. Cereghino, *Lupara nera*, cit.

il golpe, credendolo ancora un vecchio compagno d'armi. Fu ucciso perché ne informò la controparte, donde l'interruzione improvvisa, a cose già avviate, del golpe analogo a quello che si profila in *Cadaveri eccellenti*? O fu ucciso a causa delle ricerche per *Il caso Mattei*? Sia che si prediliga la prima pista, sia che si accrediti la seconda, o che si voglia tener conto anche di una terza pista, quella della scoperta del traffico internazionale di stupefacenti che passava dalla Sicilia (originariamente la principale pista seguita dagli inquirenti, e successivamente surclassata dalle altre due), non si può ignorare che tutte le piste riconducono a Rosi. C'è sempre un film di Rosi, o più di uno, a essersene occupato, ad aver fornito gli strumenti, ad aver insinuato i dubbi logici, quando non a esserne stato investito direttamente. E se *Salvatore Giuliano* può essere considerato a pieno titolo l'apripista ufficiale di questa strategia dell'intreccio, *Cadaveri eccellenti* trasforma tale intreccio in sistema operativo coerente: il film cui tutti gli altri possono giungere e dal quale ricavare nuovi elementi interpretativi. Primo tra tutti il giudizio espresso, proprio in *Cadaveri eccellenti*, sul ruolo giocato dal Pci. Che nel *Contesto* Sciascia chiama «Partito Rivoluzionario Internazionale» non per travestirlo, ma per spogliarlo dell'attributo “rivoluzionario”. Attributo che non soltanto non poteva più vantare e forse non aveva mai davvero perseguito come obiettivo politico. Ma che si presentava, in chiave di parodia, la “parodia” di Sciascia, in vista di una possibilità di “compromesso storico”. Compromesso degno di un partito antirivoluzionario o “controrivoluzionario”. Pronto sciascianamente a “malgovernare”, come si sarebbe preparato a fare nella seconda metà degli anni Settanta. Di questa chiave di lettura, a riprova della pertinenza rosiana dell'approdo a un'opera di Sciascia, che segna per la prima volta il ricorso diretto a una fonte letteraria, proprio Sciascia avrebbe avuto modo di insistere anche nel 1978 nell'*Affaire Moro* e soprattutto nel 1979 in uno degli appunti (non tanto) sparsi di *Nero su nero*. Ma è possibile anche spingersi al di là delle battute finali del libro tra l'intellettuale comunista Cusan e il dirigente del Partito Rivoluzionario («Siamo realisti, signor Cusan. Non potevamo correre il rischio che scoppiasse una rivoluzione –. E aggiunse – Non in questo momento»), che tornano appena modificate in quelle del film (dove invece si ribalta la massima gramsciana affermando che «La verità non è sempre rivoluzionaria»). E accorgersi che una traccia molto importante sulle sorti magnifiche e regressive del Partito (ex) Rivoluzionario o (ex) Comunista, adeguatamente criptata, è il richiamo al *Traité sur la tolérance à l'occasion de la mort de Jean Calas* (1763) di Voltaire, istituito da Sciascia e ripreso testualmente da Rosi. La scelta di Vol-

taire, di cui Sciascia ha poi nel 1977 scritto una personale versione di *Candide ou l'optimisme* (1759), altro celebre *pamphlet*, forma letteraria da lui prediletta, è contemporaneamente un richiamo a uno dei capisaldi del pensiero antiautoritario dell'illuminista francese, ma anche alla più nota versione italiana proprio del *Trattato*, curata dal segretario del Partito comunista Palmiro Togliatti, che nella *Prefazione* datata luglio 1949 ha accostato sostanzialmente la rivoluzione illuminista a quella marxista, con buona pace delle differenze. Non esitando ad accorciare le distanze tra i rispettivi fondamenti del pensiero:

Tra il razionalismo illuminista e il marxismo la differenza è senza dubbio molto grande. La nostra concezione del mondo e della storia non fa luogo soltanto a quelle istanze razionali da cui mosse il materialismo settecentesco. La nostra dottrina è del tutto nuova, perché trova nella realtà stessa e nel suo sviluppo la ragione e la molla del rinnovamento del mondo. Ma in coloro che, come gli illuministi, animati dalla fiducia più grande nell'uomo e nelle sue facoltà, impiegarono le armi del loro sapere per aprire un'era di rinnovamento dell'umanità, non possiamo non riconoscere dei precursori⁶⁰.

Non è del tutto improbabile che anche guardando con il senno di poi al caso Giuliano nell'ottica rosiana, un film come *Cadaveri eccellenti* – che non esita a chiudersi sul dipinto di Renato Guttuso sui funerali di Togliatti, chiaro riferimento all'adesione passiva del pittore siciliano alla linea del partito quando è intervenuto dissentendo “amichevolmente” dall'autore del *Contesto*⁶¹ – possa, con la sua disamina dei limiti storici dell'azione del Pci, della sua vocazione al compromesso e al tergiversare con la verità e i suoi effetti autenticamente rivoluzionari, dirsi l'ideale complemento e per molti versi la polemica, approfondita prosecuzione di *Salvatore Giuliano*.

Torniamo in chiusura all'immagine letteraria del *Contesto* così pregnante del «sacco vuoto». Che del resto ha colpito Rosi al punto da farla slittare dal passo in cui il romanzo la prevede, mentre è in corso la vana ricerca di Cres, al colloquio inserito *ex novo* che nel film Rogas intrattiene con il giudice Rasto:

RASTO: E allora?

⁶⁰ Palmiro Togliatti, *Prefazione*, in Voltaire, *Trattato sulla tolleranza*, Feltrinelli, Milano, 1949; Editori Riuniti, Roma, 1966; 1996, p. 166-167.

⁶¹ Cfr. Renato Guttuso, *Un caso non banale*, «l'Unità», 1 febbraio 1972.

ROGAS: Sono spiacente di disturbarla a quest'ora, ma sono due giorni che cerco di vedere il signor Cres, il farmacista e non riesco mai a trovarlo. A casa sua è tutto chiuso e non risponde nessuno.

RASTO: Ma che cosa vuole, che cosa cerca lei dal farmacista?

ROGAS: Niente di preciso. Ho guardato il fascicolo del suo processo, una strana storia. Ma una storia è un sacco vuoto fino a che non ci mettiamo l'uomo dentro.

Rosi non ripete l'espressione sciasciana «Un fatto è un sacco vuoto». La trasforma, dopo averla dislocata in una rigida conversazione e mimetizzata come voce udibile. Sostituisce alla parola “fatto” la parola “storia”. Perché per Rosi il fatto assume un valore preciso. I suoi film si basano sui fatti. A partire dai fatti o misfatti cercano di ricostruire i misteri insoluti. Ben sapendo che tali i misteri rest(er)an(n)o: non si dà per vinto poiché rilancia allo spettatore il dubbio razionale, l'ipotesi inquietante affidata alla ricostruzione spesso non cronologica ma logica dei fatti, ovvero delle associazioni di idee. Quelle di Rosi non sono storie che comunque, in assenza di un “riempitivo” umano, resterebbero vuote, ma – lo ripetiamo – decostruzioni di storie ufficiali, di storie istituzionalizzate, di storie perciò misteriose, da riscrivere, ricomporre, riconsiderare. Da riscrivere con estrema precisione e fedeltà realistica. Nella consapevolezza che la copia esatta «mutando nulla senza nulla mutare [...] per il lettore tutt'altro ne sarà il senso». Lo afferma Sciascia nell'*Affaire Moro*⁶², toccando probabilmente l'apice dei misteri più incomprensibili o fin troppo comprensibili della storia italiana su cui anche Rosi – non dimentichiamo – ha progettato per molti anni di ricavare un film. La riscrittura rosiana parte sempre dai fatti, che hanno una consistenza precisa, solida, ferma. E a quel brano del romanzo non intende rinunciare, ricollocandolo quindi come copia *non* conforme. Se ne riappropria, rendendolo dal suo punto di vista epistemologico più pertinente.

Ecco perché i vari film di Rosi sugli intersecabili casi italiani si diramano come sentieri di un labirinto speculare alla storia, assomigliano ai frammenti sparsi di quel mosaico italiano, o all'italiana. Nell'*affaire* Rosi anche la trasposizione di un romanzo è un atto responsabile, ragionato, fondato sulla fedeltà alla scrittura letteraria come al fatto reale, storicamente rilevante. Ciò che nel

⁶² Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978, pp. 25-26.

Contesto sembra essere stato messo fuori dalla porta, rientra dalla finestra e si ripositiona nel contesto del film. Scatenando i riferimenti al caso Scaglione o al caso Rizzotto, Rosi non restituisce porzioni di realtà eluse da Sciascia. Semplicemente non intende immaginare – e ammettere – qualcosa di visibile o di invisibile, sia pure un individuo scontornato dalle foto e privo di elementi di riconoscimento, che sfugga all'esattezza e al richiamo diretto di fatti incontestabili, di per sé eloquenti. E con essi all'immagine di quella realtà che non deve a sua volta restare confinata nel limbo delle allusioni, dei paradossi, dell'ironia. «Un paese negato all'ironia, ma Rogas si divertiva ugualmente ad usarla», scrive Sciascia⁶³. Alla "ironia" come alla "parodia". Compresa l'ironia appena citata del racconto borgesiano *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»* nell'*Affaire Moro*, dove la copia conforme in circostanze controverse diventa un'entità complessa, logica, tagliente. Arte. Cioè, citazione colta, riferimento letterario, filosofico: l'unica maniera possibile di dire sistematicamente, sottilmente l'indicibile. È a Borges che pensa Rogas mentre il Presidente Riches sconfessa Voltaire, ed è tra le pagine del *Don Chisciotte* che Cusan nasconde il suo memoriale temendo di essere ucciso⁶⁴.

La restituzione della parodia alla realtà voluta dal regista napoletano, una realtà che anno dopo anno stava allora esplodendo in tutta la sua ulteriore indicibilità, traducendosi concretamente però in immagini sempre più astratte, vuote, simboliche, corrisponde all'esigenza di tornare dopo *Salvatore Giuliano*, *Il caso Mattei* e *Lucky Luciano* a raccontare in *Cadaveri eccellenti* altrimenti i misteri italiani. Misteri diurni, contigui, concatenati. Oltretutto modulari, paradigmatici. Ciascuno dei quali, dopo Portella della Ginestra, è diventato contemporaneamente il prototipo del successivo e la replica del precedente. Una situazione, questa sì *paradossale*:

Tutto – scrive Sciascia – è emanazione del potere e del modo di gestirlo: anche se coloro che sono al potere nulla ne sanno, e si può anche ammettere ne siano, individualmente, quanto noi sgomenti. Ciò vale a dire che c'è in Italia un superpotere cui giova, a mantenere una determinata gestione del potere, l'ipertensione civile, alimentata da fatti delittuosi la cui caratteristica, che si prenda o no l'esecutore diretto, è quella della indefinibilità

⁶³ Leonardo Sciascia, *Il contesto*, cit., p. 99.

⁶⁴ *Ivi*, p. 91, 110.



tra estrema destra ed estrema sinistra, tra una matrice di violenza e l'altra, tra una e l'altra estrazione degli esecutori materiali.

La prefigurazione (e premonizione) di un tale iperpotere l'abbiamo avuta, nella restaurazione democratica, in Sicilia, negli anni Cinquanta. Chi non ricorda la strage di Portella della Ginestra, la morte del bandito Giuliano, l'avvelenamento in carcere di Gaspare Pisciotta? Cose tutte, fino ad oggi, avvolte nella menzogna. Ed è da allora che l'Italia è un paese senza verità. Ne è venuta fuori, anzi, una regola: nessuna verità si saprà mai riguardo ai fatti delittuosi che abbiano, anche minimamente, attinenza con la gestione del potere.

E possiamo metterci, come dicono i personaggi di Verga, il cuore in pace: non sapremo mai chi sparò a Giuliano, chi avvelenò Pisciotta, se la morte di Mattei fu incidente o delitto, perché scomparso De Mauro, perché è stato ucciso Scaglione [...] ⁶⁵.

L'elenco naturalmente continua. Con una rassegna salmodiante dei fatti principali che siglano l'inizio e lo sviluppo della strategia della tensione: Piazza Fontana, la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli, l'incidente mortale occorso all'editore Giangiacomo Feltrinelli, l'attentato all'Università Statale di Milano, quello al ministro Mariano Rumor da parte di Gianfranco Bertoli. Poi si interrompe. Perché non ha più senso continuare. Abbiamo però preferito fermare a Scaglione la serie sciasciana delle ripetizioni, la paratassi strutturale dei misteri dell'Italia repubblicana, perché sull'intorno geopolitico che va da Portella della Ginestra all'omicidio Scaglione, passando direttamente per i casi Giuliano, Pisciotta e Mattei, indirettamente per quello De Mauro, Rosi ha costruito i film su cui maggiormente ci siamo soffermati in questo intervento. Se si è potuto permettere il lusso di occuparsi ogni volta dei misteri italiani, né di tutti, salvo delinearne la logica, è perché fino ai giorni nostri non avrebbe che l'imbarazzo della scelta.

⁶⁵ Leonardo Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino, 1979, p. 131.





Capitolo 3

Damiano Damiani: diritto e rovescio

Dopo Francesco Rosi, arriviamo a Damiano Damiani. Un passaggio obbligato, per non dire scontato? Non proprio. Anche il cinema di Damiani, sebbene così diverso da quello rosiano, cui spesso tuttavia viene accostato più per coincidenze esterne, frutto della genericità della categoria del cosiddetto cinema «politico» o «civile» che dir si voglia, predispone varie chiavi d'accesso. Non necessariamente le stesse che abbiamo scelto di privilegiare nel capitolo precedente con Rosi. Alcune non sono immediatamente recepibili. Forse perché non danno troppo nell'occhio. Come quella libresca, la più impervia e decentrata. Non ci riferiamo infatti ai libri trasposti nelle molte opere di Damiani, sentiero peraltro molto battuto, di cui avremo comunque modo di occuparci, bensì a un'altra categoria di libri, quelli che si intuiscono tra le pieghe del racconto, o che vengono ostentati dentro l'inquadratura. Prendiamo per esempio il celebre romanzo di fantascienza di Stanislaw Lem *Solaris* edito nel 1961, da cui Andrej Tarkovskij trae l'omonimo film nel 1972. Due anni dopo Damiani in *Perché si uccide un magistrato* chiama il protagonista Giacomo Solaris. Perché? Forse anche lui, come il suo alter ego Solaris sottoscriverebbe volentieri le righe conclusive del romanzo: «Non avevo speranze. Però viveva in me l'attesa, l'ultima cosa che mi fosse rimasta. Che appagamenti, che beffe, che torture potevo ancora aspettarmi? Non lo sapevo, e persistevo nella fede irremovibile che l'epoca dei miracoli crudeli non era trascorsa»¹. Una conclusione sospesa che a sua volta incoraggia una curiosa possibilità di lettura retrospettiva, in chiave autoreferenziale, del rapporto complesso che l'autore di *Perché si uccide un magistrato* intrattiene con la ricerca indiziaria della verità. Cui lo strumento dell'inchiesta, mai esibita, benché imprescindibile dalle libere e paradossali rielaborazioni narrative di avvenimenti noti ai quali Damiani si è dedicato per decenni, non manca di fornire approcci e spunti di approfondimento. Lo

¹ Stanislaw Lem, *Solaris* (1961), tr. it. Mondadori, Milano, 1990, p. 216.



strumento principe dell'inchiesta va però maneggiato con estrema cura: può portare fuori strada, creare pericolosi presupposti deterministici lungo la strada dell'indagine caparbia, o deliberatamente veicolare letture impertinenti capaci però di porsi alla giusta distanza e in chiave critica rispetto a giudizi avventati su eventi gravi, perciò rappresentati più o meno indirettamente. La domanda di verità, ovvero l'esercizio dell'inchiesta nell'accezione etimologica, non può presupporre risposte precise. Né può prescindere da eventuali risposte impreviste, che possono altresì rimettere in discussione l'intero impianto accusatorio. Tra l'inchiesta volta all'accertamento dei fatti, e che perciò postula domande, e la verità stessa, non univoca, né agevole, né semplice, con le sue presunte risposte, che però non sempre corrispondono alle aspettative inchiestali, non sempre o non completamente in grado di assecondare le istanze dell'inchiestatore, possono aprirsi a sorpresa fratture incolmabili, importanti, che meritano di essere approfondite. In questo senso queste altre letture, dichiarate o meno, a monte o dentro i film di Damiani contano. E molto.

Specialmente quando vengono segnalate inequivocabilmente. Non si spiegherebbe altrimenti la seconda categoria di libri che interessano a Damiani, tra le righe: per esempio i noti libri sul terrorismo e in particolare sul sequestro e il delitto Moro, usciti tutti tra il 1978 e il 1981, che Rico, il protagonista del film televisivo in tre puntate *Parole e sangue* (1982) dispone ordinatamente su uno scaffale della libreria² in cui tra l'altro non ha mai smesso di lavorare, persino durante i giorni del sequestro del giudice Francesco Marcucci, cognome che da solo richiama ulteriori libri d'inchiesta sull'argomento³. Una simile ostentazione bibliografica, orchestrata su due fronti concomitanti, da un lato

² Nell'ordine, da sinistra a destra: Claire Sterling, *La trama del terrore*, Mondadori, Milano, 1981; Franco Ferrarotti, *L'ipnosi della violenza*, Rizzoli, Milano, 1980; Giorgio Bocca, *Il terrorismo italiano 1970/1978*, Rizzoli, Milano, 1978; Sabino Acquaviva, *Guerriglia e guerra rivoluzionaria*, Rizzoli, Milano, 1979; Luigi Mancini, *Vivere con il terrore*, Mondadori, Milano, 1980; Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro*, cit.; Giannino Guiso, *La condanna di Aldo Moro. La verità dell'avvocato difensore di Renato Curcio*, SugarCo, Milano, 1979; Roberto Martinelli, Antonio Padellaro, *Il delitto Moro. L'inchiesta-verità che il Parlamento non ha fatto*, Rizzoli, Milano, 1979.

³ Marcucci è il cognome del coautore di due noti instant book sul caso Moro usciti nel 1978: Gustavo Selva, Eugenio Marcucci, *Aldo Moro. Il martirio di un uomo, una tragedia che continua: da via Fani al dibattito parlamentare*, Cappelli, Bologna, 1978, e *Il martirio di Aldo Moro: cronaca e commenti sui 55 giorni più difficili della Repubblica*, Cappelli, Bologna, 1978. Selva e Marcucci sono tornati sull'argomento venticinque anni dopo con *Aldo Moro. Quei terribili 55 giorni*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2003.

serve a dichiarare le fonti, a lasciar intendere che l'immaginazione del film non è vaga ma tende a esercitarsi su fatti specifici, noti o meno noti, procedendo dunque con cognizione di causa, con attenta e diversificata base storica, giornalistica e documentale. Dall'altro lascia intendere, a chi vuole intendere, che la conoscenza desunta da simili libri, d'inchiesta, non può bastare a chiudere la partita – come si detto – con la verità, o più correttamente con le verità compresenti. Specialmente nel caso Moro cui si allude esplicitamente in *Parole e sangue*. Dove, premurandosi persino di includere nel testo o attraverso l'onomastica dei personaggi la sua bibliografia di riferimento, Damiani non fa che rivendicarla, elevarla a potenza. Ma nel contempo e co-testualmente rinuncia a distanziarsene con atteggiamento intellettuale prudente o scettico, a seconda dei casi. Specialmente perché ha deciso di addentrarsi con una forte propensione immaginativa nei meandri della vasta, invisibile, sfuggente zona grigia. Una zona molto a rischio. Ponendo perciò l'accento sull'insieme non univoco e non polarizzato delle responsabilità morali e materiali. Restituisce così un'interpretazione indipendente non del caso Moro *tout-court*, ma delle suggestioni a largo spettro scaturite da *quel* caso in particolare. La sua dunque non intende essere una ricostruzione minuziosa che marca da vicino fatti certi e fatti indiziari – come nel tipo di ricostruzione verso cui sembra orientarsi invece Ferrara in *Il caso Moro* (1986), film sulle cui peculiarità non superficialmente mimetiche avremo modo di tornare nel prossimo capitolo – bensì una libera riflessione, a partire dalla restituzione parziale e parimenti indiziaria di alcune analoghe, importanti circostanze. Senza così ridursi a copia conforme e fisiologicamente carente di un caso senza verità o subissato da troppe verità sovrapposte, insidiose, potenzialmente fuorvianti. Ovvero, senza inseguire troppo da presso rivelazioni e filiere di varia provenienza e autenticità, talvolta preziose, utili, costruttive, altre volte meno, spesso sistematicamente semplificative, più o meno pericolose, volentieri fallaci e depistanti.

Inoltre se è vero che è del 1977 la prima versione della sceneggiatura⁴, quindi antecedente al rapimento Moro, e se è vero che nel film Marcucci non è un personaggio politico di spicco, prossimo alla compagine governativa, ma un magistrato in prima linea nella lotta al terrorismo, più sulla falsariga

⁴ Cfr. Damiano Damiani, *Note di revisione per I signori della guerra* [titolo originario di *Parole e sangue*], in Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine, 2004, pp. 300-302.

dell'allora pubblico ministero Mario Sossi⁵ sequestrato il 18 aprile 1974 e liberato il 23 maggio successivo, o del procuratore Francesco Coco assassinato l'8 giugno 1976, è altresì vero che è soprattutto un giurista, come lo è stato e continua a esserlo isolatamente Moro nella prigione brigatista. E sebbene, come il giudice Raffaele Giuranna possibile bersaglio dei terroristi in *Tre fratelli* (1981) di Rosi, non sia affatto di aria democristiana, il Marcucci di Damiani, da buon "intellettuale" non necessariamente moroteo, cerca di soppesare le "parole" al cospetto del "sangue" a esse associato nel titolo. Le valuta, ne "studia" il significato, dà estrema importanza al loro valore d'uso "violento". Ed eccoci a un ulteriore impiego della letteratura, ovvero della materia prima della letteratura: le "parole", il "linguaggio", su cui Marcucci intende scrivere un libro utile e costruttivo, commettendo però l'errore maldestro di confrontarsi con il suo futuro carceriere Rico. Nella sua premura linguistica, nel suo rendersi conto che quella verbale è un'emergenza, una priorità di intervento, si comporta insomma come il suo alter ego Moro, o idealmente come l'autore cinematografico. O, lo vedremo, come Zavattini. Un punto fermo, questo, in *Parole e sangue*. Già in sede di sceneggiatura, quando il titolo di lavorazione era ancora *I signori della guerra*:

Fin dal primo incontro, Marcucci e Rico possono aver avuto uno scambio di battute sul "linguaggio". Dobbiamo precisare che Marcucci è uno studioso, un intellettuale aperto e democratico, come vorremmo essere noi autori. In lui ci identifichiamo in positivo.

Marcucci sostiene che chi non sa esprimersi, cioè non sa usare le parole appropriate per i contenuti appropriati, e quindi rifiuta un modo di comunicare che non sa gestire, può essere portato a risolvere i rapporti con la violenza anziché col dialogo⁶.

⁵ Nel film Marcucci fa riferimento all'atteggiamento inoffensivo assunto dai giudici privati dall'esperienza del rapimento da parte di gruppi eversivi, che costituisce un probabile riferimento a Sossi: «Lasciatemi libero. Voi pensate che io vi possa denunciare. Ma le minacce contro la mia famiglia restano anche se io sono fuori. Qualcun altro di voi che io non conosco potrebbe sempre ammazzare mia moglie, i miei figli. Non parlerò. Dirò che sono stato sequestrato da sconosciuti, che ho pagato un riscatto, che la politica non c'entra, che era soltanto un falso scopo. E che, sì, insomma, volevano soltanto i soldi. Non parlerò. Quelli che sono stati liberati, dopo, tacciano. Perché la minaccia... non finisce mai. Vogliono soltanto dimenticare... e continuare a vivere».

⁶ Damiano Damiani, *Nota di revisione per I signori della guerra*, cit., p. 301.

Non è di secondaria importanza far notare che la questione posta da Damiani in *Parole e sangue* si riallaccia alla più inossidabile delle preoccupazioni zavattiniane, su cui Stefania Parigi ha scritto:

Sulle parole spodestate, sulla distanza tra il linguaggio e le cose, lo scrittore ha condotto sempre le sue battaglie: dal dopoguerra, in cui vede sostantivi e aggettivi come macerie, «croste» cadute dai fatti, agli anni Ottanta quando nel film *La veritàaaa* [1980] mostra, in un lungo metaforico vomito, le «parole andate a male» che hanno perso il rapporto con le cose e che ostacolano la possibilità di una rifondazione del pensiero, incatenato a un linguaggio vivente⁷.

L'accento posto in particolare sulle parole non soltanto non era irrituale in Zavattini, già coautore nei primi anni Sessanta delle sceneggiature di *Il rossetto* (1960), *Il sicario* (1961) e *L'isola di Arturo* (1962) di Damiani, ma era perfettamente coerente con il progetto di un libro dal titolo *Le cento parole che fanno e disfanno il mondo*, risalente al 1972 – come risulta da una lettera indirizzata a Valentino Bompiani del 25 settembre di quell'anno⁸ – ma opportunamente proprio nei giorni del rapimento Moro, stando alla lettera alla Cooperativa Scrittori dell'1 aprile 1978, secondo cui

questo processo alla parola promuove effettivamente, sia uno per uno sia in quanto gruppo, un processo agli usi e costumi mentali e pratici della nostra società, e del nostro rapporto con la medesima. Un libro del genere è qualche cosa d'altro che una semplice intenzione riformistica, editoriale. Ci sarà anche da lottare contro forze che non siamo in grado di prevedere. E ciò importa poco o niente, finché siamo convinti dell'urgenza della tempestività dell'impresa⁹.

Diventa così breve, anzi automatico il passaggio da *Le cento parole che fan-*

⁷ Stefania Parigi, *Cesare Zavattini: un lampo sul «caso Moro»*, in Christian Uva (a cura di), *Strane storie, Il cinema e i misteri d'Italia*, cit., pp. 82-83.

⁸ Cfr. Cesare Zavattini, *Cinquant'anni e più...*, a cura di Valentina Fortichiari, poi in *Opere. Lettere*, Milano, Bompiani, 2005, pp. 989-990.

⁹ Cesare Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani, Milano, 1988, poi in *Opere. Lettere*, cit., pp. 564-565.

no e disfanno il mondo al soggetto cinematografico zavattiniano sul caso Moro intitolato *Prima durante dopo*, che egli stesso commenta così:

Quanto lavoro c'è da fare. Il più pesante, il più difficile, il più contrastato è dire quello che si pensa. Il nemico è fuori e dentro di noi. Il nemico è diventato parola. Le parole ci assediano, ci minacciano, ci corrompono, come fossero guidate da uomini vivi mentre sono esse che li guidano. Esse hanno talvolta una vita propria. È sufficiente per convincersene andare per le strade con un microfono a domandare cosa vuol dire pace, guerra e anche democrazia. Le risposte sono sempre approssimative.

L'insistenza diuturna sulle parole porta Zavattini ad accorgersi, in questo frangente, dell'esigenza di rilanciare, convinto com'è che all'assurdità oramai acquisita del fenomeno terroristico fatalmente

corrisponde l'assurdo delle parole pronunciate senza la consapevolezza di quello che comportano come azioni. Potrà parere esagerato, ma noi affermiamo che torturare non è molto distante dal parlare senza rispondere di persona al vero significato delle parole¹⁰.

Questione non di poco conto. Che, spostandosi sul versante contiguo di Damiani, con gli stessi accenti e le stesse propensioni diventa di primaria necessità per il suo Marcucci, il quale parla – da personaggio – esattamente come Zavattini. Dopo vent'anni tornano quindi a intersecarsi i percorsi di Zavattini e Damiani, anche se ai tempi di *Il rossetto* e *Il sicario* si era subito manifestata una divergenza riguardo al modo di portare avanti il discorso cinematografico. Ciò non toglie che tra i due ci fosse ugualmente comunione di propositi sull'importanza del linguaggio e sul valore civile della comunicazione veicolata dalle parole. L'equazione di intenti, diciamo pure il «protocollo fantasma» che si rinnova sull'argomento tra la fine degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo, ovvero tra il libro progettato e mai scritto *Le cento parole che fanno e disfanno il mondo* o il conseguente soggetto rimasto nel cassetto di *Prima durante dopo* e il film televisivo *Parole e sangue* non potrebbe

¹⁰ Cesare Zavattini, commento citato in Stefania Parigi, *Cesare Zavattini: un lampo sul «caso Moro»*, cit., p. 83.

essere più indicativo. Damiani sembra cioè voler recuperare, letteralmente, i due lavori in predicato di Zavattini. Donde l'esigenza e il turbamento per la materia verbale che Marcucci espone incautamente a Rico. Da cui il primo intende ricavare un libro. Un libro irrinunciabile – di stampo zavattiniano, è il caso di dire – sulla gravità delle parole:

Ma veniamo a noi. A una visione se vuoi più limitata del problema. Il problema del linguaggio. Ecco, ho detto una visione più limitata e subito mi contraddico. Sì, perché per me il linguaggio è tutto. Dunque io credo che i codici di comunicazione e i significati delle parole siano paurosamente cambiati. Le parole non significano più la stessa cosa per la maggior parte delle persone. Prendi per esempio la parola libertà. O la parola giustizia. Ognuno la decifra a modo suo. Capisci, allora la confusione della comunicazione. È come se io dicessi bianco e tu capissi nero, o viceversa. E qui è la catastrofe. Perché secondo me chi non riesce più a comunicare tende a sopprimere l'interlocutore colpevole di non capire. Ed è per questo che qualcuno invece di parlare preferisce sparare. Sì, la morte. Ecco uno di quei pochi casi in cui il fatto e la parola che lo esprime coincidono per tutti. Un morto è un morto. E questo è chiaro almeno per tutti.

Il discorso non semplice sulle parole, che in Damiani sono perciò importanti, assume un significato strategico. Ci porta a considerare sotto una luce completamente diversa un altro suo film da questo punto di vista interessante, *Il sole buio* (1990), che sin dal titolo ossimorico sembra rimandare non soltanto alla dimensione contraddittoria del prolungato conflitto tra società civile e organizzazione mafiosa, a una sorta di indissolubilità problematica della luce solare (*Solaris*) e del buio, a una coalescenza di ottimismo e pessimismo, ribadita proprio a proposito del caso Moro da *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio, ma anche alla condizione preliminare e allo spazio in cui si consuma lo spettacolo cinematografico. In tema di parole, *Il sole buio* allude, con una variazione minima di vocali, alla "sala buia", suggestione già presente in *L'histoire d'Adèle H.* (*Adele H., una storia d'amore*, 1975) di François Truffaut, in cui si rammenta nel finale che in punto di morte nel 1885 l'illustre scrittore Victor Hugo, padre della irriducibile protagonista, avesse detto di vedere una incomprensibile «lumière noire». Forse per Truffaut è la "luce nera" del cinematografo brevettato dai fratelli Lumière e che avrebbe debuttato a Parigi

dieci anni dopo. Ma nel *Sole buio* sono soprattutto altre le parole che pesano. E rimbalzano nella stessa storica aula di tribunale palermita allestita per il maxiprocesso del 1986-1987 alla Cupola di Cosa Nostra, dalla bocca dell'ex capo della Cupola Michele Greco detto il «Papa» a quella del suo equivalente cinematografico Antonio Principale.

Così Greco si rivolge alla corte, prima che si ritiri in seduta di consiglio, nell'ultima udienza dell'11 novembre 1987 del «maxiprocesso»:

Io desidero farvi un augurio. Io vi auguro la pace, signor presidente. A tutti voi io auguro la pace. Perché la pace è la serenità dello spirito e della coscienza. E per il compito che vi aspetta – mi deve scusare, signor presidente – la serenità è la base ideale per giudicare. Non sono parole mie. Sono parole di Nostro Signore che lo raccomandò a Mosè: «Quando devi giudicare, che ci sia la massima serenità». Che è la base fondamentale. E vi auguro ancora, signor presidente, che questa pace vi accompagnerà nel resto della vostra vita, oltre a questa occasione.

Allo stesso modo il boss Principale durante il «processone», come viene chiamato nel film di Damiani:

Domando scusa a tutti. Signor presidente, vorrei soltanto dire due parole prima che inizino le numerose arringhe. Onorevoli giudici, avvocati, membri dell'onorevole giuria, vorrei solo esprimervi il mio augurio perché sono certo della vostra saggezza, della vostra giustizia, della vostra magnanimità. Un augurio di pace. E Iddio vi assista.

Questa è la riprova di come non basti di Damiani enunciare l'impegno cosiddetto civile, senza entrare nei dettagli, soppesare le parole, conoscere i fatti, la storia, avventurarsi nel fitto sistema di inferenze e connessioni verbali, cinematografiche, politiche. Né basta riconoscere come un dato di fatto, una faccenda chiusa a monte, l'aver affrontato argomenti quali l'evoluzione del fenomeno mafioso e l'involuzione della società civile o i rapporti tra criminalità organizzata e politica. O ancora le escrescenze torbide e trasversali a qualsiasi livello del potere nel contesto storico italiano, nei modi del romanzo popolare, intriso di azione e di risvolti privati che solitamente rispecchiano quelli pubblici. Il rischio è sempre quello di ricadere in un prontuario

indifferenziato di luoghi comuni: «Regista civile, impegnato, di denuncia, al centro del dibattito critico e politico». O ancora: «Regista di fatti, solido narratore: “il più americano dei registi italiani”, un po’ per le ascendenze da lui stesso dichiarate, un po’ secondo un’etichetta critica che per anni verrà declinata con diverse sfumature, a volte sottilmente limitative: il narratore di storie, artigiano ma non artista»¹¹. Formule logore, fatte di parole, tanto per (non) cambiare, da cui giustamente si cerca di mettere in guardia – come fa Alberto Pezzotta – chi voglia capire Damiani. E – aggiungiamo – qualsiasi regista cinematografico che abbia familiarizzato con l’inchiesta o se ne sia servito metodicamente. Queste che non sono solo innocue parole, nascondono invece, confermandola, una tradizionale e consolidata incomprensione. Frutto – diciamo pure – di una disistima di fondo, camuffata con un’abile quanto generica classificazione. O di una precisa prospettiva ideologica o di *laissez-faire* di categoria, che provvede a separare gli ambiti d’intervento, e spiega perché

Damiani non è mai diventato un classico: in parte, agli occhi dell’accademia, ha pagato la sua natura di narratore puro, poco interessato (nelle dichiarazioni pubbliche, ma non nei fatti) a questioni di estetica o di poetica, troppo compromesso con il cinema di genere¹².

Il problema che quindi non riguarda solo Damiani, ma, lo ripetiamo, anche in ordine sparso e al di là di valutazioni e differenze, una serie di autori entrati nell’orbita del metodo politico-indiziario nell’indagare i recessi della storia italiana contemporanea, di cui il più penalizzato ci sembra oggi essere ancora di più Ferrara, resta quello degli argomenti trattati. Argomenti noti, su cui, parlando di questo o quel film si evita di fare il punto. Talmente particolari – anche perché nel caso specifico è Damiani o altri suoi colleghi a trattarli con *particolare* attenzione e insistenza – da essere considerati materia di pubblico dominio. Ragione sufficiente – non si capisce bene perché – per evitare accuratamente di soffermarvisi e men che mai controllare le fonti. Come in presenza di un rivestimento esterno che non ha bisogno del contributo di chi si occupa *solo* di cinema, e percepisce un

¹¹ Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, cit., p. 7.

¹² *Ivi*, p. 8.

film di argomento esplicitamente politico alla pari di una verniciatura di dati di fatto in sé inequivocabili, *ontologici*. Cogliere le modalità attraverso cui un argomento del genere ma non automaticamente *di* genere viene sviluppato o rievocato, a prescindere dalla conoscenza circostanziata dello stesso, specialmente in un contesto delicato come quello italiano, limitandosi cioè a descrivere superficialmente e apprezzare la qualità testuale o le buone intenzioni divulgative, seguendo criteri cinefili o sociologici, chiaramente *non basta*. O non dovrebbe, almeno se si vuole evitare di confondere tutto e tutti, far di tutta l'erba un fascio e mettere assieme autori molto diversi salvo distinguerli, in base a indici di gradimento che fanno volentieri a meno dell'edeguato conguaglio tra modi di produzione generali, vicende trattate e soluzioni stiliche adottate individualmente. Occorre insomma far di più e di meglio, provvedere a un'analisi ad ampio spettro con chi, ciascuno a suo modo, ha agito nella direzione comune e sintomatica del film politico-indiziario. Che non a caso in Italia dal secondo dopoguerra ha assunto carattere di contingenza espressiva e di necessità epistemologica complementare e ineludibile¹³, nonostante questa concomitanza di fattori storici, giudiziari, politici e cinematografici inspiegabilmente non sia colta proprio da uno dei fondatori della sociologia del diritto in Italia, Vincenzo Tomeo, che sull'argomento ha scritto un testo anticipatore basato su un lavoro di schedatura e di lettura statistica di superficie¹⁴.

Uno sguardo d'insieme sull'opera(to) di Damiani non può non tener conto in pratica di quell'assunzione di responsabilità cinematografica circa i gravi fatti della storia politica e istituzionale italiana, specialmente mentre si stava discutendo nelle sedi appropriate di un progetto di riforma del codice di procedura penale vigente. Senza nascondere la spregiudicatezza e la fondamentale impertinenza, è proprio questo che fa l'autore in *Perché si uccide un magistrato*, il suo film in questo senso più apertamente autocritico e autoriflessivo. Dove, nell'affrontare a posteriori il caso dell'omicidio del controverso procuratore Scaglione, dal movente politico ai suoi retroscena, non può esimersi dall'interrogarsi in primo luogo con cognizione di causa sugli strumenti del proprio mestiere di

¹³ Sul concetto di film politico-indiziario nello specifico contesto storico italiano cfr. ancora Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, cit.

¹⁴ Cfr. Vincenzo Tomeo, *Il giudice e lo schermo. Magistratura e polizia nel cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

regista. A quattro anni dal delitto eccellente di questo alto e controverso magistrato, delle armi proprie e improprie di chi in Italia fa del cinema una cassa di risonanza politico-indiziaria discute infatti il regista Solaris, *alter ego* ideale di Damiani, con il procuratore Traini, *alter ego* di Scaglione:

TRAINI: Lei è giovane per il successo che ha avuto. Ma veniamo al dunque: il procuratore del suo film sono io, sì o no?

SOLARIS: Beh, decida lei se vuole riconoscersi o meno.

TRAINI: Sarebbe stato più onesto se gli avesse dato il mio nome, chiaro e tondo.

SOLARIS: Ma il film sarebbe stato immediatamente sequestrato. E invece io voglio che il pubblico lo veda.

TRAINI: E impari a disprezzare la giustizia.

SOLARIS: Al contrario: ad amarla, ad esigerla.

TRAINI: Vede, un mio giovane sostituto, anche lui pieno di sacro fuoco, ha steso contro di lei una denuncia per vilipendio della magistratura. Lei ha fatto molte false accuse contro di me. Sa cosa le chiederebbero prima di tutto in tribunale?

SOLARIS: Le prove.

TRAINI: Ne ha?

SOLARIS: Facciamo il processo e lo sapremo.

TRAINI: Allora ha fiducia nella giustizia?

SOLARIS: No, ho fiducia nello scandalo. Sulla sentenza non mi faccio illusioni.

TRAINI: Prevede una condanna?

SOLARIS. Al novanta per cento.

TRAINI: Lei ha girato alcune scene al nostro carcere. Ma dentro, come detenuto, c'è mai stato?

SOLARIS: Pensi che il direttore del carcere, sapendo che film facevo, mi disse per scherzo: "Chissà che un giorno non la vedremo qui come ospite fisso".

TRAINI: Questo è il prezzo che lei è disposto a pagare pur di vedere un magistrato portato in tribunale. E non importa poi che venga assolto o condannato. È già l'accusa motivo di vergogna e di discredito. Mi dispiace deluderla (strappando la denuncia), signor Solaris, ma, vede, noi magistrati siamo come i militari di carriera che hanno orrore della guerra, mentre i borghesi sognano sempre i campi di battaglia. Lei ha avuto molte facilitazioni durante le riprese.

SOLARIS: Ho molti amici qui. Si figuri che anche un piccolo mafioso mi ha dato una mano.

TRAINI: E anche la Polizia l'ha aiutata. Lei conosce il commissario Zamagna...

SOLARIS: Zamagna... Ah, sì sì, quello della Mobile. Sì, ci è venuto incontro. Ma solo dopo aver avuto l'autorizzazione da Roma. Un funzionario molto severo.

Il titolo stesso *Perché si uccide un magistrato* potrebbe tranquillamente essere parafrasato «Perché in Italia si realizza un film sull'uccisione di un alto magistrato». Damiani vi riversa il turbamento conseguente al successo commerciale inaspettato di *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* (1971) che aveva ottenuto il visto di censura il 26 marzo 1971, giorno anche della prima proiezione pubblica. Poiché di fatto l'uccisione a stretto giro di Scaglione, il 5 maggio, favorisce commercialmente il film. Un effetto collaterale è il curioso ribaltamento delle parti, peraltro non infrequente nella filmografia di Damiani, che si ricava anche dal dialogo suddetto. Infatti in *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* Traini è il cognome del giovane e rigoroso sostituto procuratore, in conflitto con l'anziano e disilluso commissario giustiziere Bonavia, mentre in *Perché si uccide un magistrato* Traini è il magistrato anziano colluso con i poteri forti, politico-mafiosi. Non solo: sempre in *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* è Franco Nero a interpretare il primo Traini, quello onesto, che scopre troppo tardi la disonestà dell'anziano procuratore capo in cui si scorge la figura di Scaglione. Viceversa in *Perché si uccide un magistrato* Franco Nero passa dall'altra parte, vestendo i panni del temerario Solaris che, in nome stavolta del libero convincimento indiziario di cui come regista si è appropriato, vuole costringere il secondo Traini, quello disonesto, copia conforme cinematografica di Scaglione, a uscire allo scoperto, riconoscendosi nel personaggio del film *Inchiesta a Palazzo di Giustizia*. Questo film nel film, dal titolo molto emblematico che richiama quello quasi omonimo del dramma di Ugo Betti scritto nel 1944 e rappresentato per la prima volta nel 1949, *Corruzione a Palazzo di Giustizia* (con la non casuale sostituzione del sostantivo «Corruzione» con il più metodologico «Inchiesta»), è interpretato daccapo dal Claudio Gora di *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica*, ora

però nei panni metafilmici del Traini numero due, che in *Perché si uccide un magistrato* farebbe – il condizionale è d'obbligo per chi fa il mestiere di Solaris/Damiani – le veci di Scaglione. La *mise en abîme* attuata dal regista che dice non dicendo porta a comprendere come i ruoli dei personaggi e le funzioni di accusatore e accusato, nonché lo stesso libero convincimento nel gioco delle inferenze investigative e nella formulazione dei giudizi, possano avvicinarsi generando una moltiplicazione e una stratificazione dei livelli di finzione. Che prendono comunque le mosse dalla realtà, rispetto alla quale le scelte onomastiche dei personaggi provvedono a distanziarsi, sfumando assieme ai riferimenti diretti.

Su questo versante Damiani, più di qualsiasi altro collega cui di solito viene accostato, sceglie di spingersi oltre il camuffamento minimo di fatti e personaggi. Una volta individuati e resi sufficientemente riconoscibili i richiami alla cronaca e alla storia politico-giudiziaria, egli punta alla reinvenzione romanzesca totale. Per i suoi film elabora *ex novo* una trama fantasiosa, oscura e insidiosa, le cui ragioni ultime e sostanziali vanno cercate comunque dentro il preciso e veritiero quadro di partenza. Questo gioco reversibile delle parti si comprende appieno solo se inserito nel contesto storico della giustizia italiana di quegli anni, dove una serie di circostanze procedurali possono indurre un regista a sostituirsi al magistrato nella conduzione di una singolare, parallela «inchiesta a Palazzo di Giustizia», ovvero di un processo indiziario: il Traini in buona fede di una volta diventa così il volenteroso Solaris, mantenendo la fisionomia dell'attore ed ereditandone la propensione per l'istruttoria condotta con onestà intellettuale e rigore civile. Il processo indiziario sul grande schermo può difettare di riscontri pieni e prove inconfutabili perché non ha direttamente effetto penale per l'imputato presunto innocente. Così come l'uccisione di Scaglione, dopo l'uscita in sala di *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica*, non ne è per ovvie ragioni la diretta conseguenza, anche quella di Traini in *Perché si uccide un magistrato* obbedisce a uno schema provocatoriamente e terapeuticamente alternativo alle ipotesi più accreditate: anziché delitto di stampo politico-mafioso, come nel caso Scaglione, si scopre alla fine essere stato un delitto passionale. Che – date le circostanze e gli eventi esterni noti – obbliga il regista e lo spettatore, al di là di ogni legittima e giustificata certezza morale a riflettere *in primis* sull'esigenza intellettuale, morale e civile di evitare qualsiasi forma di ben più pericoloso determinismo indiziario. In aperto contrasto con quanto previsto dal vecchio

codice di procedura penale protrattosi dal 1930 al 1988, che tra la seconda metà degli anni Sessanta e la prima metà del decennio successivo, cioè con la legge delega n. 108 del 1974 (ed ecco rispecchiamento non di contorno dei film di Damiani nella realtà), già recepisce come traguardo relativo un progetto di lenta e laboriosa riscrittura. E che porta all'emanazione del nuovo codice¹⁵.

Vale la pena di ricordare a questo punto, per essere più precisi, che i primi segnali legislativi importanti di una volontà concreta di controtendenza rispetto alla logica colpevolista di cui era ostaggio il processo misto si sono avuti nel 1955, nel 1960 e nel 1974. Questo sebbene la prevenzione detentiva si sia mantenuta più o meno intatta fino all'entrata in vigore dei codici del 1988, ancorché costituzionalmente illegittime risultassero misure quali la carcerazione automatica e obbligatoria dell'imputato in attesa di giudizio. Tali date, da sole, ci aiutano a comprendere molte cose e molte circostanze. Vediamo in dettaglio quali.

1) La cornice in cui si inscrivono alcuni clamorosi casi giudiziari e i "gialli" garantisti italiani girati nella prima metà degli anni Cinquanta¹⁶ e la sceneggiatura di *Un uomo in prigione* scritta nel 1953 dal giurista e avvocato di chiara fama Francesco Carnelutti, che molto si spende con una serie di convegni organizzati *ad hoc* sui rapporti tra il cinema e le questioni di pubblico interesse e maggiore urgenza (civiltà, giustizia, sesso, libertà e società)¹⁷.

2) Perché l'allora ministro della giustizia, l'onorevole Guido Gonella, dopo aver partecipato ai convegni carneluttiani che prendono le mosse proprio dal cinema, istituisca il 14 gennaio 1962 un'apposita Commissione insediatasi il 3 febbraio seguente per la riforma del codice di procedura penale presieduta dallo stesso Carnelutti¹⁸. Non dimentichiamo che nel 1961, un film molto coraggioso come *Il brigante* di Renato Castellani, di cui si è parlato nel capitolo precedente, sebbene possa permettersi di portare sullo schermo le occupazio-

¹⁵ Cfr. in particolare Giovanni Conso, *Precedenti storici ed iter della legge n. 108 del 1974*, in Giovanni Conso, Vittorio Grevi, Guido Neppi Modona, *Il nuovo codice di procedura penale. Dalle leggi delega ai decreti delegati*, vol. I, Cedam, Padova, 1989, pp. 3-75.

¹⁶ Cfr. Alberto Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, Venezia-Roma, 2003, pp. 211-217.

¹⁷ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 48-166, e in particolare p. 114 n.

¹⁸ Cfr. Giovanni Conso, *Precedenti storici ed iter della legge n. 108 del 1974*, cit., pp. 4-7.

ni contadine delle terre senza dover più subire l'interdizione della censura, esce in sala in versione ridotta, sacrificando le scene dell'interrogatorio del futuro "bandito" Renda davanti a un superficiale giudice istruttore d'epoca fascista, il quale si attiene allo stesso codice procedurale di un suo qualsivoglia collega dei decenni successivi, o il brano della scena in cui il ragazzino anche narratore viene direttamente e senza testimoni interrogato e picchiato impunemente in caserma dal signorotto locale.

3) Il senso attuale e *attuativo* di due film carcerari del 1971 intrisi di umori politico-indiziari come *Detenuto in attesa di giudizio* di Nanni Loy, e *L'istruttoria è chiusa: dimentichi – Tante sbarre* di Damiani. O del film di Damiani immediatamente successivo, *Girolimoni – Il mostro di Roma*, che delinea una continuità tra il presente, ancorato ai vecchi codici penale e soprattutto di procedura penale, e un passato non passato. Ovvero quel non lontano 1927 in cui si è consumato il calvario di Gino Girolimoni, anticipatore di una prassi fascista culminata nell'emanazione e nell'entrata in vigore dei codici Rocco.

Per avere un'idea dell'oggetto del contendere e della sua evoluzione sul piano democratico non occorre far altro che confrontare i corrispondenti articoli relativi alla sentenza di assoluzione. Nel secondo comma dell'articolo 479 del Codice di procedura penale del 1930 «Il giudice pronuncia sentenza di assoluzione perché il fatto non sussiste o perché l'imputato non lo ha commesso, tanto nel caso in cui vi è la prova che il fatto non sussiste o che l'imputato non lo ha commesso, quanto nel caso in cui manca *del tutto* [corsivo nostro] la prova che il fatto sussiste o che l'imputato lo ha commesso»; nel secondo comma dell'articolo 502 del Progetto preliminare del 1978, prefigurato dalla legge delega del 1974 preparata dal dibattito degli anni immediatamente precedenti in cui si iscrive l'azione di *L'istruttoria è chiusa: dimentichi – Tante sbarre* e *Girolimoni – Il mostro di Roma*: «Il giudice pronuncia sentenza di assoluzione anche quando manca o è *insufficiente* [corsivo nostro] la prova che il fatto sussiste, che l'imputato l'ha commesso o che il fatto costituisce reato»; nel secondo comma dell'articolo 530 del nuovo Codice di procedura penale del 1988, in vigore dal 24 ottobre 1989: «Il giudice pronuncia sentenza di assoluzione anche quando manca, è insufficiente o è *contraddittoria* [corsivo nostro] la prova che il fatto sussiste, che l'imputato lo ha commesso, che il fatto costituisce reato o che il reato è stato commesso da persona imputabile».

Insomma, il passaggio della prova, che ai fini dell'assoluzione dell'impu-

tato deve «mancaire *del tutto*» nel vecchio Codice, in più «essere insufficiente» nel Progetto preliminare, o infine anche «contraddittoria» secondo il nuovo Codice, la dice lunga sul diuturno percorso culturale, giuridico e politico che la procedura penale ha dovuto affrontare e sull'esigenza di fondo che ha portato Damiani nell'arco di decenni a seguire «il fenomeno mafioso con costanza nella sua evoluzione»¹⁹, senza perdere di vista la sequenza parallela di «pasticciacci brutti» italiani al centro di un intreccio di aspetti politici, giudiziari, criminali e finanziari di difficile soluzione. Damiani ha fornito film dopo film, tra ripensamenti («La messa in scena dei delitti oggi [nel 1993] mi interessa di meno, sono come i nudi al cinema: noiosi quando si pensa di metterli perché funzionano sempre»)²⁰, una camera di compensazione di affari e casi di ogni tipo ed epoca. Mescolandoli, sovrapponendoli, sparpagliandoli come le tessere di un mosaico non ricomponibile. Variando appositamente tempi, luoghi e personaggi, non per depistare o confondere ma per dare la misura esatta dei depistaggi e della confusione. E offrire magari l'occasione per un'analisi comparata, una ricerca delle analogie, una ricognizione esatta e circostanziata sul meccanismo nietzschiano dell'eterno ritorno dell'uguale, stante l'intricata rete di differenze effettive nelle ripetizioni e di ripetizioni altrettanto effettive nelle differenze²¹, che dovrebbe come minimo indurre a non formulare giudizi affrettati. Nei suoi film o con i suoi film conviene sempre prestare attenzione ai fatti, specialmente quando vengono mimetizzati, traslati, trascesi a scopo logico-narrativo²². La filmografia di Damiani obbliga

¹⁹ Damiano Damiani, *Racconto storie di gente comune coinvolta in fatti straordinari*, intervista a cura di Anton Giulio Mancino, «Paese Sera», 27 aprile 1993.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 (tr. it., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997).

²² Diversamente il rischio è quello di dedurre erroneamente da una recensione cinematografica, a proposito del flashback riguardante il personaggio del sindacalista Rizzo di *Confessione di un commissario al procuratore della repubblica*, che Girolamo Li Causi sia stato un sindacalista, come Placido Rizzotto, e non invece il primo segretario siciliano e futuro senatore del Pci. E che, sempre come Rizzotto, Li Causi sia stato ucciso dalla mafia. Basta insomma fraintendere un passo della recensione di Ugo Casiraghi apparsa il 1° aprile 1971 su «l'Unità», in cui si richiama quale «modello da seguire» da parte di Bonavia «un sindacalista che lottò da solo contro la mafia (qui si evoca, trasfigurandola, l'impavida sfida di Girolamo Li Causi a Don Calogero Vizzini nell'immediato dopoguerra) e fu, da essa, barbaramente trucidato». Casiraghi, nonostante la costruzione complessa della frase, di certo non confonde l'attentato *non mortale* ai danni del dirigente comunista Li

dunque a prestare molta attenzione alla fitta serie di richiami e implicazioni puntuali, che pure esistono e non possono essere elusi. In una rapida sintesi, dove diventa però cruciale l'impossibilità di separare il *prima* dal *dopo*, le considerazioni *ex post* dalle singolari prefigurazioni: in *Il giorno della civetta* (1968) il rapporto storicamente consolidato tra la Dc e la mafia è sufficiente a dar conto dei ritardi con cui parte la Commissione parlamentare d'inchiesta Antimafia; in *La moglie più bella* (1970) si allude alla vicenda avvenuta tra il 1965 e il 1966 del rapimento e della denuncia per violenza carnale della diciassettenne Franca Viola, rifiutatasi di sottostare alle imposizioni maschili di un mafioso, Filippo Melodia, legato alla famiglia Rimi, ma anche all'analoga scelta della vedova Serafina Battaglia di rompere il muro dell'omertà accusando in tribunale Vincenzo e Filippo Rimi, padre e figlio, condannati in primo grado nel 1962 quali mandanti dell'omicidio del figlio Salvatore, dopo quello del compagno Stefano Leale; in *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* lascia una traccia indelebile la strage tragicamente «spettacolare» compiuta nel 1971 nella palermitana via Lazio (strada esplicitamente nominata *en passant* nel film un attimo prima che alla centrale di polizia giunga notizia dell'avvenimento corrispondente parzialmente camuffato), consumatasi sullo sfondo dell'intreccio politico-mafioso-affaristico nella Palermo amministrata da Salvo Lima e Vito Ciancimino, quindi il ruolo del boss corleonese Luciano Liggio, la precoce delusione verso i primi, timidi passi compiuti dalla stessa Commissione Antimafia della fine degli anni Sessanta, gli accenni alla figura e alle responsabilità del giudice Scaglione; in *L'istruttoria è chiusa: dimentichi – Tante sbarre* il disastro del Vajont del 1963, ma soprattutto la discussione in corso all'inizio degli anni Settanta in vista della legge delega del 1974 sulla detenzione preventiva dell'imputato; come poi in *Girolimoni – Il mostro di Roma*, che a sua volta adombra il caso dell'anarchico Pietro Valpreda e il controverso riconoscimento da parte del

Causi, ferito a una gamba assieme ad altre tredici persone, con l'omicidio del sindacalista Rizzotto, cosa che del resto non accade neanche nel film di Damiani. Sebbene sia comunque inesatto anche da parte sua collocare «nell'immediato dopoguerra» il comizio «sfida» di Li Causi a Villalba, roccaforte del capomafia Calogero Vizzini, svoltosi il 14 settembre 1944. A meno di non includere in tale «immediato dopoguerra» esclusivamente quello siciliano iniziato con largo anticipo rispetto al resto del territorio nazionale, già all'indomani dello sbarco alleato del 1943. Ma se ci si basa *soltanto* sulla recensione di Casiraghi, può accadere di trasformare un dirigente comunista in un altro sindacalista morto per mano della mafia.

tassista Cornelio Rolandi; in *Perché si uccide un magistrato* ancora la figura controversa dell'avvocato Vito Guarrasi (Derrasi è uno dei cognomi che circola nel film), quella di Liggio collegata all'assassinio di Scaglione nel 1971, la precedente tensione tra il senatore democristiano Giovanni Gioia e il suo ex pupillo Lima (Selimi nel film si chiama uno dei due leader democristiani in aperto conflitto) riguardante il Banco di Sicilia nel 1967 e arbitrata in maniera imparziale sempre da Scaglione, la strage di Ciaculli del 1963, l'uccisione in carcere di Gaspare Pisciotta nel 1954 dopo l'ultimo interrogatorio ivi condotto sempre da Scaglione e mai verbalizzato da un cancelliere, il sacco di Palermo degli anni Sessanta, l'attentato a Girolamo Li Causi del 1944, l'omicidio di Placido Rizzotto da parte di Liggio nel 1948; su *Il sorriso del grande tentatore* (1974) aleggia invece l'affermazione di Papa Montini del 1972 sull'esistenza del diavolo; in *Io ho paura* (1977) il ruolo di Guido Giannettini nella strategia della tensione e nelle cosiddette «stragi di Stato» e le rivelazioni sui rapporti torbidi tra il Sid e gli attentatori di Piazza Fontana al processo di Catanzaro che culmina con la sentenza del 1979; in *Goodbye & Amen* (1977) la constatazione che la Cia è di casa anche in pieno centro a Roma, come mostra l'ininterrotta e pacata panoramica semicircolare della sequenza iniziale, quindi dappertutto non meno del diavolo stigmatizzato dal Vaticano, in ogni intrigo internazionale (c'entrando più o meno indirettamente anche con la strage compiuta dalle truppe siriane tra giugno e agosto 1976 nel villaggio di profughi palestinesi di Tell el Zatar, a nord-est di Beirut)²³; in *Un uomo in ginocchio* (1979) la mattanza all'ordine del giorno legata alla seconda guerra di mafia iniziata del 1978-1983 («Non è che ti se messo in questa guerra tra famiglie?», chiede Colicchia all'ignaro Peralta) e daccapo il pregresso scempio urbanistico di Palermo; in *L'avvertimento* (1980) ancora la strage di via Lazio con i finti poliziotti si sposta addirittura al quartier generale di polizia di Roma, mentre imperversa il blocco di potere che fa capo al banchiere Michele Sindona; in *Parole e sangue* come si è visto una rilettura in chiave etica dei retroscena del sequestro Moro del 1978; in *La piovra* (1984) l'omicidio nel 1979 del capo della Squadra mobile di Palermo Boris Giuliano, e il ruolo am-

²³ Il film vi allude durante uno scambio di battute tra i due funzionari della Cia Dhannay (Tony Musante) e Parenti (Renzo Palmer). Parenti: «Il capo teme che tu possa fare imprudeze. Sai, pur di avere successo dopo il disastro di Beirut, l'estate scorsa». Dhannay: «Beirut? [...] Beirut non è stata colpa mia, fu colpa dei collaboratori». Parenti: «È stata un'operazione sbagliata». Dhannay: «Male eseguita». Parenti: «Può darsi».

biguo del suo predecessore Bruno Contrada, l'emersione della loggia coperta P2 nel 1981; in *Pizza Connection* (1985) l'omonima indagine sul traffico di stupefacenti tra Stati Uniti e Italia cominciata nel 1979, l'omicidio devastante a Palermo del consigliere istruttore Rocco Chinnici che inaugura la stagione degli attentati di Cosa Nostra del 1992, data a partire dalla quale i film di Damiani, per il cinema e per la televisione, smettono di inseguire la cronaca e designano un quadro di sconcerto e disperato disincanto riassunti ora nello sfogo in piazza di un anziano «infame» destinato a essere ucciso in *Il sole buio*, ora nelle parabola di *L'angelo della vendetta* (1992) e *Uomo di rispetto* (1993), basato quest'ultimo sull'omonimo romanzo di Enzo Russo, edito anonimamente nel 1988, avendo come riferimento personaggi e situazioni che ormai non occorre neanche più rendere riconoscibili data la raggiunta notorietà e funesta esemplarità, dopo i delitti eccellenti di Giovanni Falcone, Paolo Borsellino e delle rispettive scorte, quando cioè Damiani decide di portarlo sul piccolo schermo.

Ecco perché a queste condizioni i suoi film possono dirsi opere *riflessive*. In tutti i sensi esse:

- a) riflettono effettivamente, non in maniera superficiale o semplicemente mimetica vicende e iter legislativi;
- b) inducono lo spettatore e gli organi competenti a riflettere di concerto;
- c) si riflettono a vicenda, delineando un perfetto sistema di rimandi incrociati.

Donde l'esigenza di Damiani di incarnare in prima persona non solo l'istanza accusatoria ma anche il complementare principio garantista, al di là dell'evidenza, del buon senso e di ogni ragionevole dubbio: come attore in *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* – *Tante sbarre*, *Perché si uccide un magistrato*, *La piovra* egli infatti interpreta il personaggio dell'avvocato non necessariamente simpatico o schierato dalla parte giusta, a dimostrazione della concreta possibilità di sbagliare proprio quando ci si crede nel giusto o si crede di combattere ciecamente per la giusta causa. Questa terzietà, non importa se piacevole o spiacevole dell'autore rispetto alle cause sacrosante, quelle in cui egli stesso crede come cittadino e intellettuale indignato del malfunzionamento della giustizia italiana, si rende dunque indispensabile. Specialmente come linea di principio ammonitrice o se si vuole come atteggiamento mentale autoimposto teso a sconfessare certezze assolute pronte a degenerare in pratiche inquisitorie e autoritarie, soppattate – come si è detto – dal vecchio codice di

procedura penale, lo stesso – richiamato nel caso Viola e in *La moglie più bella* – che di contro ha previsto fino al 1981 il famigerato articolo 544, abrogato solo nel 1981, sul matrimonio riparatore che cancellava il reato di violenza sessuale ai danni di minorenni, in quanto oltraggio alla morale non alla persona. I film di Damiani sono completamente calati nelle contraddizioni, tra codici di comportamento e codici penali, tra la legge degli uomini e quella dello Stato. Anche in *La moglie più bella*, che sarebbe potuto essere un film a tesi, e invece non lo è, perché l'autore inserisce un sottofondo malinconico, un effettivo, inconfessabile, sincero legame amoroso tra la ragazza violentata e il suo violentatore, che alla fine si rivelano essere due coscienze individuali diversamente infelici – nella logica del film – rassegnate a una sconfitta interiore, vittime designate di poteri forti, formule giuridiche, doveri e consuetudini sociali. In generale di sviste, dettate dall'improntitudine, da rigidi teoremi, dal sospetto contagioso o dalla malafede, sono pieni i suoi film: in *Il rossetto* la ragazzina che dichiara di aver riconosciuto l'omicida dappriincipio non viene creduta e viene vilipesa; in *Il giorno della civetta* l'eccessiva sicurezza e i metodi non ortodossi del capitano Bellodi sortiscono effetti controproducenti nell'indagine decretandone lo smacco finale; in *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica* e *L'avvertimento*, rispettivamente il commissario e il giudice, il commissario e il questore, diffidano l'uno dell'altro per quasi tutto il tempo; in *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* – *Tante sbarre* l'architetto è ritenuto colpevole fino a prova contraria, incarcerato e confuso da subito dal direttore della prigione per un comune omicida; in *Girolimoni – Il mostro di Roma* il protagonista, al centro di un errore giudiziario grossolano e politicamente pilotato, comunque rinuncia alla fine ad accanirsi contro un prete pedofilo eppure non responsabile degli omicidi delle bambine; in *Perché si uccide un magistrato* tutti sembrano convinti che l'uccisione di Traini sia opera della mafia, su esplicito mandato politico, ma in dirittura d'arrivo si scopre – lo si è detto – essersi trattato di un delitto privato; in *Goodbye & Amen* ancora una volta si diffonde la convizione per molto tempo, e a torto, che il tiratore scelto e serial killer nascosto nell'albergo sia un funzionario della Cia, che tuttavia è un traditore e come tale si decide di eliminare senza dare troppo nell'occhio; in *Un uomo in ginocchio* viene commissionato il delitto dell'innocente protagonista solo perché un capomafia lo ha considerato, sempre a torto, un fiancheggiatore della famiglia rivale implicato in un rapimento; in *La piovra* il commissario lascia credere a tutti di essere

un funzionario corrotto, fingendo di conseguenza la sua scorrettezza professionale e la sua complicità, solo per salvare la figlia rapita. E così via. Non esistono nella filmografia di Damiani percorsi univoci, né separazioni nette tra pubblico e privato, semmai rispecchiamenti reciproci o modalità narrative che puntano a rendere una sfera metafora dell'altra, come dimostra *Il sole buio*, in cui a prevalere è l'ambiguità dei personaggi, la possibilità affidata allo spettatore di decidere, farsi un'idea, senza che l'intreccio filmico sciolga i dubbi, fino all'emblematico doppio corteo funebre che sigla, capovolgendo l'assunto fiabesco, anche l'impossibilità del giovane aristocratico benpensante di legarsi sentimentalmente alla imprevedibile spacciatrice di droga, figlia di una vittima della mafia. Una ragazza quest'ultima che, rispecchiando una realtà complessa, fosca, infida, indecifrabile quale quella italiana degli anni Novanta, arriva romanzescamente e melodrammaticamente a trasformarsi in assassina, non per vendicare il padre, ma per salvare l'uomo che sa e capisce di non poter mai sposare.

Damiani, da strenuo difensore (anche d'ufficio, nella finzione) dell'impianto non più inquisitorio bensì più ragionevolmente accusatorio, definitivamente recepito nel nuovo codice nel 1988, in cui il rapporto tra accusa e difesa diventa pubblico e paritario, ci tiene a relativizzare dagli anni Sessanta in poi, partendo provocatoriamente anche da se stesso, i metodi anche occasionali o i risultati parziali dei suoi – a seconda dei casi – suggestivi o deprecabili protagonisti di riferimento: carabinieri, scrittori, poliziotti e magistrati che possono per sbaglio scambiarsi le automobili (*Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica*) o giornalisti-registi che si sostituiscono ai giudici o che li condannano sulla pagina e sullo schermo (*Perché si uccide un magistrato*), non fa differenza, sono tutti materialmente o potenzialmente giustizialisti, compresa una ragazza minorenne che giustamente denuncia il suo violentatore paradossalmente amato (*La moglie più bella*). Agiscono o interagiscono in conformità con le figure attanziali di *Il giorno della civetta*, *Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica*, *Girolimoni – Il mostro di Roma*, *Perché si uccide un magistrato*, *Io ho paura*, *L'avvertimento*, *La piovra*, *L'inchiesta* (1987), *L'angelo della vendetta*. Un elenco, questo, approssimativo per difetto poiché, a un'attenta analisi sono molti altri, praticamente tutti i personaggi e le situazioni chiave della filmografia di Damiani attraverso cui prende forma l'urgenza di arginare la sicurezza eccessiva nel perseguimento indiziario di una verità presunta in grado di (pre) giudicare fatti e persone sulla base di coincidenze (nel mondo reale), o di co-

stringenze²⁴ (nel sistema testuale, anche del film). Questa costante suggerisce all'autore di sforzarsi in ogni modo e in ogni occasione appositamente inventata e imbastita per reagire con slancio liberatorio a un'idea conservatrice, mistica e trascendente della verità, ben sintetizzata nel paradigmatico *Il sorriso del grande tentatore*, o in *Parole e sangue*, dove è la rigida fede rivoluzionaria ad accecare gli autori del sequestro e a ispirare loro un processo sommario, neanche tanto indiziario contro un giudice di indole moderata e formazione democratica. Possibilmente nei suoi film la posta in gioco, gioco pericoloso, senza esclusione di colpi, anche esistenziale ed esiziale, distruttivo e autodistruttivo, privo di alibi artistici e creativi (*Gioco al massacro*, 1989), è la fuga *in extremis*: dalla «grande tentazione» sempre «sorridente» di ristabilire la verità partendo da un istintivo, intimo, individuale e quindi tanto più precario e rischioso convincimento; o da luoghi chiusi, inquietanti e maledetti, dappprincipio attraenti o accoglienti, siano essi palazzi antichi in cui si consumano pratiche stregonesche (*La strega in amore*, 1966), sinistre strutture carcerarie dove è più facile essere uccisi, dimenticati o ricattati (*Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica, L'istruttoria è chiusa: dimentichi – Tante sbarre, Girolimoni – Il mostro di Roma, Parole e sangue*), anche solo paventate (*Perché si uccide un magistrato, Un uomo in ginocchio, Io ho paura*), spiazzanti istituti religiosi (*Il sorriso del grande tentatore*), case d'oltreoceano infestate da presenze occulte (*Amityville Possession*), hotel di lusso (*Goodbye & Amen, L'avvertimento*), dimore invidiabili (*Gioco al massacro*). Connesso all'istinto di tirarsi fuori dalla trappola, dalla mischia violenta e giudicante, è l'imperativo categorico delle parabole misteriche e insidiose di Damiani: una sfida a tutto campo lanciata a forme ben più temibili della stregoneria (*La strega in amore*), della tentazione (*Il sorriso del grande tentatore*) e della possessione (*Amityville Possession*). Una sfida, in tutti i contesti rappresentativi concepibili, lanciata all'entità diabolica per eccellenza: alla verità intesa come strumento per l'appunto inquisitorio, cui è possibile non soggiacere a patto però di operare un capovolgimento perpetuo, onde renderla sempre ipotetica, falsificabile e discutibile, come democratico argomento accusatorio. Una sfida che non disdegna incursioni nei generi più disparati, alle prese con occasionali e opzionabili forme diaboliche, da quella magica femminile (*La strega in amore*) a quella teologica avallata da Paolo VI nell'udienza generale del 15 novembre

²⁴ In János S. Petöfi, *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, cit., p. 100.

1972 secondo cui il «nemico numero uno, il *tentatore* per eccellenza [...] questo Essere oscuro e conturbante esiste davvero, e che con proditoria astuzia agisce ancora; è il nemico occulto che semina errori e sventure nella storia umana» (dove *Il sorriso del grande tentatore*), fin'anche a quella più esplicitamente macabra di matrice macabro-hollywoodiana (*Amytville Possession*).

Il ricorso alle più classiche manifestazioni malefiche del repertorio cattolico e oscurantista per un cineasta fundamentalmente laico come Damiani, suggestionato tuttavia dal culto religioso e dalle sue ricadute socio-politiche, adombra insomma ben altre «tentazioni», di ordine civile e antifascista. La presunzione di colpevolezza tipicamente populista è il demone irriducibile, perseverante e corruttore che maggiormente gli sta a cuore. E il peccato originale resta quello di chi contravviene alla legge e a una giustizia giusta, quale che sia la scusante occasionale, l'offensiva personale o la motivazione privata, determinando pene ingiuste, crudeli e assurde, definitive o preventive (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi – Tante sbarre*), o ancora decretando direttamente o per interposta persona esecuzioni irrevocabili (*Goodbye & Amen, Un uomo in ginocchio, Parole e sangue, Pizza Connection, L'angelo della vendetta*). Situazioni estreme, esplorate a scanso di equivoci già nei primi due film di Damiani, *Il rossetto* e *Il sicario*, i due drammi “gialli”, “polizieschi”, “noir” di facciata che vertevano con lungimiranza sul problema morale e istituzionale del delitto e del castigo, delle modalità del giudizio e della condanna. Per non parlare di film insospettabili e a prima vista lontani da simili tematiche. Come *La rimpatriata* (1963), che dovrebbe invece porre l'accento sul triste bilancio esistenziale e morale di un gruppo di uomini molto diversi e tra loro molto sleali, ma dove all'improvviso e inaspettatamente il pensiero dominante dell'autore torna a far capolino, ipotecandone il decorso narrativo e strutturandone il senso:

CESARINO (*guardandosi allo specchio*): Hai sbagliato in tutto! E adesso, adesso che un amico ti chiede di fare una piccola testimonianza, una testimonianza falsa in tribunale, tu vacilli, lo fai tremare, non gli dai la sicurezza? Ma che amico sei, che amico sei? Ma cosa ci vuole, Cesarino, vai, vai in tribunale, vai! E di quello che devi dire per aiutare un amico. Basta che tu dica: «Ecco, la colpa è di quello là!». «Come, quello là è innocente?». «Ma non ha importanza, devi farlo per un amico, Cesarino. È un amico che te lo chiede!».

SANDRINO: Siediti balordo!

Capitolo 3

LIVIO: Dai Cesarino, siediti.

CESARINO (*a Carla*): Ma tu in amore lo curi il dettaglio?

Carla: Ma io non valgo niente. Io sono un'apprendista.

TINA (*a Nino, riferita a Carla*): È una puttana quella là?

Nino: No, è una ragazza perbene. Ha i genitori in America.

CESARINO: Vedi, incontrando una come te, io mi sento più vicino a Lui.

ALBERTO: Credo che sarai vicino al Padre il Giorno del Giudizio.

CESARINO: Assolutamente.

LIVIO: Sarai severo?

CESARINO: Valuteremo caso per caso. Sarete perdonati. Ma ricordatevi questo: state attenti.

LIVIO: In che senso?

CESARINO: State attenti tutti.

PINO, L'OSTE (*rivolto a tutti*): Mi raccomando, state attenti tutti voi.

CLIENTE INTELLETTUALE (*a Cesarino, che lo ascolta con ironia*): Tu hai una voce che fa parte delle verità contemplate e previste. Una voce che non è di oggi, ma di domani. Però ricordati che la voce è la vera scienza...

ALBERTO (*in compagnia di Carla, passando accanto a Cesarino*): Noi usciamo...

CESARINO (*ad Alberto e Carla*): Come state bene voi due assieme...

CLIENTE INTELLETTUALE: ...e che all'ultimo quella sarà la voce. E Dio capirà se è stata detta in un senso o nell'altro. E la voce è tutto. Ma tu non puoi piantare...

CESARINO: (*al cliente intellettuale, ironico*) Sostanza, acutezza. (*a Pino che gli passa davanti con Tina*) Tu, diglielo almeno una volta...

CLIENTE INTELLETTUALE: ...sarebbe come se il filosofo, ovverosia il saggio, parlassero in ogni momento della giornata.

CESARINO: Aah, ecco. Dimmi, perché non canto mai alle otto e mezzo del mattino?

CLIENTE INTELLETTUALE: Bravo, qui ti voglio. Perché non sei positivizzato.

CESARINO: Aah.

CLIENTE INTELLETTUALE: Chiaro?

Il fallimento sociale del buon Cesarino, figura di controtendenza rispetto ai miraggi sordidi del boom economico, nasce dunque da una mancata fal-

sa testimonianza che potrebbe compromettere l'innocenza di un individuo sconosciuto. Da amico di amici che non ricambiano l'amicizia e sono pronti a processarsi a vicenda senza pietà, l'eroe morale di *La rimpatriata* fa sapere, cantando, di non aver ceduto in sede giudiziaria alla tentazione dell'altrettanto amichevole menzogna. Forse è anche per questa incapacità di venir meno al senso della legalità, sebbene sia uno sprovveduto, un "vitellone" post-felliniano e un bigamo impenitente, che Cesarino è finito – allusivamente, come Damiani – a lavorare *nel* cinema. Non come regista nel mondo del cinema, ma alla lettera, come gestore in un cinema di modesta categoria. Dove è in bella vista il manifesto del popolare e hollywoodiano *Sayonara* (*Id.*, 1957, di Joshua Logan) con Marlon Brando, ma si proietta intanto – facciamoci caso – *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais, un film d'autore stilisticamente molto innovativo, antesignano dello stile della *nouvelle vague* con cui Damiani si cimenta in *Una ragazza piuttosto complicata* (1969). Due film, *Hiroshima mon amour* e *Sayonara* rappresentativi di due vocazioni, l'arte e il mercato, corrispondenti a modelli stilistici e produttivi divaricati che egli ha cercato di conciliare pragmaticamente e programmaticamente. E con la stessa perseveranza con cui ha inteso accorciare le distanze in Italia tra l'esigenza contingente di combattere o almeno contestare le assoluzioni ingiuste e un principio assoluto di giustizia tipico di chi è strenuamente contrario anche alle condanne arbitrarie, sempre e comunque, da chiunque provengano e a chiunque siano comminate. Ma per conciliare gli opposti occorre in primo luogo schermirsi. Il che spiega come mai la drammatica «confessione» allo specchio dell'autolesionista Cesarino avvenga in un clima ridanciano e volgare, tra pesanti corteggiamenti ed esplicite allusioni sessuali. Perché se no, dopo aver confessato, Cesarino dichiarerebbe il proprio ennesimo ma sincero amore alla giovane, colta e disinibita Carla? E perché quest'ultima verrebbe scambiata dalla greve Nina per una prostituta? Il valore alto e inconfessabile della verità che – diceva il friulano, nonviolento Danilo Dolci trasferitosi in Sicilia, molto caro a Zavattini – «non fa il gioco di nessuno», secondo un altro friulano anch'egli legato molto alla Sicilia come Damiani contiene sempre il germe della sua possibile, «americana» corruzione. Quindi dell'immediato involgarimento e della prostituzione a portata di mano. Cesarino, interpretato da un Walter Chiari che nel 1963 figura come l'istrione di successo, pronto a sproloquiare in piena libertà e inattendibilità, alla stregua del cinema di consumo praticato disinvoltamente da Damiani, viene allegramente pre-

sentato – in ossequio al consueto immaginario cattolico – come un novello povero Cristo degno di sedere alla destra del Padre. Un predestinato a giudicare tutti dall’alto della sua verace e ridicola moralità umana. Compresi i sedicenti e ingenerosi amici di un tempo. Damiani lo fa dunque parlare da profeta squattrinato e infantile, senz’arte né parte: ne fa un “filosofo” o “saggio” da osteria, apprezzato per gioco dagli amici in vena di scherzi e sul serio da personaggi-macchietta assai poco credibili: «Tu – a detta di un bizzarro intellettuale – hai una voce che fa parte delle verità contemplate e previste. Una voce che non è di oggi, ma di domani. Però ricordati che la voce è la vera scienza». Lo sconfitto dongiovanni di *La rimpatriata* viene quindi ammonito: non può continuare così, a parlare «in ogni momento della giornata». Anche Damiani si rende ben presto conto di non poter fare film di ogni genere, perdersi in esperimenti troppo spericolati, ma di dover scegliere un percorso coerente e mirato. Non a caso di lì a qualche anno, con *Il giorno della civetta*, decide di imboccare definitivamente la strada maestra evidentemente molto congeniale del film politico-indiziario.

Con Damiani è sempre così: basta un segnale qualsiasi, mimetizzato per esempio nella trama sociologica e licenziosa di *La rimpatriata* per riportare il discorso sul compulsivo “demone” civile, capace di condizionarne fisiologicamente un’intera filmografia. E rimettersi sul binario prediletto dello sbaglio eternamente possibile, delle false, diaboliche piste sempre da falsificare scientificamente, come prescritto da Karl Popper agli inizi degli anni Settanta²⁵. L’autore del paradigmatico *Perché si uccide un magistrato*, immedesimandosi nel giornalista-regista cui demanda una proverbiale *Inchiesta a Palazzo di Giustizia*, a quest’opera di smantellamento di verità precostituite si dedica sistematicamente, con piglio provocatorio e terapeutica meticolosità ogni qual volta gli si presenta l’occasione, attraverso la complementare ricerca di una verità *altra*, improbabile, poco credibile o spendibile. Mai però impossibile. Non importa se paradossale, fuori dalla realtà plausibile o dall’opinione comune, dentro un contesto torbido come quello italiano segnato da un fascismo di lunga durata: «Altrimenti in che cosa saremmo stati diversi da Traini?» dice Solaris alla fine del film. Non sorprende che un atteggiamento fermamente negativo, disgustato e intransigente verso la falsità consapevole e trionfante sia stato già affidato alla

²⁵ Cfr. Karl Popper, *Conjectures and Refutations*, Routledge and Kegan Paul, London-Henley, 1972 (tr. it. *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna, 1972).

voce del Bellodi interpretato dall'acerbo, chiaroscurale Franco Nero, *nomen omen*, in *Il giorno della civetta* che inaugura il filone *mainstream* di Damiani. E che permette allo scontro frontale tra lo Stato e la mafia di assumere i contorni di un *morality play* ai limiti del western o del film d'azione, con i due diretti avversari, Bellodi e don Mariano, rispettivamente al di qua e al di là della legge e della sua della credibilità, pronti a contendersi la preziosa posta in gioco sul territorio siciliano e nazionale. Due "uomini" equivalenti ereditati dalla pagina di Sciascia e schierati sui lati opposti di una piazza siciliana molto teatrale ma anche molto cinematografica, da dove è possibile con il binocolo alternare inquadrate strette e larghe:

BELLODI: Maresciallo.

MARESCIALLO: Comandi.

BELLODI: Prepari una falsa confessione di Pizzuco. Deve dire che è stato Zecchinetta a uccidere Colasberna. Una confessione che deve essere un'opera d'arte. Un trattato di codice mafioso. Un verbale che quando Zecchinetta lo legge deve sentirsi tradito.

MARESCIALLO: E se confessa prima Pizzuco?

BELLODI: No, non ci speri. Zecchinetta casca prima. Prepari il verbale.

Maresciallo: E la firma?

BELLODI: E che vuole mettere una firma autentica in un verbale falso? Firmi lei, no!

MARESCIALLO: Ma se è per questo, io mi diverto. Sono bravo a imitare le calligrafie. Vedrà, sarà fatto un buon lavoro, signor capitano.

BELLODI: Sì, ma facciamolo senza troppo goderne. Con un po' di schifo almeno.

Alla falsità soddisfatta e non abbastanza "schifata" Damiani contrappone la falsificazione obbligatoria di ogni teorema euristico solitario ed egoista, esteso bene o male alla collettività, in grado di produrre effetti incalcolabili, magari terribili: a partire dalle esistenze private, sempre centrali nella sua filmografia, fino a informare di sé la struttura politica dello Stato pronta a istillare il sentimento della vendetta in seno alle masse popolari pur di far dimenticare altri crimini, secondo la prassi della diuturna fascistizzazione della società italiana. Dalla parabola storica in chiave contemporanea di *Girrolimoni – Il mostro di Roma* a quella spionistica di *Goodbye & Amen* dove un

funzionario della sede romana della Cia, affacciandosi a una finestra di fronte a Palazzo Venezia, chiede: «È quello il famoso balcone da cui Mussolini faceva i discorsi?». Lo stesso esempio di *Il giorno della civetta* spiega la reazione immediata, fisiologica del regista verso la mistificazione, qualsiasi forma di mistificazione intesa come contaminazione dell'anima e del sistema. Ed è stata proprio questa trasposizione cinematografica di un'opera letteraria di prestigio, più di quelle pregresse di *L'isola di Arturo* e *La noia* (1963), a consentire all'autore cinematografico di dire da quel momento e a pieno titolo la sua, di scoprirsi e avviare un processo di certificazione o di «conguaglio continuo» – come lo chiamava Cesare Zavattini, cosceneggiatore di *Il rossetto*, *Il sicario* e *L'isola di Arturo* – tra il cinema e la verità. *Il giorno della civetta* è perciò il film che assieme a *Quien sabe?* (1966), un western anch'esso di facciata, emblematico sin dal titolo interrogativo e perciò emblematico del quesito conoscitivo, consente a Damiani una dichiarazione di fede laica nella verità a qualunque costo. Una verità non irrigidita né irreggimentata, ma contorta e sconcertante, senza equivoci o compromessi comunque omertosi o mafiosi. Una verità da non manipolare e da preservare con cura, specialmente da parte di un integerrimo funzionario dello Stato che si scopre d'un tratto, vergognandosi, a osservare preoccupato e incuriosito il gesto scaramantico e contagioso delle corna riprodotto con la sua stessa mano. Damiani raggiunge questo risultato, destinato a connotare indelebilmente le incursioni successive nel territorio politico-indiziario, senza tradire nella sostanza l'assunto di Sciascia. E indipendentemente dalla relativa fedeltà letterale al testo originale²⁶. Dove, a proposito del documento falso prodotto dai carabinieri che vogliono incastrare il sicario e il mandante mafioso legato al capomafia, si legge:

Era un falso magistrale, di perfetta verosimiglianza relativamente ad uomini come il Pizzuco, ed al Pizzuco in particolare: ed era nato dalla collaborazione di tre marescialli. E il tocco più sapiente era dato dall'ultima affermazione attribuita al Pizzuco: l'assoluta esclusione della possibilità che esistessero mandanti. Il nome di Mariano Arena, in quel falso verbale,

²⁶ Per un confronto puntiglioso tra il romanzo di Leonardo Sciascia, la sceneggiatura di Ugo Pirro e Damiano Damiani e il film definitivo cfr. Ermanno Comuzio, *La macchina da presa è un'altra penna. Dai romanzi Il giorno della civetta e A ciascuno il suo ai film relativi attraverso la sceneggiatura: proposta di analisi testuale*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Leonardo Sciascia*, Giuseppe Maimone Editore, Catania, 1992, pp. 59-79.

sarebbe stato un passo irrimediabilmente falso: la nota stonata, il dettaglio inverosimile; e il giuoco si sarebbe sfasciato nella diffidente valutazione del Marchica. Ma la precisa tecnica di rovesciare in basso, cioè sul Marchica, ogni colpa, recisamente negando le proprie e respingendo il sospetto che ci fossero dei mandanti, al Marchica diede l'angosciosa certezza della autenticità: e anzi nemmeno per un istante ne dubitò, la voce del brigadiere che leggeva il documento adattandosi come colonna sonora alla muta visione in cui, attraverso la finestra, era stato spettatore²⁷.

Nel delineare la propria identità di regista che sceglie di porre in prima istanza la conoscenza della verità come problema aperto e fonte di ambiguità comportamentali e opacità culturali, Damiani non rinuncia – come si è più volte detto – a falsificare i risultati pregressi, a confutarne la validità, arrivando persino a rimettersi in discussione, a orchestrare la parodia di se stesso, come nello scanzonato, sin dal motivo musicale di Ennio Morricone, *Un genio, due compari, un pollo* (1975), che si colloca incredibilmente tra *Perché si uccide un magistrato* e *Io ho paura*, come esperimento anomalo volto a rigettare l'ex impegno civile in chiave western di quel *Quien sabe?* contrassegnato non per niente dal punto interrogativo. Chi lo sa? Chi può sapere come siano andate davvero le cose? Ma chi può dirlo? Certo è che in questo modo, rimettendosi in discussione e rimettendo in discussione la verità, Damiani dimostra con insistenza autocritica una solida visione antifascista dei rapporti tra le forze in campo. E nel ripudiare ogni deriva fascista, non può rinunciare a indagare la psicologia individuale, astenersi dal rovistare nell'animo umano, nelle relazioni private, inseguire complicazioni sentimentali. Divagando e accrescendo il peso specifico del versante privato rispetto a quello pubblico, agli antipodi di Rosi, Damiani cerca una strada autonoma all'inchiesta ripetutamente enunciata: enunciata nel titolo del film molto astratto e concettuale di Solaris, *Inchiesta a Palazzo di Giustizia*, dentro *Perché si uccide un magistrato*, o in quello di un film molto *sui generis* sulla figura e il culto di Gesù, *L'inchiesta*, il cui precetto evangelico, rivoluzionario e nonviolento «Ama il prossimo tuo» avrebbe dato il titolo alle due serie televisive *Ama il tuo nemico* (1999) e *Ama il tuo nemico 2* (2001). Come dire che, con o senza Zavattini, accordandosi, cooperando o più spesso divergendo da Zavattini, Damiani non rinuncia all'inchiesta di ascendenza neorealistica

²⁷ Leonardo Sciascia, *Il giorno della civetta*, Einaudi, Torino, 1961, p. 71.

e zavattiniana. Ma la sua concezione dell'inchiesta è ben diversa da quella di Rosi²⁸ o da quella di un autore versatile, popolare ed eclettico a lui affine come Lizzani²⁹. L'inchiesta che a Damiani interessa riguarda la *forma mentis* dell'individuo, la psicologia, le azioni soprattutto e le relazioni amorose, improntate ora a un desiderio maschile di spiare, sedurre, possedere il corpo femminile (*La rimpatriata*, *La strega in amore*, *Una ragazza piuttosto complicata*), ora a una rivendicazione di autonomia e a una nuova prospettiva, anche di sopravvivenza al femminile (*Il sole buio*, *L'angelo della vendetta*). L'eroticismo e la concupiscenza ostentata, specialmente dell'uomo, quindi del regista maschile, nei confronti della donna, suggeriscono anche un percorso alternativo dell'inchiestare, dal momento che Damiani non disdegna la rappresentazione del corpo nudo, dell'intimità, dell'eroticismo perché ama, in tutti i sensi. Scoprire il personaggio, spogliarlo degli abiti culturali e mentali, accedere a una fisicità che rispecchia la vera e incontrovertibile natura umana significa avvicinarsi, in una concezione forse maschilista e misogina, a una verità sfuggente e bramata spesso e volentieri attraverso la figura femminile. Non solo dunque un film dal titolo *Una ragazza piuttosto complicata*, ma una verità, anch'essa «piuttosto complicata», intricata e intrigante come un caso delittuoso su cui indagare. Quel che cerca come regista cinematografico curioso e impertinente, senza appartenenze, non risiede nella duplicazione minuziosa dei fatti esterni, che però – non dimentichiamo – non elude, né autorizza gli studiosi o i critici a farlo. Risiede nell'indagine di fatti interni, su cui in quanto autore cinematografico si concentra, esercita la propria vivida immaginazione, scatena la divagazione romanzesca che assume così una valenza dimostrativa. Diventa cioè la spia del nocciolo razionale della questione. Questione che passa attraverso il romanzo sentimentale, l'intreccio sopra le righe in cui trova spazio spettacolare e avvincente il convincimento parimenti libero – perché nel suo caso non condizionato da sovrastrutture ideologiche, di cordata o di partito – dell'urgenza di sottoporre a impavida falsificazione indizi, ipotesi e risultati presumibilmente veritieri e politicamente rilevanti. Scelta rivendicata:

²⁸ Cfr. Anton Giulio Mancino, Sandro Zambetti, *Francesco Rosi*, Il Castoro, Milano, 1998; Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit.; Anton Giulio Mancino, *L'affaire Rosi. Il cinema, l'Italia, il deficit di verità*, in Christian Uva (a cura di), *Strane storie*, cit., pp. 35-49.

²⁹ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Gravi indizi di realtà. Il paradigma dell'inchiesta*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 192-204.

I miei film sono di fantasia; ma quando dico di fantasia non intendo sminuirli come se ci fossero i film documentari che dicono la verità e i film di fantasia che sono arbitrii dell'autore. Ho sempre sostenuto che la finzione sia più vera del documentarismo della realtà. Se volete conoscere la realtà russa del tempo degli zar non sfogliate i giornali dell'epoca che si pubblicavano a Mosca o a Pietroburgo, ma leggete i libri di Tolstoj, di Čechov o Turgenev. Perché gli scrittori che adoperano questa specie di coagulazione statistica della vita che è la fantasia fanno un'operazione di ricerca della verità e della conoscenza, che è più profonda del documento stesso. L'arte, non la cronaca, è rivelatrice della verità del tempo³⁰.

I suoi film, scavalcando la «cronaca» in nome della «fantasia [...] rivelatrice della verità del tempo», denotano un attaccamento quasi morboso alle dinamiche del racconto puro, senza rinunciare all'azione. Anzi rilanciandola e saldandola a dinamiche di coppia segnate dalla violenza e dall'amore difficile e liberatorio, che ben si prestano al montaggio serrato e asciutto o ai movimenti della macchina da presa tanto più efficaci perché mimetizzati nel racconto stesso e mai esibiti contro le convenzioni del racconto. La sensualità e l'abbandono al piacere deliberatamente "all'americana" di fare cinema o dagli anni Ottanta di fare televisione, a tutti i costi, accettando ogni sorta di progetto e modo di produzione, non esclude quel nucleo razionale che per vie appunto traverse, inimmaginabili, lo porta a cercare ovunque, nella letteratura possibilmente "gialla", "noir" o d'impianto "poliziesco", veicoli privilegiati. Dove per «fare chiarezza sui comportamenti morali, sociali, storici, individuali e collettivi, ci vuole la detection»³¹, ossia la chiave di volta di fisiologiche e storicamente circostanziate preoccupazioni:

in fondo la mia origine culturale, almeno per le letture che ho fatto da ragazzo, deriva dalla letteratura che, tanto per intenderci, fa capo a Dostojevskij, cioè quella letteratura che, scarnificata, può anche rappresentare una situazione poliziesca, ma nella sua architettura questa situazione poliziesca si riempie di significati che sono più o meno grandi, più o

³⁰ Damiano Damiani, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Damiano Damiani e la Sicilia*, Incontri con il cinema, Acicatena, 1987, p. 24.

³¹ Massimo Bonfantini, *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Moretti Honegger, Bergamo, 2007, p. 102.

meno universali, a seconda del fiato e della visione che l'autore ha. Sia *Delitto e castigo* che *I fratelli Karamazov* e altre opere di Dostojevskij hanno una struttura poliziesca, però il discorso che fanno è più ampio. Ed è ciò che anch'io cerco di fare. Non credo di aver fatto mai dei film polizieschi nel senso corrente, perché il poliziesco come il western – e qui mi permetto di dire che *Quièn sabe?* non è un western all'italiana, ma un film sulla rivoluzione messicana e, quindi, una cosa completamente diversa – perché il poliziesco e il western, dicevo, sono generi codificati come la commedia dell'arte, dove esistono delle situazioni base e dei caratteri base. Se si esce da questi caratteri base, da queste situazioni base, da queste regole fondamentali, non si fa né un poliziesco, né un western, si fa *un'altra cosa* [corsivo nostro]. Per questo motivo sia *Il rossetto* che *Il sicario* non sono, a mio avviso, dei film polizieschi, ma sono dei pretesti polizieschi, come è un pretesto poliziesco il «*Pasticciaccio*» di Gadda, insomma³².

Quelle di Damiani sono dunque salde e innegabili preoccupazioni antifasciste, espresse all'epoca dell'uscita di *Girolimoni – Il mostro di Roma*, che scatenano di volta in volta variazioni infinite sul tema del delitto impunito o del castigo mancato, e che riconducono il metodo del regista friulano non soltanto a Fëdor Dostojevskij e Carlo Emilio Gadda, per sua stessa ammissione. Ma anche alle ragioni di fondo di Sciascia (*Il giorno della civetta*), nonostante Damiani si sia legato maggiormente, e a suo modo, nel corso degli anni Sessanta all'intimismo di Elsa Morante (*L'isola di Arturo*) e di Alberto Moravia (*La noia*, *Una ragazza piuttosto complicata*). E non abbia smesso mai di interrogarsi su come uomini e donne, fratelli e amici, «in ginocchio» o «piuttosto complicati», al culmine di precise certezze e convinzioni, giungano a trovarsi sull'orlo di un baratro conoscitivo e in procinto di sbagliare. Ma è proprio quando queste persone, in quanto persone, in una coerente prospettiva non-violenta, sbagliano, spesso e volentieri, sospinte dall'attrazione e dal desiderio reciproco, dal senso dell'amicizia, dell'onore e della famiglia, che l'autore, avendone appositamente orchestrato le relative storie, si dichiara pronto a seguirle fino in fondo: a comprenderne, come perfette cartine di tornasole, le ragioni insondabili, a vagliarle, a mostrarne i contraccolpi, lo spaesamento,

³² Damiano Damiani, in Damiano Damiani, Gaetano Strazzulla, *Girolimoni. Il «mostro» e il fascismo*, Cappelli, Bologna, 1972, pp. 65-66.

gli effetti collaterali. Che non di rado arrivano a smentire le indagini in corso e a far saltare coordinate storico-politiche preliminari (*Perché si uccide un magistrato*); a far saltare piani, strategie e calcoli criminali o a introdurre nel contesto compromesso schegge impazzite ed elementi insospettabili di incontrollabile e magari assurdo disturbo (*Confessione di commissario al procuratore della Repubblica, Perché si uccide un magistrato, Un uomo in ginocchio, La piovra, L'angelo della vendetta*); a cogliere di sorpresa e prendere in contropiede addirittura le forze occulte, trasversali e malefiche che tirano le fila nel nostro Paese (*Un uomo in ginocchio, Pizza Connection, La piovra, Il sole buio, L'angelo della vendetta, Uomo di rispetto*); a scombussolare le mappe mentali e la logica operativa e interpretativa della mafia come del benemerito fronte dell'antimafia (*Perché si uccide un magistrato*), del contrasto al terrorismo nero (*Io ho paura*) e rosso (*Parole e sangue*) o ai poteri della grande finanza, forti e inossidabili, devianti e corruttori (*L'avvertimento*). Nella ricerca infaticabile e paradossale della verità di Damiani c'è una forte propensione per la «corda pazza», che lo riporta attraverso, la mediazione di Sciascia (*Il giorno della civetta*), a Pirandello (*Perché si uccide un magistrato*).

L'asse Sciascia-Damiani si rafforza a un certo punto talmente tanto che la polarità si inverte, diventa reversibile generando un sistema di vasi comunicanti: non solo si va da Sciascia a Damiani (*Il giorno della civetta*, dal libro al film) ma anche da Damiani a Sciascia: in *Io ho paura* è Damiani a suggerire a Sciascia, e non il contrario, la chiave per smascherare il colpevole nel romanzo breve *Una storia semplice*. Romanzo con cui «si comincia e [...] cominciamo tutti ad accettare lo status di vera *letteratura* per i gialli»³³, e in cui l'indagine partita dalle lettere di Pirandello, è sempre in Pirandello – secondo il professor Franzò pronto a ridimensionare le frettolose conclusioni del brigadiere – a trovare inevitabilmente il suo parziale e velleitario scioglimento. Inchiodando cioè alle proprie responsabilità di assassino materiale il commissario omicida che si tradisce accendendo a colpo sicuro un interruttore nascosto nella villa dell'uomo assassinato dove ha detto di non essere mai stato:

«Forse un fenomeno di improvviso sdoppiamento: in quel momento è diventato il poliziotto che dava la caccia a se stesso». Ed enigmaticamente, come parlando tra sé, aggiunse: «Pirandello».

³³ Massimo Bonfantini, *Il giallo e il noir*, cit., p. 106.

«Voglio raccontarle tutto quello che, partendo ora dall'interruttore, sto mettendo aritmeticamente insieme».
«Aritmeticamente...» sorrise il professore. «Ma vi sciolga sempre qualche dubbio»³⁴.

Si ripete così il copione di *Io ho paura* dove il brigadiere Graziano coglie in fallo un testimone che verifica istintivamente l'ora su un orologio a muro dentro un fabbricato nel quale ha appena dichiarato di non aver mai messo piede. A conferma della circolarità di questo protocollo d'intesa tra Sciascia e Damiani e tra Damiani e Sciascia, c'è l'attore Gian Maria Volontè, che interpreta sia l'acuto poliziotto di *Io ho paura* sia l'altrettanto acuto professore nella trasposizione del romanzo *Una storia semplice* (1991) di Emidio Greco. Sciascia e Damiani condividono inoltre – lo si è visto – anche la centralità del “dubbio”. L'eccessiva certezza del brigadiere Lagandara di *Una storia semplice*, scaturita dalla concatenazione «aritmica» dei fatti indiziari ostacola il raggiungimento della piena e tentacolare verità, intuiva invece dal brigadiere Graziano di *Io ho paura*, che tuttavia soccombe alla fine per una telefonata di troppo, oltremodo imprudente, durante la quale al suo diretto superiore e amico parla con le stesse parole di Pier Paolo Pasolini, gran conoscitore dichiarato dei retroscena delle stragi italiane, troppo citato, spesso e volentieri a sproposito³⁵:

LA ROSA: Perché hanno tentato di ucciderti?

GRAZIANO: Perché so, per caso so, so delle cose, so le cose che aveva scoperto il giudice Concedda... (comincia uno zoom in avanti dal MPP al PP) so chi ha fatto mettere le bombe sul treno di La Spezia, so chi manovra, so...

Secondo il Damiani in *Io ho paura*, dove si lascia intendere che anche Pasolini non solo «sapeva» ma disponeva di «prove» concrete e fatali «indizi», o secondo lo Sciascia di *Una storia semplice* – la cui prima edizione è del novembre 1989, di poco successiva all'entrata in vigore del nuovo codice di procedura penale che dal 24 ottobre 1989 appunto sostituisce al vecchio impianto inquisitorio quello accusatorio –, di sicuro c'è solo la certezza sul rischio connesso

³⁴ Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano, 1989, p. 55.

³⁵ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Cos'è questo golpe*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974.

all'affermazione soddisfatta ma prematura della verità. Senza contare che la prudenza nell'esprimerla compiutamente non è mai abbastanza. Intuendo la logica perversa delle cose italiane, complicate dalla disparità tra accusa e difesa nel processo misto, infestate da colpi di scena, e di spugna, o da complicazioni di ogni sorta, ecco che entrambi – per reazione scettica – il regista e lo scrittore, a loro modo legati, non hanno esitato, da intenditori, a configurare all'occorrenza la verità più sconvolgente e inesprimibile in termini metafisici. Con intrecci e cognomi immaginari che finiscono con la consonante "s", come quelli di *Corruzione a Palazzo di Giustizia* di Betti. Sciascia lo ha fatto in *Il contesto* (1971), uscito a sua volta qualche mese dopo l'uccisione di Scaglione, come si è sottolineato nel precedente capitolo. Damiani invece lo ha fatto in *Perché si uccide un magistrato*, identificandosi appieno nel suo Solaris, il regista investigatore di *Inchiesta a Palazzo di Giustizia*, reo involontario di aver anticipato cinematograficamente il delitto eccellente di Traini/Scaglione, sulla falsariga di *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*. Daccapo il cerchio si chiude curiosamente: con la trasposizione del romanzo di Sciascia, *Cadaveri eccellenti*, in cui Rosi sceglie nei panni del presidente della Corte suprema Riches un attore bergmaniano, Max von Sydow, come farà di lì a poco Damiani in *Io ho paura* con il giudice Concedda, e in *Il sole buio* con l'avvocato Belmonte, interpretati entrambi, bergmanianamente, dall'ancora bergmaniano Erland Josephson, che perciò trasferendosi da un film a un altro si divide tra le due parti ugualmente necessarie nel processo.

Dai film sui processi, in quanto film come processi della verità e alla verità, il passo è breve a quei film che si interrogano su se stessi, sui film. Non sorprende che l'autore, dopo *Una ragazza piuttosto complicata* e *Perché si uccide un magistrato*, abbia in seguito sentito il bisogno di tornare per la terza volta a fare del cinema sul cinema, in *Gioco al massacro*, onde ribadire che i suoi film sono nella buona come nella cattiva sorte, al di là delle valutazioni critiche e dei risultati commerciali, con o senza riferimenti diretti, camuffamenti liberi e indipendenti, minimi o massimi di vicende reali. Inconfondibilmente e irrinunciabilmente film. Cioè esercizi spregiudicati, dissacranti e provocatori di *imitation of life*.

In definitiva Damiani nella maggior parte dei suoi film, di sicuro in quelli più noti e dibattuti, pone una questione molto particolare. Che gli è propria. Quella dell'errore di valutazione, giudiziario e morale. Ovvero il diavolo, probabilmente. O in sua vece l'istituzione carceraria e il sistema giudiziario di

concerto in *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* – *Tante sbarre* impediscono ai detenuti di immaginare la fine della pena e il ritorno alla libertà. E in *Il sorriso del grande tentatore* costringe al senso di colpa e a una penitenza permanenti gli ospiti volontari dell'istituto religioso, come malati di una malattia mortale che non importa verificare se c'è o no, importa che sia percepita e che il martirio della reclusione costituisca una terapia salutare. Tanto che l'unico a tirarsene fuori, alla larga, è lo scrittore ateo e laico, alla Damiani, poco incline a frequentare parrocchie italiane o confraternite all'italiana di ogni tipo, cattoliche, politiche e culturali. Quel Rodolfo Solina – come Franco Solinas?, sceneggiatore di *Quien Sabe?*, *Salvatore Giuliano* e *La battaglia di Algeri* (1966) di Gillo Pontecorvo – il quale nel paradigmatico *Il sorriso del grande tentatore*, pur tentato dal Male o dai mali istituzionalizzati, corre a bagnarsi la faccia a una fontana pubblica, come se fosse uscito da un labirinto o si fosse risvegliato da un incubo. Scampato a un destino politico-rivoluzionario come quello sui cui binari, tra calcoli strategici, compromessi internazionali dietro le quinte della Storia, si avvia il convoglio di *Il treno di Lenin* (1988). In Damiani c'è sempre una maledizione cui conviene scampare. Come conviene scampare, per miracolo, alla maledizione delle carceri italiane, alla maledizione dottrinale e teologica che grava sulla casa pseudo «circondariale» del culto in *Il sorriso del grande tentatore*, alle «tante sbarre» insomma che impediscono la fuga da edifici mentali, culturali, ideologici, spirituali non dissimili da quelli convenzionali di *Amityville Possession*. O dalla dimora arroccata su un'altura in cui vive e continua a ingannare il regista morente di *Gioco al massacro*, consacrato abilmente al successo pilotato e ai riconoscimenti pubblici.



Capitolo 4

Giuseppe Ferrara: strategia dell'attenzione

Giuseppe Ferrara, che non poteva certo mancare in questa ricognizione sistematica sui maggiori autori che hanno privilegiato il discorso dell'inchiesta, prendendo spunto, enunciandola o comunque tenendola in debito conto, sviluppa il suo tracciato, come vedremo non soltanto filmografico, inevitabilmente in continuità con le esperienze pregresse di Lizzani, Rosi e Damiani. Scrive infatti Mino Argentieri:

Cinema d'inchiesta è quello di Ferrara, anche quando si assiste a una messa in scena, a una ricostruzione: è una diramazione del giornalismo audiovisivo, il meno praticato sul grande o piccolo schermo, a causa dei rischi che comporta quanto più onesto esso è. Cinema d'inchiesta che diventa di denuncia e chiama in ballo responsabilità non identificabili a colpo d'occhio, ma annidate nelle connessioni politiche. C'è nei suoi film la vocazione a infilare il naso nella vischiosità e brumosità degli episodi più drammatici e dubbi, nel tentativo di portare chiarezza per fornire allo spettatore elementi conoscitivi e riflessivi nuovi, anziché una soluzione consolatoria e pacificante, per rafforzare di fronte a interrogativi inquietanti un'attitudine problematica. È questo il modo più giusto per non cadere negli inganni e non fermarsi sulla superficie degli accadimenti¹.

Non solo per ragioni strettamente generazionali e cronologiche, dunque, è doveroso completare il nostro *Schermi d'inchiesta* con Ferrara, che con i suoi ottant'anni si conferma anagraficamente il più "giovane" del gruppo

¹ Mino Argentieri, *Ferrara: un cineasta con un'appassionata sensibilità sociale*, in Giuseppe Ferrara, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, Circolo del Cinema "Angelo Azzurro", Castelfiorentino, 2005, pp. 12-13.



qui selezionato, nonché colui il quale ha esordito più tardi nel lungometraggio, nel 1970 con *Il sasso in bocca*, avendo alle spalle una fitta e intensa attività di regista di cortometraggi e mediometraggi d'inchiesta, iniziata nella seconda metà degli anni Cinquanta con *Porto Canale* (1957). Di sicuro questa cospicua produzione meriterebbe un'analisi circostanziata, poiché si presenta come un'autentica enciclopedia di temi, stili, corsi e ricorsi della filmografia successiva ferrariana, ma anche della storia politica, giuridica, economica, sociale e culturale italiana e non solo. Perché dall'intensa produzione degli anni Cinquanta e Sessanta, prevalentemente documentaristica (sebbene, come cercheremo di spiegare, la definizione di "documentario" nel suo caso risulti inappropriata), che precede e in qualche modo condiziona l'approdo al lungometraggio di finzione (anche il concetto di "finzione" mal si adatta all'impiego che Ferrara ne fa), non si può prescindere per farsi un'idea complessiva della sua personale visione del cinema, quindi del mondo, riassumibile in una, per lui irrinunciabile «strategia dell'attenzione». L'espressione molto pertinente proviene da *Il caso Moro*, messa in bocca *ad hoc* a una delle brigatiste protagoniste, la "quarta". Scelta curiosa, come quella di rendere anonimi i membri dell'intera cellula dei sequestratori di Moro, salvo far corrispondere l'identità e la posizione di personaggi abbastanza riconoscibili (Mario Moretti, Adriana Faranda, Valerio Morucci, Barbara Balzerani, Anna Laura Braghetti, Prospero Gallinari, mancando all'appello il presunto "quarto uomo" di via Montalcini, Germano Maccari) a figure di riferimento spesso molto somiglianti, confermando il principio di cui Argentieri ha fornito le principali coordinate. Se nel film, contrariamente alle consuete prerogative ferrariane, i brigatisti non vengono mai chiamati per nome e cognome, e addirittura nella sceneggiatura trascritta e pubblicata in volume si trovano semplicemente numerati, vuol dire che l'autore non si sta preoccupando tanto di eventuali querele per diffamazione, che puntuali invece arrivano con i successivi *Giovanni Falcone* (1993) e *I banchieri di Dio* (2002). Per il primo si contano ben due querele, con conseguente condanna al pagamento di congrui risarcimenti. Il primo querelante è il giudice Vincenzo Geraci, per via dello scambio di battute al telefono che intercorre tra il suo equivalente nel film, pronto a assicurare Falcone sull'appoggio all'imminente elezione al Consiglio superiore della magistratura del successore di Antonino Caponnetto a consigliere istruttore della Procura di Palermo, e il personaggio di Paolo Borsellino: «Paolo – dice

Geraci dall'altro capo del telefono – io non dimentico. Senza il tuo appoggio io non sarei qui a Roma, a Palazzo dei Marescialli. [...] Giovanni deve stare tranquillo. Tutti conoscono il suo valore». Il secondo querelante è l'ex funzionario del Sisde Bruno Contrada (poi condannato in via definitiva il 10 maggio 2007 dalla Corte di Cassazione per concorso esterno in associazione di tipo mafioso), riconosciutosi nell'anonimo, ambiguo personaggio soprannominato «u' Dottore». Gli effetti non si fanno attendere: spariscono dall'edizione definitiva di *Giovanni Falcone* perché giudicati diffamatori² sia la scena contenente il riferimento a Geraci, sia il primo dei cartelli finali, ove si legge «IL NUMERO TRE DEI SERVIZI SEGRETI (SISDE), GIÀ CAPO DELLA SQUADRA MOBILE DI PALERMO, È ARRESTATO PER CONCORSO IN ASSOCIAZIONE MAFIOSA»³. Stesso destino per *I banchieri di Dio* che nel 2006, essendo stato accolto il ricorso presentato da Flavio Carboni, viene sequestrato. E le società di produzione obbligate al pagamento di una cifra molto consistente come risarcimento per i danni economici e d'immagine causati al diretto interessato⁴. Nonostante questi episodi, Ferrara insiste, parlando di *I banchieri di Dio* (ma il discorso può essere esteso a ogni sua opera), che «il nostro film non ha nulla a che vedere con una requisitoria o un mandato d'arresto»⁵. Perché, a suo avviso, «nel cinema si va oltre la mera acquisizione di prove e di indizi, si usa un linguaggio che impiega elementi comunicativi più ampi e più universali (allusività, emblematicità, simbolicità comprese)»⁶. Una difesa d'ufficio? Piuttosto una questione di metodo. Cioè, come si diceva, di «strategia dell'attenzione». Sebbene in *Il caso Moro*, il primo film a misurarsi nel 1986 con la vicenda più intricata della storia italiana dal dopoguerra a oggi, i terroristi agiscano seguendo le tappe della versione tutto sommato ufficiale del sequestro, Ferrara suggerisce che essi non sono altro che numeri, pedine, mosse o strumentalizzate dall'esterno, e dall'alto. Compresa la giovane brigatista numero 4, indicativamente la Braghetti, che parla apposta di «strategia dell'attenzione» per irridere amaramente il presidente democristiano sforzatosi invano di conciliare le loro richieste con le

² Cfr. Giuseppe Ferrara, *L'assassinio di Roberto Calvi*, Bolsena, 2002, p. 17 e nota 22.

³ Tutte i cartelli conclusivi scorrono peraltro allusivamente sul fermo immagine del personaggio «u' Dottore».

⁴ Cfr. l'*Ordinanza di sequestro giudiziario del film*, in *ivi*, pp. 65-67.

⁵ *Ivi*, p. 7.

⁶ *Ivi*, p. 8.

posizioni dello Stato. Basta dunque un personaggio qualsiasi, nientemeno che un'aderente alle Brigate rosse per fornire contestualmente una precisa definizione del modo di procedere del film intero, anzi di tutti i film di Ferrara alle prese con vicende precise. Film in cui la rappresentazione deve fare i conti con i margini concessi dalla conoscenza disponibile al momento delle riprese, ma da trasmettere comunque, senza remore né soggezione: una conoscenza precaria poiché suscettibile nel tempo di estendersi a seguito di ulteriori, possibili svolte nell'inchiesta e rivelazioni varie. Ma questo non sembra scoraggiare l'autore, che non esita a inaugurare *I banchieri di Dio* con una didascalia emblematica: «IL FILM È BASATO SU FONTI *FINORA* [corsivo nostro] CONOSCIUTE». Non importa – come si è detto, e lui stesso ha scritto – stabilire una volta per tutte come siano andate le cose, portare alla luce tutti i protagonisti maggiori e minori, assegnando loro nomi e cognomi, possibilmente veri o tutt'al più di copertura, ma aprire un varco nel muro del silenzio, infrangere la superficie dell'indicibilità. Diversamente da Rosi, Ferrara non contempera tutti i rischi dell'operazione. Parte piuttosto alla carica. Si lancia in una corsa contro il tempo, con produzioni anche spartane, non di rado autofinanziate. Si getta a capofitto nell'impresa massimizzando gli effetti possibili e auspicabili delle inchieste, le proprie e quelle altrui, da cui parimenti ogni progetto prende le mosse. Per niente intimorito delle tessere mancanti del cupo mosaico discorsivo, si impegna a incrementarle, raccogliendone e reclamandone di nuove, pronto persino a correggere il tiro, ad ammettere i propri eventuali errori di valutazione, a colmare lacune, a far fronte ad acquisizioni sopraggiunte in tempi successivi. Ciò non toglie che il legame più stretto lo intrattiene con il magistero rosiano:

Non c'è chi non percepisca – scrive ancora Argenterio – le influenze avute dal Rosi di *Salvatore Giuliano* e dei successivi *Le mani sulla città*, *Il caso Mattei*, *Lucky Luciano* su Giuseppe Ferrara, ma va riconosciuto che la strada è stata intrapresa di primo acchito, nei cortometraggi che si configuravano come indagini in cui si andavano a scoperchiare pentole bollenti. La chiave adottata, nella sostanza, non differisce da quella zavattiniana e rosselliniana, tesa, in via programmatica e teoretica, a deromanzare la raffigurazione artistica, a scioglierla dallo psicologismo, a metterla il più possibile in presa diretta con la quotidianità, la nuda prosa, la carica di

fantasia insita nei fatti. Ferrara, come del resto Rosi, ci ha aggiunto la sagacia dell'investigatore che muove dalle versioni accreditate per vagliarle, porle in forse, per lasciar affiorare indizi tralasciati da altri⁷.

Tuttavia in Ferrara i marcati presupposti conoscitivi, di chi conosce e vuol far conoscere a tutti i costi mediante l'attivazione di film d'inchiesta dalla forte propensione politico-indiziaria, non si esauriscono nella esclusiva, diretta derivazione rosiana. Se fosse semplicemente un epigono di Rosi, più o meno ortodosso, più o meno dotato, varrebbero per lui le considerazioni già fatte per il suo riconosciuto "maestro". Ma c'è nel sedicente "allievo" una componente di testarda alterità che lo rende spesso più indigesto, più invisibile agli studiosi che deprecano una così plateale informalità dello stile o addirittura una platealità senza stile, a prima vista perentoriamente contenutistico o appiattito sui contenuti. Proprio questo rigido e duraturo pregiudizio nasce, in molti, dall'aver cercato nel cinema di Ferrara solo una prosecuzione diretta di Rosi. Ferrara diventa quindi secondario, minore, se analizzato in rapporto a Rosi. Rimproverare ciò che gli manca per poter eguagliare Rosi non ha però molto senso. Certo, è giusto e quanto mai doveroso partire da Rosi, per comprendere gli obiettivi di Ferrara, e cogliere così una serie di analogie strutturali dettate dalla comune "sagacia investigativa". Ma la questione dello stile, impostata rigidamente sul paradigma unico rosiano, porta fuori strada. E non fa che penalizzare Ferrara, cui gioverebbero invece importanti e numerose altre integrazioni: tra cui quelle che propone Argentieri, di Zavattini e Rossellini. Di zavattiniano per esempio possiede la fondamentale predisposizione all'incompiutezza fisiologica, positiva, seminale dei risultati. Si riscontra infatti nei suoi film un grado di progettualità inversamente proporzionale alla volontà di racchiuderla in una forma ricercata, originale, esclusiva. Più degli stessi Lizzani, Rosi e Damiani, è un autentico, assiduo, radicale assertore dell'insegnamento di Zavattini, oltre a esserne stato stretto collaboratore per decenni. Non va dimenticato, come già sottolineato nel precedente *Il processo della verità*⁸, che nel 1958 è proprio Ferrara a realizzare un'intervista in cui Zavattini, nelle lunghe e argomentate risposte, si premura di valutare con maggiore cautela tempi, metodi e risultati dell'inchiesta⁹. Nei

⁷ Mino Argentieri, *Ferrara: un cineasta con un'apassionata sensibilità sociale*, in Giuseppe Ferrara, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, cit., p. 12.

⁸ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 54-55.

⁹ Cfr. Cesare Zavattini, *La solitudine di Zavattini*, intervista di Giuseppe Ferrara, «Film».

suoi primi cortometraggi dimostra di poter sottoscrivere la cautela prescritta da Zavattini, tanto che *La torraccia* (1959), *Il mercato dei posti letto* (1962), *Un giorno di cronaca* (1963), *Gilda* (1964) sembrano episodi stralciati da *L'amore in città*, *I misteri di Roma* o *Le italiane e l'amore*. In virtù della difesa a oltranza di un neorealismo neanche più assediato ma dato già per defunto, si candida così a condividerne da quel momento con uguale, infaticabile entusiasmo la stessa “solitudine” intellettuale, espressiva, metodologica enunciata nel titolo della storica intervista. Ciò che insomma nel 1958 avvicina Ferrara a Zavattini, nonostante i trent'anni di differenza, è la sopraggiunta consapevolezza sulla distanza tra le buone intenzioni teoriche e l'ancor più buona e indispensabile pratica. Che torna a investire il progetto, le contraddizioni di fondo e l'eredità del neorealismo:

Quindi, mentre *teoreticamente* – spiega il cinquantaseienne Zavattini al ventiseienne Ferrara – ho elementarizzato, in sostanza, tutti i problemi e li ho proprio ben chiari, tanto che sono stato, direi, uno dei pochi a non deflettere mai dalla linea politica del neorealismo (anzi, l'avrei portata forse anche più avanti insieme ad altri, se appena appena avessi trovato intorno una maggiore rispondenza); *praticamente* però, sul piano dei film, penso che non sono stato altrettanto energico e forte. [...] Dico: ma perché non interrompo quello che sto facendo e non provo: se è vero che ho un'idea, ho dei principi così belli, coerenti, vediamo, ho dedicato abbastanza tempo alla realizzazione delle cose, o ne ho forse dedicato eccessivamente al pensiero, diciamo, delle cose? Che sembrano due fasi totalmente distaccate, e che invece sono due fasi spiritualmente e moralmente univoche. Quindi io sono stato valido nella prima fase; nella seconda mi sento colpevole. [...] Qualcuno potrebbe sostenere che il conoscere la realtà è un peso, è come una palla di piombo al piede; infatti, direbbe, noi “scattiamo” da un momento all'altro della conoscenza: raggiungiamo un momento, lo conosciamo fino a cinque, poi c'è bisogno di scattare ancora prima di conoscerlo [fino a] dieci. Quel cinque è sufficiente per andare subito al numero successivo dieci. C'è chi sostiene cose del genere, per cui ogni forma analitica è una forma cui dedichiamo troppo tempo¹⁰.

11, 1958, poi in Cesare Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979.

¹⁰ *Ivi*, pp. 194-196.

L'autocritica "solitaria" di Zavattini appare quindi come il frutto maturo di una rinverita spinta nonviolenta, dentro una irriducibile cornice inchiestale alimentata da propositi pacifisti. Donde la convergenza con le idee e lo spirito della "Marcia per la pace e la fratellanza dei popoli" Perugia-Assisi del 24 settembre 1961 organizzata da Aldo Capitini, o con le inchieste e le iniziative siciliane di Danilo Dolci esplicitamente citato nell'intervista, di cui complessivamente si è già parlato anche nel primo capitolo su Lizzani¹¹. Per questo Ferrara, contemporaneamente alla partecipazione al collettivo di registi ingaggiati da Zavattini per *I misteri di Roma*, collabora nel suo segmento *Giochi di bambini* con interviste a minori di varia provenienza geografica sul tema della pace al primo e unico numero dell'ambizioso *Cinegiornale della pace* (1963), redatto e montato da Argentieri, già membro della commissione proposta sempre da Zavattini, comprendente anche Petri, Capitini, la Mangini e il pittore Renzo Vespignani¹². Ferrara torna poi a collaborare con Zavattini nel 1968, poco prima di esordire nel lungometraggio, in occasione del *Cinegiornale libero n. 1*, realizzando il segmento grottesco sulla sconfitta e lo smantellamento della pubblicità elettorale del Psu, quello sulla borsa e in particolare, con Marco Zavattini, il celebre sketch dell'amplesso tra un piccolo-borghese e una Fiat 500.

L'altra componente fondamentale, quella rosselliniana¹³, oltre che nella scena dell'attentato al convoglio nazista di *Roma città aperta* (1945) inserita in *Resistere a Roma* (1965), si manifesta nella tendenza tipica di Ferrara a spogliare l'inquadratura, a depurarla raggiungendo l'essenzialità, sia pure aggressiva, tesa, sensazionalistica, indispensabile per cogliere il nocciolo delle questioni politiche messe in campo con prepotenza. La stessa atrocità simulata delle molto contestate¹⁴ scene di torture di *Faccia di spia* (1975), gratuita o

¹¹ Per il rapporto del film politico-indiziario a largo spettro, e implicitamente del neorealismo, con il pensiero e l'azione di Capitini e Dolci cfr. anche Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 33-40, 55-62.

¹² Cfr. Cesare Zavattini, *Il cinegiornale della pace*, in *Neorealismo ecc.*, cit., pp. 236-241.

¹³ Cfr. inoltre Giuseppe Ferrara, *L'opera di Roberto Rossellini*, relazione al convegno su Rossellini a Fiesole, 3 luglio 1967, poi in Piero Mechini, Roberto Salvadori (a cura di), *Rossellini, Antonioni, Buñuel*, Marsilio, Venezia, 1973, pp. 11-45.

¹⁴ Cfr. in particolare la recensione di Tullio Kezich, *Faccia di spia*, «Panorama», 18 settembre 1975; la replica di Giuseppe Ferrara, *Nudo e porno*, «Panorama», 13 novembre 1975; la recensione di Massimo Mida, *Faccia di spia*, «L'unione sarda», 27 settembre 1975; la tavola rotonda sul film, cui hanno partecipato l'autore, Lino Del Fra, Renzo Rossellini,

meno, vanta come precedente illustre proprio *Roma città aperta*, di cui molto spesso si dimenticano i dettagli macabri della fiamma ossidrica sulla pelle dell'ingegner Manfredi interpretato da Marcello Pagliero, per non parlare degli ancora più realistici supplizi finali del contemporaneo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini. Eppure l'accostamento del film di Ferrara a quelli di Rossellini e Pasolini non si direbbe essere mai stato neanche azzardato. Rosselliniano, per Ferrara, è inoltre l'obiettivo comunicativo, didattico e pedagogico a un tempo, di restituire sullo schermo quella «nuda prosa» colta da Argentieri. Nella maniacale necessità di andare al di là del film, cioè di inseguire eventi reali, fatti, connessioni possibili e a dismisura di film, l'autore preferisce affidarsi a modalità di messa in scena e in quadro elementari, d'impatto immediato, recepibili da chiunque.

Con un vantaggio, su cui fanno testo cortometraggi e lungometraggi, tra cui *Il sasso in bocca*, il ben più spietato *Faccia di spia*, o *Panagulis Zei* (1980), assai più contenuto nel mostrare il trattamento sadico che il protagonista subisce durante gli interrogatori e la lunga detenzione, e *Il caso Moro* che mescola con abilità telegiornali autentici e non: che solo l'osmosi, la confusione, la commistione tra immagini documentaristiche persistenti, brani di film rigorosamente d'autore riconvertiti documentaristicamente e ricostruzioni supplementari a scopo ugualmente storico-documentaristico, permette alla costante (re)invenzione audiovisiva ferrariana di far emergere l'insufficienza e la lacunosità della rappresentazione *dal vero* originale, di seconda mano o d'archivio. E a quest'ultima di stemperare la verosimiglianza esasperata delle riprese *posticce*, di solito affidate con evidente intento defamiliarizzante e provocatorio, 1) agli slanci della macchina da presa a mano che si intrufola ovunque; 2) agli impeti dello zoom che cattura, isola e chiosa a distanza in modo spudorato qualsiasi particolare degno di nota; 3) alle intemperanze di angolazioni vertiginose di ripresa che denotano situazioni allucinanti. Insomma, fiction e non-fiction, che Ferrara mette sullo stesso piano discorsivo, considerandoli opzioni inseparabili, contigue, consequenziali, si sorreggono, si potenziano e per giunta si demistificano a vicenda.

Vincenzo Vita, Domenico Aleotti, Giandomenico Curi, *La Cia è un mostro onnipotente e invincibile? Il problema di fare un film che non sia solo denuncia*, «Quotidiano dei lavoratori», 3 dicembre 1975.

Riassumendo, in primo luogo, per dirla ancora con Gaudreault¹⁵, c'è il «procedimento» usato per la costruzione della singola inquadratura. Di solito poco sofisticata, politicamente scorretta. Ciò nondimeno frutto di un'elaborazione meticolosa, metodica, meditata, tutto fuorché sciatta. Al più frettolosa, e vedremo anche perché. O altresì limpida, semplice, diretta. Quelle dei film di Ferrara sono in pratica inquadrature il cui nitore, la trasparenza, in grado di arrivare immediatamente allo spettatore, stride con il tremendo, inaccettabile contenuto proposto. Ciò che impressiona, infastidisce, imbarazza spesso e volentieri è insomma la nettezza visiva al servizio di un assunto grave. Il surplus voluto di incredibile evidenza e disapprovata franchezza stona con le situazioni molto impressionanti veicolate dall'inquadratura. L'autore, con la concitata dedizione che lo contraddistingue, non cerca una composizione sottile nella ripresa. Siccome combatte la sottigliezza stessa del potere, la aggredisce rendendola grossolana, affermando, mostrando, facendo ascoltare chiaramente l'indicibile. Donde lo shock, da vero e proprio cinema primordiale, da «cinematografia-attrazione»¹⁶ votata a innescare l'impatto sensazionale della quotidianità, laddove ai giorni nostri sembra sensazionale l'evidenza, *cinematografica*, della normale amministrazione di fatti inammissibili. Insomma Ferrara ama un tipo di inquadratura piuttosto «elementare», come ogni tardiva deduzione del dottor Watson rispetto alle illuminazioni di Sherlock Holmes. Che però è *a* effetto, e *fa* effetto. Un effetto in prima istanza – lo ripetiamo – di «procedimento», secondo Gaudreault, che coincide con quello che invece Noël Burch, ricorrendo a un termine-nozione esclusivamente francese, ha già chiamato «*découpage* nello spazio»¹⁷. Il richiamo incrociato a Burch e Gaudreault, così attenti a impostare le proprie ricerche e teorie indagando rispettivamente sul «modo di rappresentazione primitivo»¹⁸ o sul «cinema delle origini», non suoni troppo estemporaneo se applicato a Ferrara. Il quale per primo, quando motiva le proprie scelte cinematografiche, insiste sui presupposti del linguaggio filmico, dalla base, dalla nascita, come

¹⁵ Cfr. André Gaudreault, *Dal letterario al filmico*, cit., p. 29.

¹⁶ Cfr. André Gaudreault, *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano, 2004.

¹⁷ Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969 (tr. it. *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980; 1990, pp. 11-12).

¹⁸ Cfr. Noël Burch, *La lucarne de l'infini*, Nathan, Paris, 1991 (tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma, 1994).

si vince anche dall'importante suo testo inedito *Cos'è il cinema e perché farlo* pubblicato in appendice.

Passiamo ora alla fase successiva, alla «procedura» specifica. Ossia all'assemblaggio delle inquadrature, sempre prendendo in prestito la terminologia gaudrealtiana, che suggerisce un'assonanza in questo caso appropriata con le pratiche giuridiche. In particolare, il tipo di montaggio – o di «*découpage* nel tempo», per dirla con Burch – che Ferrara impone nei suoi film è agli antipodi di quello rosiano, tanto da aver causato un incidente diplomatico con *Il sasso in bocca*, per via di alcune scene di *Salvatore Giuliano* inserite ex novo. E rimontate:

Non era un film di fiction – racconta Ferrara – appunto perché era tutto vero, era tutto documentato. E non era neanche un film di montaggio. Però c'erano pezzi di cinegiornali, di repertorio, di altri film. C'erano ad esempio frammenti importantissimi di *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi perché mi sembrava assurdo che io rigirassi la scena di Portella della Ginestra o l'assassinio di Pisciotta o la ricostruzione del ritrovamento del cadavere di Giuliano quando Rosi che per me è un grande maestro l'aveva fatti così bene. Allora chiesi a Rosi, naturalmente pagando un milione di vecchie lire di allora, che era sostanzioso, alla Lux Film che era la produttrice del *Salvatore Giuliano* di Rosi ed ebbi la possibilità di inserire nel mio film questi episodi. Naturalmente li adattai al mio stile perché era tutto tambureggiante il film, c'era ancora l'idea di Ejzenštejn dietro di me, insomma del montaggio ejzenštejniano quasi in motocicletta. Invece il film di Rosi che ha un procedere maestoso, lento, non si adattava al film. Allora mi ricordo, sempre per parlare dello stile, che io non ebbi il coraggio di tagliare i frammenti del maestro, le sequenze del maestro. E chiamai un grande montatore di allora, Kim Arcalli, che tra l'altro è anche un cosceneggiatore di Bertolucci, ha montato *l'Ultimo tango a Parigi*, per dire, il quale mi disse: «Esci, Ferrara. Ci penso io». E allora ha fatto sì che il ritmo rosiano si adattasse al ritmo ferrariano. Rosi se l'è legata al dito, non me l'ha ancora perdonata¹⁹.

Come si può notare, al di là dell'episodio comunque estremamente em-

¹⁹ Giuseppe Ferrara, extra, in *Il sasso in bocca*, dvd, General Video, Roma, 2005.

blematico della divergenza tra Rosi e Ferrara, che un preciso criterio spinge quest'ultimo a fare del montaggio lo strumento principe di uno «stile [...] tutto tambureggiante» in cui «c'era ancora l'idea di Ejzenštejn dietro di me, insomma del montaggio ejzenštejniano quasi in motocicletta». La consapevolezza che «ha fatto sì che il ritmo rosiano si adattasse al ritmo ferrariano» deriva dall'urgenza tipica dell'autore di *Il sasso in bocca* di dire *tutto* il possibile nello spazio e nel tempo eccessivamente breve di un solo film, non potendo egli comunque riuscire a dire *tutto*. Anche perché in Italia difficilmente si sa o si saprà mai proprio *tutto*. Lo si evince anche da quanto scrive Gian Piero Brunetta, che, partendo da *I banchieri di Dio*, ripercorre tutti i

film di Ferrara [che] più che giungere a offrire soluzioni dei casi, accumulano elementi e capi di accusa, pungono, con documentazione e argomentazioni convincenti, domande nuove, stabiliscono nessi inediti e formulano ipotesi di connivenze tra forze etrogenee del sistema politico, religioso ed economico nazionale e internazionale²⁰.

Montaggio lineare, incrociato, parallelo, ritmico, analogico, delle attrazioni concorrono assieme a una sovra-determinazione, in linea con l'enfasi inchiestale ferrariana: quella di un montaggio sempre e comunque inferenziale, (d)enunciativo, costringente, nell'accezione petöfiana più volte richiamata. Il sovraccarico di fatti, toni, tensioni quindi un montaggio dirompente, accelerato, in ogni senso *eccessivo*, dal momento che eccede persino la misura rosiana. Ferrara non si dà pace. Nella più ampia accezione del termine egli "connette", sia in quanto capisce, sia perché perennemente in connessione con la realtà storico-politica, sia infine in virtù delle troppe cose da connettere e, complice il montaggio frenetico e ardimentoso, lo fa *troppo* in fretta. Per non parlare delle cose ancora da scoprire e magari connettere in futuro, che sarebbero – nella sua ottica di regista d'inchiesta ossessionato da un ragionevole e responsabile *horror vacui* – sempre tante, *troppe*. Da storico e critico del cinema *sui generis*²¹, attività svolta – come da Lizzani – prima e

²⁰ Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. 470.

²¹ In Lino Micciché, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975; 1986, p. 43, il volume Giuseppe Ferrara, *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze, 1957, viene definito «uno dei libri più stimolanti del decennio ma affetto da troppe giovanili ir-

parallelamente a quella di cineasta, Ferrara nell'illustrare il proprio *modus operandi* ricorre a esempi precisi, storici, tradizionali, fondamentali, che egli stesso ha già esaminato in passato e continua a esaminare nella fitta produzione saggistica dall'evidente taglio autoreferenziale. Ciò che conta capire non è tanto se egli legge correttamente la storia del cinema, italiano e internazionale, documentaristico e di finzione, prima e dopo l'avvento del sonoro, alla giusta distanza, *scientificamente*. Importa accorgersi di come se ne serve, o la applica in prima persona. I suoi articoli, interventi e studi diventano così il banco di prova di una prassi concreta. E come tali andrebbero letti o riletti, con il senno di poi. I riferimenti ai Lumière nel saggio a carattere teorico che pubblichiamo in appendice, per quel che concerne il «procedimento» o il «*découpage* nello spazio», uniti alla «procedura» o «*découpage* nel tempo» di derivazione ejzenštejniana (il finale liberatorio del cortometraggio *La cena di San Giuseppe*, 1963, rimanda per esempio a *Que viva Mexico!*, 1932, molto caro a Ferrara) e vertoviana, assumono dunque valenza di dichiarazioni programmatiche messe per iscritto ininterrottamente dagli anni Cinquanta, cioè dalla fase pre-registica, che ipotoca la regia o sembra già proiettata verso la regia²². Volendo provare a delineare questo compatto ed eclettico sistema di vasi comunicanti, inferenze e interferenze, bisogna ammettere che, buona pace dei giudizi e dell'impostazione ideologica che li caratterizza, debitrice sovente dei parametri dell'epoca, tracce e indizi del Ferrara regista in predicato, in erba o infine affermato si trovano e, inoltre nei numerosi scritti sparsi su Jean Vigo, Joris Ivens, Robert Flaherty, Charlie Chaplin, Kenji Mizoguchi, o sul cinema fascista italiano, su Luchino Visconti e naturalmente sul neorealismo²³. Che

ruenze e da troppe acritiche condescendenze», a riprova di come il «troppo» sia il maggiore denominatore dell'opera di Ferrara.

²² Oltre al saggio *Cos'è il cinema e perché farlo* riprodotto integralmente in appendice, cfr. Giuseppe Ferrara, *Que viva Mexico. Una cattedrale distrutta*, «Schermi», 7-8, ottobre/dicembre 1952, Giuseppe Ferrara, *La corazzata Potemkin*, «Film selezione», 2, giugno 1960, Giuseppe Ferrara, *Cineocchio e cinemenzogna*, introduzione a Massimo Cardillo, *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, Dedalo, Bari, 1983, pp. 7-12.

²³ Cfr. Giuseppe Ferrara, *Jean Vigo*, «Filmcritica», 26-27, luglio/agosto 1953 e 42-43, novembre/dicembre 1954, Giuseppe Ferrara, *Ivens o dell'immediatezza*, «Filmcritica», 39-40, agosto/settembre 1954, Giuseppe Ferrara, *I limiti di Flaherty*, «Lumen», 2, aprile/giugno 1957, Giuseppe Ferrara, *Un Chaplin non incisivo*, «Lumen», 6, aprile/maggio 1958, Giuseppe Ferrara, *Kenji Mizoguchi*, «L'altro cinema», 47, dicembre 1957, Giuseppe Ferrara, *Visconti e il neorealismo italiano*, in *Luchino Visconti*, CTAC, Firenze, 1967, pp. 67-97, Giuseppe

resta il centro propulsore della sua vasta produzione cartacea e filmografica, o delle docenze universitarie²⁴. Le sue prese di posizione sul neorealismo risalgono agli anni Cinquanta e Sessanta, ancora una volta riassunte con largo anticipo nelle monografie più corpose e sistematiche, oltretutto complementari, *Il nuovo cinema italiano* del 1957 (sul quale valgono le considerazioni già fatte nel primo capitolo sugli intenti propositivi, mirati e inchiestali dei volumi che Lizzani ha a più riprese dedicato al cinema italiano)²⁵, e il *Francesco Rosi* del 1965. Proprio nel libro su Rosi, il primo in Italia, e che per ovvie ragioni merita di essere preso in considerazione nel nostro discorso sugli autori di film d'inchiesta e sulla loro reciprocità, Ferrara traccia le linee anche del proprio percorso d'autore, prossimo alla svolta del lungometraggio. E lo fa attraverso una lettura e una valutazione abbastanza personale dell'opera rosiana, agganciata a un'idea imperitura di neorealismo, traghettato da una fase vecchia a una presunta fase nuova. Un neorealismo comunque sia resistente e di auspicata lunga durata. La *Premessa* del libro è infatti composta di due capitoli, *Il neorealismo: ieri* e *Il neorealismo: oggi*, ognuno dei quali prelude al contributo rosiano che occupa invece l'ampia parte centrale. Nel primo si legge:

Sarà interessante constatare come quasi tutti i registi del film italiano, vecchi e giovani, abbiano sviluppato – dopo la prima crescita ribelle del movimento – le parti laterali del neorealismo, lasciando che soltanto pochi rimanessero fedeli al suo *centro* originario: tra questi, Francesco Rosi, appunto²⁶.

Nel secondo: «Seguire il cammino di questo regista vorrà dire allora segui-

Ferrara, *Lo spettatore neorealista*, «Ferrania», 10, ottobre 1956. Molti dei numerosi interventi di Ferrara, compresi quelli fin qui elencati, sono stati raccolti nel volume antologico Giuseppe Ferrara, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, cit., pp. 22-193.

²⁴ Cfr. l'inedito Giuseppe Ferrara, *Nota sul neorealismo e sul postneorealismo*, lezione tenuta a conclusione del corso "La regia e la poetica del neorealismo", Università di Perugia – Facoltà di Scienze della Formazione, dicembre 2008.

²⁵ Ma il discorso in generale vale anche per la mole di scritti di tutti i collaboratori della rivista «Cinema» poi approdati alla regia da Giuseppe De Santis a Gianni Puccini, da Massimo Mida ad Antonio Pietrangeli, oltre a Visconti e Antonioni allo stesso Lizzani. Cfr. in sintesi Massimo Mida, Lorenzo Quaglietti (a cura di), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

²⁶ Giuseppe Ferrara, *Francesco Rosi*, Canesi, Roma, 1965, p. 20.

re non solo le ultime vicende del neorealismo, i suoi sviluppi sempre aperti, ma anche la possibilità di una cultura di opposizione»²⁷. La mozione d'ordine è inequivocabile: «*seguire il cammino*» rosiano equivale a *proseguire* lungo la strada del neorealismo. Contrariamente a quanto non di rado si crede e si scrive, Rosi – dice tra le righe lo stesso Ferrara, storico e regista a un tempo – *va seguito*, non imitato. Egli perciò lo cita, lo recupera, lo ingloba, talvolta rimaneggia nei suoi film, come ne *Il sasso in bocca* o lo stesso anno del volume rosiano con la scena finale di *La sfida*, stavolta non rimontata, all'interno nel cortometraggio diviso in due parti *La camorra* (1965). O come, seguendo l'analogo criterio intermediale, nel cortometraggio *Il gergo della malavita* (1967) alla fine del quale troviamo la scena del figlio legato sul tavolaccio di *Mamma Roma* (1962) di Pasolini, nel già rammentato cortometraggio *Resistere a Roma* con lo stralcio di *Roma città aperta* di Rossellini. O ancora nel lungometraggio documentario *Contra-diction – Il caso Nicaragua* (1987) introdotto da una scena di *Le dix-septième parallèle (17° parallèle, 1968)* di Ivens²⁸. La concezione del film come crocevia di materiali audiovisivi di varia provenienza e tipologia, di repertorio o d'autore, di finzione e non, riassorbiti e resi omogenei in un unico alveo discorsivo non esclude addirittura forme di autoriciclaggio. Ferrara infatti non si limita a reperire e a repertare film di altri, a riutilizzarli come fonti, documenti, reperti probatori della propria inchiesta. Tratta così i suoi stessi film. L'incipit di *Giovanni Falcone* mostra un giuramento mafioso. La scena proviene da *Il sasso in bocca*, come anche quella dell'arrivo del carro armato nella Villalba dominata dal boss Calogero Vizzini. Nella quarta puntata di *P2 Story* (1985), dal titolo *Il terrorismo mafioso*, vengono importate le scene degli omicidi eccellenti di Boris Giuliano, Cesare Terranova, Piersanti Mattarella, Gaetano Costa e Pio La Torre del precedente *Cento Giorni a Palermo* (1984). In *Guido che sfidò le Brigate Rosse* (2007) si recuperate invece quelle del rapimento di *Il caso Moro*. L'autore istituisce con la sua filmografia costantemente ricomponibile, come lo è per lui la stessa storia del cinema, un unico archivio della memoria, con frammenti spostati,

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ Scrive l'autore nella scheda dattiloscritta e fotocopiata allegata al dvd da lui stesso fatto circolare che «il montaggio si riallaccia al documentarismo classico (di cui, all'inizio, c'è una commossa citazione: la sequenza della cattura del pilota americano da parte dei vietnamiti in *17° parallelo* di Joris Ivens, grande maestro e imprescindibile punto di riferimento del documentario politico)».

sottratti, ridefiniti da un film all'altro, allo scopo insomma di tenere vivo e aggiornato, nei modi più impensabili, disparati e trasversali, un personale debito contratto a monte. Ovviamente con il neorealismo:

Il cinema di Giuseppe Ferrara ha una matrice inconfondibile: il neorealismo. È da questo filone che il regista ha tratto fruttuosi insegnamenti, descrivendone la genesi, gli sviluppi e le contraddizioni [...]. Nei film di Ferrara, il neorealismo rifiorisce e si rinnova per ciò che ha espresso: una esigenza di ricerca, un bisogno di pensosità da contrapporre a facili certezze, a convenzioni radicate, a luoghi comuni, l'impulso alla scoperta di fenomeni occultati o mistificati, la molla morale e culturale che induce a porre in discussione il tutto²⁹.

In questo senso l'esperimento di *P2 Story*, opera fluviale, mista, ibrida, aperta e fertile, perciò tanto più coerente, è l'epicentro del monumentale e tentacolare progetto di ricerca, videodocumentazione e affabulazione, permeabile e suscettibile di assestamenti e sviluppi continui, che Ferrara ha inseguito e messo a punto nell'arco di mezzo secolo di attività poliedrica. Spostando l'obiettivo inchiestale dall'iniziale e nel complesso nucleo più corposo della criminalità organizzata e delle mafie, al plurale (*Lo stagno*, 1961; *Le streghe di Pachino*, 1963; *La camorra*; *Mafia d'Aspromonte*, 1966; *Il pane e la morte*, 1967; *Il gergo della malavita*, 1967; *Il delitto d'onore*, 1968; *Il sasso in bocca*; *La mafia del pesce*, 1973; *Cento giorni a Palermo*; *Giovanni Falcone*; *Donne di mafia*, 2001), allargandolo ai servizi segreti americani legati anche alla strategia della tensione, italiana e internazionale (*Faccia di spia*; *La pista nera*, 1972), poi ancora al terrorismo, ai servizi segreti italiani, all'intreccio politica-mafia-finanza (*Il caso Moro e Guido che sfidò le Brigate Rosse*; quindi l'asse *Giovanni Falcone*; *Segreto di Stato*, 1995; *I banchieri di Dio*), ha scelto di far convergere dalla metà degli anni Ottanta l'intero sistema filmografico sul caso P2. Ragion per cui approntando un programma televisivo d'inchiesta in cinque puntate come *P2 Story*, con spessore e piglio molto cinematografico, ha come provveduto a una sorta di centro attorno al quale far gravitare il vasto campionario politico-indiziario pregresso e seguente che copre mezzo secolo di instancabile attività. In *P2 Story*, il cui impianto è

²⁹ Cfr. Mino Argentieri, *Ferrara: un cineasta con una appassionata sensibilità civile*, in Giuseppe Ferrara, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, cit., p. 11.

stato imitato negli anni successivi da Giovanni Minoli o più esplicitamente da Carlo Lucarelli, senza dimenticare un noto giornalista televisivo come Riccardo Iacona, già aiuto regista e cosceneggiatore di Ferrara in *Panagulis Zei e Cento giorni a Palermo*, si assiste a una specie di sintesi globale, di sguardo d'insieme dove si smarriscono i confini tra arte e informazione, documentario e finzione, inchiesta e denuncia. E dove possono coesistere, avvicinarsi e interagire conduttori (lo stesso Ferrara, coadiuvato da Giovanna Ventura), attori che leggono i documenti e le relazioni parlamentari (Stefano Satta Flores), sagome piatte dei personaggi chiave della vicenda, con o senza volto, incappucciati o smascherati uno alla volta direttamente dall'autore anfitrione, interviste filmate ai testimoni, e una smisurata quantità di immagini di repertorio riassembleate che si mimetizzano con quelle non più di finzione perché trasformate in docu-fiction pronta per l'uso e il riuso conoscitivo, connettivo e interpretativo perpetuo. Quella dell'«immaginazione intermediale», adoperata da Pietro Montani per illustrare anche la strategia storico-testimoniale³⁰ del visionario Bellocchio di *Buongiorno, notte* sul delitto Moro, è dunque la dimensione preferita anche dal Ferrara post-neorealista di *Il caso Moro*, il quale volentieri funge un po' da *mad doctor* capace di costruire con cognizione di causa le sue impressionanti creature audiovisive, corpi testuali ricomposti e restituiti a nuova vita adoperando brandelli di altri testi pregressi. Come il Frankenstein dell'omonimo romanzo di Mary Shelley, egli ricuce alla moviola spregiudicatamente frammenti sparsi di verità per via inchiestale, seguendo l'ormai testata metodologia politico-indiziaria, spingendo simultaneamente sia sul pedale sonoro che su quello visivo. I suoi film difficilmente classificabili si confermano perciò strani oggetti non identificati che contraddicono le verità ufficiali e insufficienti (*Contra-diction* è emblematicamente il titolo di uno di essi). Comunque li si voglia giudicare, affrontare, fruire, come prodotti di contro-informazione o contro-narrazioni, assolvono al compito di essere comunque sia “contro”. Riflettono fisiologicamente, enunciandoli, “casi” nazionali e internazionali irrisolti, oscuri, inaccessibili: il titolo *Il caso Moro* ispira il sottotitolo *Il caso Nicaragua* che a sua volta suggerisce come titolo alternativo di *I banchieri di Dio*, nelle filmografie o nelle versioni destinate all'home video, *Il caso Calvi*. Non sono divertenti né piacevoli. Sono spesso deliberatamente didattici, o stranianti, in senso brechtiano, non

³⁰ Cfr. Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp. 27-33.

soltanto per quello che dicono ma per come cercano di dirlo. Ferrara del resto ha cominciato a pensare in termini brechtiani non soltanto nel testo che riproponiamo in appendice, ma già da quando ha scorto in Rosi l'erede maggiore della sua partecipata rilettura del neorealismo. La *Conclusione* de suo *Francesco Rosi* si articola in due capitoli, il primo dei quali si intitola appunto *Per un cinema brechtiano*³¹. Donde l'inequivocabile

angolazione diciamo brechtiana del *Sasso in bocca*: qual è questa angolazione? Vogliamo eliminare il personaggio principale, perché Brecht diceva che quando l'attore ti porta per mano e ti seduce, ti coinvolge, ti implica nei suoi sentimenti ti distrae politicamente e tu spettatore non segui politicamente la vicenda. Ecco, allora il personaggio principale era un fatto sociale, era la mafia, che tra l'altro non s'era mai vista. La dovevamo rappresentare per quello che era venuto fuori, per i segreti – allora erano anche pochi – che erano venuti alla luce. E così ho deciso di dividere il film in 117 episodi, che praticamente duravano circa un minuto l'uno, anche meno: 117 episodi che erano comunque intelaiati dentro questa storia della mafia³².

Brechtiano, dal suo punto di vista, è persino l'uso del flashback nei film che realizza a partire dagli anni Novanta, sollecitando in chi ascolta e guarda il film una partecipazione attiva, un continuo "stimolo", per di più in bianco e nero (soluzione fotografica e logico-visiva ripresa non a caso da Giordana in *Romanzo di una strage*). Dai film di Ferrara, specialmente gli ultimi, *I banchieri di Dio* in particolare, è pressoché impossibile distrarsi. Anche grazie a una serie di flashback subliminali che funzionano come «una specie di risveglio mentale allo spettatore», il quale altrimenti rischia di continuo di smarrirsi nel labirinto di nomi, avvenimenti, connessioni che si accavallano e a tamburo battente vengono riproposti sullo schermo:

Come in mie altre opere (*Giovanni Falcone*, *Donne di mafia*), anche in *I banchieri di Dio* ogni tanto il montaggio ricorre a inserti brevissimi, a frammenti di inquadrature apparse precedentemente ma che vengono ci-

³¹ Cfr. Giuseppe Ferrara, *Francesco Rosi*, cit., pp. 127-138.

³² Giuseppe Ferrara, extra, in *Il sasso in bocca*, dvd, cit.

tate prive di colore (in bianco e nero), proprio a significare che non fanno parte della scena in corso di svolgimento.

Non si tratta solo di un richiamo per aumentare la comprensione della narrazione (viene evocato il nome di un personaggio e appare per un attimo proprio quel personaggio che forse lo spettatore poteva aver dimenticato o confuso). Si tratta anche di un passato che ritorna con forza figurativa nel presente e questa volta con una sua forza autonoma. Si può quindi parlare di infinitesimali flashback oggettivi (di solito il flashback è soggettivo) che danno uno stimolo, una specie di risveglio mentale allo spettatore. Non vorrei scomodare Brecht, ma è ovvio che questi inserti hanno una funzione «straniante», in quanto interrompono la fluenza spazio-temporale del racconto (la cosiddetta «freccia del tempo»). Però, si badi, tutto il film è straniante. Per molti spettatori sarà una sorpresa, un diavoletto che esce dalla scatola in virtù di una imprevista molla scattante³³.

Ma brechtiana è nell'insieme la sua articolata «strategia dell'attenzione», che abbiamo preso in prestito come titolo del presente capitolo, potendosi considerare a tutti gli effetti la definizione più calzante di questa precisa linea di intervento, estetica, politica ed epistemologica, senza soluzione di continuità. L'autore ricorre a un'espressione del genere, dirottandola però su una brigatista innominata ma numerata che in *Il caso Moro* la usa per ironizzare sullo sforzo frustrato dell'ostaggio di riguardo, perché sa di correre un rischio. Un rischio calcolato, nonostante la profusione di didascalie non soltanto didascaliche ma distanzianti (spezzano, specialmente in *Giovanni Falcone*, l'affabulazione, l'illusione indotta dal racconto classico), nonostante il profluvio di parole e immagini in grado di rendere il film alla portata persino di una platea di non vedenti o di non udenti, nonostante il rincorrersi di cartelli sempre più stringenti che scorrono in testa e in coda (l'elenco di quelli che precedono i titoli conclusivi di *I banchieri di Dio* non ha precedenti nella storia del cinema, paragonabile per quantità di informazioni scritte solo all'*incipit*, non a caso, di *Il divo* di Sorrentino). Un rischio calcolato, abbiamo appena detto, forse addirittura cercato: quello di complicare a dismisura la fruizione del film. Si sa, star dietro a un film come *I banchieri di Dio* non è impresa

³³ Giuseppe Ferrara, nel paragrafo *Un film «straniante»* della sua *Postfazione: Un film sfida: «I banchieri di Dio»*, in Mario Almerighi, *I banchieri di Dio. Il caso Calvi*, Editori Riuniti, Roma, 2002, pp. 206-207.

da tutti. Paradossalmente, come d'autore, troppo compreso o troppo poco, si viene a trovare nelle condizioni di quel Moro-martire che non fa che scrivere lettere su lettere, nel disperato tentativo di far arrivare la sua voce, il suo grido di allarme, il proprio sforzo, spesso contestato, poco recepito, volentieri sotto-stimato, di farsi ascoltare, e capire anche da chi con ogni probabilità non ne ha alcuna voglia. Alla corrispondenza sempre più fitta e ignorata dello statista democristiano prigioniero fa eco idealmente lo schermo cinematografico usato da Ferrara, prima e dopo *Il caso Moro*, come surrogato particolarmente idoneo a canalizzare un tipo di inchiesta a largo spettro e a ciclo continuo. E di renderlo di conseguenza il luogo deputato dell'input politico-indiziario di base. I fili dell'inchiesta ferrariana del resto si riannodano sempre attorno a complicate vicende che conducono invece alla famigerata strategia della tensione, ne esemplificano la prassi, diramandosi o riflettendone lo schema di lunga durata. Tanto che, nel gioco di parole scelto, si coglie molto bene il desiderio di capovolgere il senso del maggiore obiettivo della sua denuncia affidata a un intero, compatto, spericolato itinerario filmografico in cui trovano posto opere di diverso formato e circuitazione. La «strategia dell'attenzione», nella prospettiva di Ferrara, diventa così l'antidoto culturale, l'anticorpo civile, l'atto di accusa logico e metodologico rivolto frontalmente alla tristemente nota «strategia della tensione», così come per i film di Rosi è stata coniata a suo tempo da Tavernier l'altrettanto felice definizione di «armi di costruzione di massa», in luogo delle tristemente diffuse «armi di distruzione di massa».

Si può perciò comprendere come la nostra collocazione in coda di Ferrara offra anche l'occasione per riallacciare i fili di una riflessione complessiva che vede coinvolti tutti gli autori scelti in questo studio in rappresentanza di una più ampia esigenza politico-indiziaria ancorata al paradigma epistemologico dell'inchiesta. Ferrara condivide con ciascuno degli autori suddetti aspetti fondamentali di una preoccupazione collettiva e trasversale di analisi e rilettura politica della storia contemporanea. Come Lizzani, Ferrara è contemporaneamente uno studioso, autore di una storia del cinema italiano. A Rosi Ferrara invece fa riferimento non soltanto nell'indirizzo politico-indiziario scelto nei suoi film, ma anche attraverso la più volte citata monografia. O ancora scegliendo brani di film rosiani come immagini di repertorio da riattivare secondariamente, cioè riscrivere cinematograficamente, anche a costo di indispettire il prestigioso autore originario. Ma se lo fa è perché intuisce, per esempio in *Salvatore Giuliano*, una «casella vuota», lasciata appositamente:

È sempre in funzione della casella vuota – scrive Gilles Deleuze – che i rapporti differenziali sono suscettibili di nuovi valori o di variazioni, e le singolarità capaci di distribuzioni nuove, costitutive di un'altra struttura. E poi occorre che le contraddizioni siano «risolte», ossia che il posto vuoto sia liberato dagli avvenimenti simbolici che lo occultano o lo riempiono, che sia restituito al soggetto che deve accompagnarlo su dei nuovi cammini, senza occuparlo né disertarlo³⁴.

Tale «casella vuota», su cui ci si è già soffermati in passato³⁵, in un certo senso offre un'opportunità. Serve in *Salvatore Giuliano* a “mettere in guardia” lo spettatore. O l'ex spettatore Ferrara che non si fa sfuggire una simile opportunità quando si trasforma in regista supplementare. Che si permette di aggiungere qualcosa di proprio al capolavoro riconosciuto:

Allora la «messa in scena», di fronte al «mare dell'oggettività» non si ritrae sgomenta, bensì diventa realmente una «messa in guardia». Si badi come il linguaggio neorealista, se arriva ad essere storico, sia conseguente a questa impostazione: nella scena di Portella della Ginestra, in *Giuliano*, tutto è stato ricostruito così come è successo, o come deve essere successo: i popolani e l'oratore sono disposti come allora, nello stesso luogo, con le stesse bandiere, e negli stessi atteggiamenti del primo maggio 1947, mentre il tono della ricostruzione appare quello di un cinegiornale «a posteriori»; eppure ogni inquadratura, ogni movimento di macchina e lo stesso montaggio non sono casuali ma rappresentano una scelta precisa del regista, una impostazione critica, un'angolazione storica che esce fuori anche nelle cose che esclude (non far vedere chi spara «mette in guardia» storicamente), per cui si ha chiarissimo ad ogni istante il senso della tragedia, la sua brutalità repressiva, lo sgomento popolare, l'intimazione mafiosa³⁶.

³⁴ Gilles Deleuze, *À quoi reconnaît-on le structuralisme?*, in François Châtelet (a cura di), *Histoire de la philosophie*, vol. VIII, *Le XXe siècle*, Hachette, Paris, 1973 (tr. it. *Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?* in François Châtelet, *Storia della filosofia*, vol. VIII – *La filosofia del XX secolo*, Rizzoli, Milano, 1976); poi in Gilles Deleuze, *Lo strutturalismo*, SE, Milano, 2004, p. 61.

³⁵ Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 152-153.

³⁶ Giuseppe Ferrara, *Francesco Rosi*, cit., p. 144.

Ferrara conosce, capisce e rispetta il montaggio rosiano, ma intende anche ritagliarsi un compito diverso, quello di provvedere a riempire tale «casella vuota», a reagire alle palesi «esclusioni» che il film propone e rilancia. Non solo rimette mano a un montaggio non suo, contravvenendo al volere di Rosi, ritoccando cioè un oggetto di culto intoccabile, ma reintegra ciò che lì mancava o piuttosto era stato fatto mancare. Se nel 1970 può aggiungere i nomi dei mandanti, cui già si è accennato nel precedente capitolo su Rosi, è perché sono stati nuovamente e più saldamente acquisiti dalla Commissione parlamentare d'inchiesta che ai tempi di *Salvatore Giuliano* non era stata ancora istituita. *Il sasso in bocca* si candida a essere quindi un saggio, non scritto, ma filmato, su *Salvatore Giuliano*. Senza irriverenza. Che oltretutto spiana la strada a due altri film come *Il caso Pisciotta* di Eriprando Visconti e *Segreti di Stato* di Paolo Benvenuti che rispettivamente nel 1972 e nel 2003 quei nomi possono tornare a farli adoperando le stesse o nuove fonti documentali. Ma c'è di più. A proposito di continuità del paradigma politico-indiziario, come nel *Segreti di Stato* di Benvenuti, che apre il film con tre cartelli consecutivi, i primi due dei quali recitano «IL 1° MAGGIO 1947 A PORTELLA DELLA GINESTRA IN SICILIA QUALCUNO SPARA SULLA FOLLA: 11 MORTI E 27 FERITI. – TRE ORE DOPO LA STRAGE GLI INQUIRENTI FANNO GIÀ UN NOME: IL BANDITO GIULIANO», Ferrara nel suo *Segreto di Stato*, in una cornice finzionale che riflette il clima successivo alle stragi del 1992-1993, sottolinea la pronta e fin troppo sospetta indicazione dei responsabili da parte dei vertici istituzionali o dei servizi segreti. Insomma, una delle circostanze più tipiche e ripetitive dei misteri politici italiani a sfondo delittuoso, da Portella della Ginestra (Benvenuti) al sequestro Moro (Ferrara). Per questo, pur adoperandosi neorealisticamente a tornare sui luoghi del delitto, girando in via Fani, via Gradoli, via Montalcini, via Caetani le scene chiave di *Il caso Moro*, e perciò attenendosi per quanto possibile alla topografia ufficiale, Ferrara non esita a riproporre una simile circostanza. Al centro della quale troviamo il personaggio del generale Altobelli, alias Giuseppe Santovito, nominato meno di un mese prima direttore del Sismi, il servizio segreto militare, e risultato poi iscritto alla P2, e membro del Comitato di crisi del Viminale. Arrivato immediatamente in via Fani, l'Altobelli/Santovito del film, nella scena 21 ha uno scambio di battute con Eleonora Moro:

ALTOBELLI: L'azione è stata compiuta con una precisione quasi scientifica (indica l'auto targata CD)... Hanno staccato le luci dei freni. Si sono fer-

mati di colpo. È stato allora il momento in cui la macchina di suo marito li ha urtati...

ELEONORA MORO: Sicuramente è stato ferito...

ALTOBELLI: No, non credo. I testimoni hanno detto di averlo visto andare con loro a piedi.

ELEONORA MORO: Mio marito aveva delle carte importanti con sé. Questa mattina aveva tre borse. Le avete trovate?

ALTOBELLI: Le hanno portate via i rapitori. Ne siamo convinti.

ELEONORA MORO: Non dovrete esserlo.

ALTOBELLI (*allarmato*): Non capisco.

ELEONORA MORO: Senta generale, io ho fatto l'infermiera. So quanto tempo ci vuole perché il sangue si coaguli: vari minuti, almeno... (*indicando l'impronta di sangue*) Se tutt'e tre le borse fossero state portate via nello stesso istante, anche lì dove invece è pulito sarebbe colato il sangue... Quella borsa è stata presa da poco. (*indica il rettangolo non macchiato di sangue occupato dalla borsa poi prelevata dall'ufficiale dei carabinieri denominato nel film Della Vedova, agli ordini di Altobelli*).

ALTOBELLI: I testimoni affermano il contrario, signora. Quelle carte importanti sono nelle mani delle Brigate Rosse.

ELEONORA MORO: Le Brigate Rosse? Come fa a saperlo? O ha i testimoni anche per questo?

ALTOBELLI (*come chiamato da qualcuno*): Mi scusi...

Senza entrare nel merito delle specifiche vicende dell'intricata vicenda, che ha dato luogo nei decenni a una autentica Moroteca di Babele – secondo l'ex presidente della Commissione stragi Giovanni Pellegrino «una vasta pubblicistica sviluppatasi a più livelli di approfondimento (dalla mera memorialistica di protagonisti della vicenda ad approfondite indagini storiografiche)»³⁷ – ci limitiamo a far notare come Ferrara si sia voluto spingere oltre ciò che nel 1986 pur arditamente ha saputo mettere in campo. Che Altobelli, cioè Santovito, affermi sullo schermo di conoscere già i presunti responsabili della strage-sequestro è di per sé un fatto molto strano, al quale si somma l'altret-

³⁷ Giovanni Pellegrino, *Introduzione* all'edizione italiana di Emmanuel Amara, *Nous avons tué Aldo Moro*, Paris, Patrick Robin Éditions, 2006 (tr. it. *Abbiamo ucciso Aldo Moro. Dopo 30 anni un protagonista esce dall'ombra*, a cura di Nicola Biondo, Roma, Cooper, 2008, p. 7).

tanto strana faccenda delle borse di Moro, su cui Ferrara stesso in un secondo momento torna con un nuovo libro³⁸, di taglio ancora più inchiestale del primo, parallelo al film. Non è questa la sede per una disamina puntigliosa di tutti i passaggi del film in riferimento all'intero, attorcigliato caso affrontato³⁹. Basta però questa singola scena per rendersi conto di come si muove l'autore del film, per così dire *ad maiora*. Dispone tre elementi critici e allusivi: 1) la conoscenza prematura da parte di Altobelli, sostenuta però con assoluta certezza, sulla responsabilità delle Brigate rosse; 2) l'incredibile spiegazione data del prelevamento delle borse del presidente rapito; 3) il cognome scelto per il personaggio del generale che si mostra più tardi essere iscritto alla P2: Altobelli. La concatenazione che Ferrara predispone fa sì che tali elementi, assieme, non diano come risultato la semplice somma, bensì, condizionandosi a vicenda, quello di una moltiplicazione inferenziale. Che suggerisce per esempio allo spettatore, al critico, allo studioso, insomma a chi ha occhi per vedere e orecchie per sentire, di considerare Altobelli non un banale, in parte assonante cognome di copertura, in luogo di Santovito, ma un rimando ulteriore all'altro cognome di copertura, questa volta reale, adoperato dal quarto brigatista di via Montalcini, l'ingegner Altobelli, Maurizio Altobelli, alias Germano Maccari, che soltanto nel 1993, in seguito alle rivelazioni congiunte dei brigatisti dissociati Morucci e Faranda⁴⁰, sembra completare il gruppo stabile del covo di via Montalcini. È interessante quindi accorgersi di come in un simile frangente Ferrara abbia giocato d'anticipo. Per puro "caso", in

³⁸ Cfr. il paragrafo *Chi ha fatto sparire le borse?*, in Giuseppe Ferrara, *Misteri del caso Moro*, Massari, Bolsena, 2003, pp. 138-156. Questo libro costituisce, più che una riedizione, un vero e proprio aggiornamento in tempo reale dell'inchiesta personale condotta con passione e spirito partigiano dal solo Ferrara. Già avviata con il precedente libro da lui comunque coordinato: Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara, Robert Katz, *Il Caso Moro*, Pironti, Napoli, 1987.

³⁹ Un tentativo in tal senso è stato fatto in Francesco Ventura, *Il cinema e il caso Moro*, Le Mani, Recco, 2008.

⁴⁰ Uno stralcio del verbale dell'interrogatorio del 20 ottobre 1993 dei magistrati Franco Ionta e Antonio Marini ad Adriana Faranda è riportato in Silvana Mazzocchi, *Nell'anno della tigre. Storia di Adriana Faranda*, Baldini & Castoldi, Milano, 1997, pp. 214-215. Cfr. anche Luigi Granelli, *Relazione sugli sviluppi del caso Moro*, 28 febbraio 1994, Commissione Parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, XI Legislatura, in Sergio Flamigni (a cura di), *Dossier delitto Moro*, Milano, Kaos, 2007, pp. 367-369. Cfr. la voce *Altobelli, Maurizio*, in Stefano Grassi, *Il caso Moro. Un dizionario italiano*, Mondadori, Milano, 2008, p. 31.

Il caso Moro? O ha solo tirato, con profitto, a indovinare? Le vie dei film politico-indiziari possono essere tante, *infinite*.

Dopotutto, le suggestioni cui si va incontro quando si ripensa a questo film esemplare di Ferrara sono incalcolabili, come è incalcolabile il numero dei brigatisti più o meno identificati che avrebbero gestito in proprio il sequestro, comunque sia – secondo il film – pressati dall'esterno affinché si sbrighino, facciano presto, la facciano *finita*. Tra queste possibili suggestioni va messa in conto quella del romanzo di partenza, *I giorni dell'ira* del 1980, pubblicato in Italia due anni dopo. L'autore, Robert Katz, nella *Prefazione* scrive:

Nel corso degli anni da me trascorsi in Italia avevo incontrato Aldo Moro in due occasioni: in entrambe le circostanze si era rafforzata in me l'impressione che egli fosse esattamente come lo aveva magistralmente interpretato Gian Maria Volontè nel film *Todo modo*. In quel film il personaggio Moro, simbolo di una Democrazia Cristiana decadente, viene eliminato alla fine dagli stessi corruttori del suo partito, e cioè dalla CIA. Ero troppo immerso allora nel mio lavoro ambientato ai tempi della Controriforma per riflettere sulle molte assonanze esistenti tra *Todo modo* e la realtà; e ciò forse anche perché queste assonanze trovavano esatta eco nei miei pregiudizi. In realtà, al pari di Leonardo Sciascia, autore di *Todo modo*, dovevo ancora scoprire il vero Aldo Moro⁴¹.

Egli considera l'Aldo Moro di Volontè, o più correttamente il «Presidente», come viene chiamato nell'inquietante film di Petri del 1976, un simbolo. Ma si legge tra le righe che il riferimento all'attore è una specie di auspicio, un desiderio segreto, accarezzato, di rivederlo nuovamente nei panni, riveduti e corretti di Moro. Magari in un nuovo film tratto dal suo libro che reca in copertina come frase di lancio «Il caso Moro senza censure»: letteralmente, il film che Ferrara gira nel 1986. Del resto l'«affare» Moro e in generale, prima e dopo, la storia della lotta armata in Italia nel corso degli anni Settanta e Ottanta costituisce un altro non trascurabile filo conduttore che tiene uniti Lizzani (pensiamo a *Kleinhoff Hotel*, 1977, e *Nucleo Zero*, 1984), Rosi (*Tre*

⁴¹ Robert Katz, *Days of Wrath*, Doubleday & C., New York 1980 (tr. it. *I giorni dell'ira*, Adn Kronos, Roma, 1982, p. XI).

fratelli, ma anche il successivo progetto di film su Moro rimasto sulla carta)⁴², Damiani (*Parole e sangue*) e naturalmente Ferrara (*Il caso Moro*, *P2 Story*, poi *Guido che sfidò le Brigate Rosse*). Su Moro, lo si è detto nel capitolo su Damiani, si è speso cinematograficamente anche Zavattini, che a sua volta è stato un *trait d'union* dei quattro registi d'inchiesta di questo libro: Lizzani nelle sue storie del cinema italiano e nei suoi documentari, tra cui *Cesare Zavattini* (2003), Rosi come assistente alla regia e cosceneggiatore di *Bellissima*, su soggetto sempre di Zavattini, Damiani in *Il rossetto*, *Il sicario* e *L'isola di Arturo*, forse anche come ispiratore occulto in *Parole e sangue*. L'elenco dei legami potrebbe continuare con *La terra trema* di Visconti che collega Lizzani a Rosi, ma anche a Ferrara che gira un documentario dal titolo inequivocabile, *A Orgosolo la terra ha tremato* (1972), e a quel film, così come è stato portato a termine o al suo progetto mancato, sembra rimandare anche in *Lo stagno*, *Minatore di zolfare* (1962) e *La mafia del pesce*. O con l'interazione costante con il fenomeno mafioso e i lavori della Commissione che raggruppa Rosi, Damiani e Ferrara. O ancora con la curiosa vocazione dei film politico-indiziari di restituire – attraverso Bergman, tra intimismo, esistenzialismo e metafisica – trame indicibili e insostenibili. Un espediente che troviamo non solo in Rosi (l'utilizzo già sottolineato di Max von Sydow in *Cadaveri eccellenti*), non solo in Damiani (Erland Josephson in *Io ho paura* e *Il sole buio*, attore che rimanda anche a Tarkovskij, quindi per estensione anche al suo *Solaris* e dunque al protagonista di *Perché si uccide un magistrato*; oppure Elliott Gould, scelto come protagonista di *Gioco al massacro*, forse sulla falsariga sempre del bergmaniano *Beröringen* [*L'adultera*], 1971). Ma anche in Ferrara, per l'esattezza in *Giovanni Falcone*, in cui ha voluto unirsi al coro. E associare al destino del magistrato simbolo della lotta efficace e spesso solitaria e non protetta alla mafia politica l'immagine ricorrente della pericolosa partita con la Morte giocata dal cavaliere interpretato da Max von Sydow in *Detsjundeinseglet* (*Il settimo sigillo*, 1957), il capolavoro bergmaniano inaugurato – come è noto – da un brano dell'*Apocalisse*: «Quando l'agnello aprì il settimo sigillo nel cielo si fece un silenzio di circa mezz'ora e vidi i sette angeli che stavano dinanzi a Dio e furono loro date sette trombe» (8, I). Un unico progetto apocalittico, metafisico e meta-razionale, che affonda le sue radici negli abissi

⁴² Se ne ha notizia anche nel documentario su Rosi dal titolo *Il cineasta e il labirinto* (2004) di Roberto Andò.

conoscitivi della più cupa storia italiana contemporanea, sembra abbracciare l'escatologia di San Giovanni, in cui si preannuncia la fine del mondo. E che nel film di Ferrara allude alla fine imminente e segnata di un altro Giovanni (Falcone, altro progetto mancato di Rosi)⁴³, moderno Cavaliere impegnato nella lotta alla mafia. Il meccanismo segreto che rende la trasfigurazione dei dilemmi religiosi ed esistenziali bergmaniani una segreta fonte di ispirazione per Rosi, Damiani e Ferrara, è lo stesso che per vie altrettanto traverse consente alla fanta-coscienza di *Solaris*, il romanzo di Lem, di approdare – come già ricordato – sullo schermo undici anni dopo con la regia di Tarkovskij e di suggerire a Damiani il degno cognome del singolare regista in crisi professionale e di coscienza di *Perché si uccide un magistrato*, *Solaris*, il quale dopo aver immaginato cinematograficamente la morte del procuratore colluso non si dà pace, in preda al rimorso e al debito di verità contratto con l'immagine del defunto.

E così via.

Ferrara dunque, *last but not least*, per una serie di ragioni, si fa carico di tali aspetti condivisi, alla base del paradigma politico-indiziario e delle modalità esecutive dell'inchiesta a tutto schermo. Di più: li porta allo scoperto. Li estremizza, nella consapevolezza di rendere l'inchiesta l'asse comune di un gesto di sfida audiovisivo autorevole. Quindi d'autore. Mai come nei suoi film, di finzione e non, lungometraggi e cortometraggi, destinati al grande come al piccolo schermo, recenti e non, indifferentemente, ammesso che simili discriminanti, classificazioni, linee di demarcazione abbiano un senso nel suo ambito e modo specifico d'intervento, la scelta di orchestrare l'indagine, la ricostruzione fattuale o persino un tipo di racconto ridotto ai minimi termini per non contravvenire a un'istanza di verità sconcertante, controinformativa da affermare a tutto campo ed *erga omnes*, assume l'aspetto di un assalto frontale. O di una sfida diretta, generosamente «informale», bruscamente realistica e solo apparentemente mimetica. Una sfida rivolta alle convenzioni, al buon senso, alla bella forma, alla prudenza, ma anche all'ufficialità del gusto e ai parametri di giudizio stabiliti e osservati in ambito critico, storico e teorico. Si sa che difficilmente sfogliando le recensioni ci si imbatte in valutazioni pienamente favorevoli. I suoi film, anche quelli più noti e discussi, non hanno mai ottenuto consensi completi e unanimi, più di frequente invece l'unanimità è stata di segno opposto.

⁴³ La fonte è ancora una volta il suddetto documentario di Andò.

Né cercando nelle storie del cinema, o con ancora minore probabilità in testi di carattere teorico, è possibile trovarli citati, se non in blocco, per completezza di informazione⁴⁴, come espressioni di una più variegata, sempre generica, indifferenziata e perciò comoda, ampia categoria di film politici o d'impegno civile che dir si voglia. Eppure l'autore che abbiamo fin qui rivisitato, ci auguriamo con qualche elemento in più per avviare un ripensamento generale, ha le idee chiare sui suoi strumenti espressivi e sul potenziale da sfruttare con cognizione, anche storica e storiografica. Nel testo riportato in appendice sostiene, giustamente anche *pro domo sua*, che

l'espressione filmica, proprio per le caratteristiche del suo specifico, ha sempre dentro di sé, implicitamente, un valore sociale (o asociale), un impatto civile (o incivile), una influenzabilità (positiva o negativa) coinvolgenti di continuo la collettività in modo educativo (o diseducativo), informativo (o disinformativo), orientativo (o disorientativo).

Se i cineasti avessero una maggiore consapevolezza della forte responsabilità civile del mezzo che usano (come l'ebbero i registi neorealisti nell'Italia del dopoguerra e come l'hanno sempre i grandi autori) la qualità culturale delle opere ne guadagnerebbe e la memoria del mondo sarebbe più nitida.

Il che ci riporta alla questione di partenza, quella dello stile, che abbiamo voluto privilegiare in questo capitolo. Proprio perché resta nel suo caso molto trascurata. Egli infatti riaggancia sempre il discorso sul suo stile, che c'è, e perciò rivendica, a una – lo ribadiamo – *elementarità* propria del linguaggio filmico. Che diventa poi, a fronte di qualsiasi forma di censura e soprattutto autocensura, *elementarità* propria anche della verità smascherata, in cui si sommano, come abbiamo avuto modo di spiegare in precedenza, due fattori concomitanti del mezzo audiovisivo: l'evidenza inconfutabile e la sonorità dei fatti riproposti sullo schermo. Ma non solo nel suo *Perché il cinema e perché*

⁴⁴ Basti pensare che la sceneggiatura-racconto di *Il sasso in bocca* viene pubblicata in Michele Pantaleone, *Il sasso in bocca. Mafia e cosa nostra*, Cappelli Bologna, 1971, pp. 99-136, senza inserire Ferrara, che ne firma l'intera seconda metà (pp. 89-145), come legittimo coautore del volume. Autorizzando una successiva antologia di testi narrativi sulla mafia ad attribuire direttamente a Pantaleone anche la stessa sceneggiatura lì unicamente riprodotta. Cfr. Michele Pantaleone, *Il sasso in bocca*, in Oreste Del Buono (a cura di), *I figli di mammasantissima*, Mondadori, Milano, 1971; 1972, pp. 517-553.

farlo lo dice chiaramente. *I banchieri di Dio*, ancora una volta, è stato l'occasione per fare il punto su tutto un iter filmografico:

Il film intende essere un approfondimento di una ricerca sul linguaggio cominciata trent'anni fa con *Il sasso in bocca* che aveva per argomento la mafia e dove non solo i nomi ma anche i visi dei personaggi corrispondevano ai nomi e ai volti veri dei boss di Cosa Nostra e a quelli altrettanto veri delle vittime e degli oppositori del crimine organizzato. Si tratta di un'opera fuori genere: non era un documentario, pur essendo «documentata» e ricca di documenti; non era un film a soggetto, perché tutto quello che passava sullo schermo si era verificato davvero; non era un'inchiesta televisiva, perché ogni scena era ricostruita con attori, trucchi e finzioni tipici del film a soggetto; non era un film di montaggio di materiali d'archivio, sebbene nelle riprese di fiction venissero a volte alternate riprese di cinegiornali d'epoca. Anche le altre pellicole di chi scrive, fino a *Il caso Moro*, hanno seguito questa ricerca di linguaggio che pur non essendo oggettivo, come nel film documentario, aspira a una continua oggettività, di carattere interno alle cose. E la ricerca si cala direttamente nel vivo dello specifico filmico, puntando all'essenza del cinema⁴⁵.

Quest'«essenza» lo porta a considerare le incarnazioni cinematografiche dei personaggi chiave della *connnection* politico-affaristica o politico-mafiosa sempiterna, ineguagliabili «maschere del potere»⁴⁶, che rimbalzano da un film all'altro e si scoprono a vicenda. Ecco perché in *Giovanni Falcone* l'attore che interpreta il vero ministro socialista Claudio Martelli, Giampiero Bianchi, è lo stesso che interpreta il ministro fittizio del successivo *Segreto di Stato*, inchiodato alla fine alle sue responsabilità, alle sue collusioni. Allo scopo cioè di rendere meno anonimo e più identificabile il personaggio cui si fa riferimento non casualmente. Supreme «maschere», sempre più «nude», pirandelliane, brechtiane, ferrariane, quand'anche senza nome e cognome o inchiodate a didascalie impertinenti (*Giovanni Falcone, I banchieri di Dio*) che non danno tregua allo spettatore, investendo ogni personaggio noto. Compresi gli eroi, spesso predestinati a cadere vittime di attentati clamorosi (*Giovanni Falcone*).

⁴⁵ Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara, nel paragrafo *Lo stile di Il soggetto del film «I banchieri di Dio»*, in Mario Almerighi (a cura di), *I banchieri di Dio*, cit., p. 218.

⁴⁶ Cfr. Dario E. Vigano, *La maschera del potere*, cit.

Ma se sugli eroi, pochi, le didascalie vigilano e provvedono a una doverosa commemorazione, ai potenti di turno l'analogo trattamento sortisce un effetto opposto. Concorrono a metterli in mezzo, a esibirli sulla pubblica scena, e in quadro, come attori involontari replicati da attori più o meno identici. Ai protagonisti equivoci, *mostruosi*, ridicoli di questa tragicommedia all'italiana, lastricata di delitti, misteri e segreti, spetta – come una condanna – somigliare inesorabilmente al proprio involucro esterno di portatori insani di parole e azioni compromettenti. Essi perciò, seppure presentati in carne e ossa, recitati, corrispondono ad altrettanti gusci vuoti, parlanti, o alle sagome piatte e allineate di *P2 Story*. Si confondono in definitiva con i simulacri vuoti di un'energia che si trasmette flaccidamente, di cadavere puzzolente in cadavere puzzolente, secondo l'antico rito mafioso (*Il sasso in bocca*). Un apparato funebre, imbalsamato, mummificato, forse più orizzontale che verticale, per quanto fisiologicamente verticistico, come insegna Rosi nella prima scena di *Cadaveri eccellenti*. Ai cui vertici, nella prospettiva invece di Ferrara, può anche esserci il presunto “grande, vecchio” di turno, il burattinaio dietro le quinte (in *Il caso Moro* è il facsimile attoriale di Licio Gelli), il malato immaginato ma non immaginario, invero molto riconoscibile (Enrico Cuccia?) magari costretto a starsene al chiuso e al caldo insopportabile per sopravvivere a discapito di scandali e mutazioni epidermiche nella società e nell'assetto politico-istituzionale italiano (*Segreto di Stato*). Comunque sia, questo

presuppone – spiegano ancora la Balducci e Ferrara – un lavoro preparatorio accurato, sia nella ricerca delle fonti (soprattutto quelle poliziesche, processuali, parlamentari); sia nella ricerca ambientale (i luoghi delle scene devono corrispondere, e se possibile, essere quelli dove si sono svolti i fatti); sia nella scelta degli attori, come nella loro direzione (lo spettatore deve a un certo momento pensare di avere davanti a sé il banchiere Calvi e non l'attore che interpreta Calvi, così come nel *Caso Moro* Gian Maria Volontè sembrava essere lo statista ucciso); sia nella impostazione della luce, che eviterà gli espressionismi inutili per arrivare invece alla verità fotografica, perché anche essa dia il senso di una realtà oggettiva colta nel suo farsi, nella sua istantaneità (e sappiamo che l'istantaneità fotografica può essere un frammento di storia, se sta dentro la vita, se coglie uno dei momenti essenziali della cronaca: è il presente fissato per sempre). Allora, cinema come specchio passivo della vita?

Al contrario, cinema come visione storica del reale, dove l'immagine filmica diviene una serie di istantanee cinematografiche viste nell'ordine temporale che non è più tanto quello della semplice cronaca quanto quello della logica, della necessità storica, della sua dialettica. In questo senso i materiali d'archivio, di cinegiornali e telegiornali, o faranno un tutto unico con il resto delle riprese, al punto da non riconoscere quale sia il materiale d'archivio e quale quello ricostruito, o l'esperimento sarà fallito. Come nel cinema documentario non c'è mediazione tra la scena e la macchina da presa – si tratta di una testimonianza e basta – così in questo particolare tipo di cinema storico bisognerà far sì che l'inevitabile mediazione tra la cinepresa e la ricostruzione di un evento sia ridotta al minimo; allora sembrerà che la ripresa sia anch'essa, sì, una testimonianza, ma di una qualità diversa, più interiore e profonda⁴⁷.

⁴⁷ Armenia Balducci, Giuseppe Ferrara, in Mario Almerighi (a cura di), *I banchieri di Dio. Il caso Calvi*, cit., p. 218-220.

Appendici
Documenti inediti



Documento su La terra trema:

Indagini su agitazioni operaie e contadine (1947)¹

TERMINI

30.6.1947

Agenzia della Cassa di Risparmio Vitt.Em. - Buona parte dei motopescherecci sorti mercé l'ausilio creditizio di questo Istituto - divenuto Cassa della Locale Cooperativa dei pescatori - gli industriali della salazione avevano spinto al massimo i prezzi - (Appello al sindaco per provvedere.)

LAZZARA

4.7.[1]947

Nel Trasmazaro per l'avvenuta attività peschereccia, fabbrica con centinaia di lavoratrici, senza orario - media: per otto ore di lavoro L. 200, 25 lire all'ora per lo straordinario.

RAVANUSA

5.7.1947

Un soprastante del Sig. Sellitti non vuole dividere il grano nell'aia (dopo la trebbiatura) secondo il decreto Gullo, dicendo di non conoscere questo signore - [...] I contadini fanno una risata [...]uno di loro corre alla Camera del Lavoro. Il Segretario va alla Caserma dei Carabinieri, per protestare. I contadini presenti lo seguono muti per la strada. Alla Caserma il Comandante si vuol far recare sul posto perché il soprastante aveva

¹ Del documento originale senza titolo, ma catalogato con lo stesso che abbiamo riportato, *Indagini su agitazioni operaie e contadine*, offriamo qui una riproduzione integrale, ove necessario commentata e, fatti salvi alcuni interventi minimi su refusi comuni, o di altro tipo, di cui si dà conto nelle note, rigorosamente conforme al dattiloscritto conservato presso il Fondo Visconti all'Istituto Gramsci di Roma, dove è stato possibile consultarlo nel 2008. Collocazione: *La terra trema* (1948) - C14 - 003873.

Appendici

assicurato ai Carabinieri che avrebbe diviso il grano secondo il decreto Gullo. - I contadini lo seguono sempre muti - Arrivati alla masseria, avanti ai mafiosi e ai campieri schierati, il Segretario divide il grano ai contadini -.

I "Mafiosi" non proferiscono parola.

AGITAZIONE MINATORI CALTANISSETTA:

Per la mancata applicazione degli accordi interconfederali e del contratto per gli impiegati delle miniere e per la mancata corresponsione del premio Fedeli.

AGITAZIONE NELLE CAMPAGNE PER LA RIPARTIZIONE DEI PRODOTTI

MANIFESTO A DOMENICO MIZIO, Ispettore regionale della Confederterra -

Oggetto: Diffida -

n. prot. 36

Ispettore Federterra

MIZIO

Castellana S.

Ti invitiamo, anzi ti comandiamo di lasciare subito il tuo posto e scomparire dalle Madonie, altrimenti tra non molto il nostro piombo ti raggiungerà. - Senza remissione ed è inutile ricorrere alla sbrirraggia - anzi peggio. -

Dal Comando Generale

S. Giuliano

Mizio che si trovava per una missione nella zona di Caltanissetta, chiede di far ritorno nelle Madonie.

LA VOCE DI SICILIA N. 164 - 16.7.1947

Il governo obbligato a destituire l'ISPETTORE MESSANA per l'interpellazione Li Causi nel Banditismo Politico di Sicilia

5 Sett. [19]47

A Sommatino i lavoratori che hanno occupato il feudo Galassi attendano da Ciraulo la missione del decreto che affermi sancisca la loro grande Vittoria, mentre dalla zona di Milazzo e di Barcellona, dove si sono visti mobilitati i 10.000 contadini

convenuti da vari paesi, è giunta ieri mattina una delegazione, accompagnata dal Segretario della Confederterra, che ha esposto in tutti i particolari la gravità della situazione facendo presente che sul posto è attualmente fermo il lavoro, in attesa che venga votata, dall'Assemblea Regionale, una legge che tenga conto delle vitali esigenze dei lavoratori nel Messinese.

Dalla Provincia di Caltanissetta invece si registra da più giorni lo sgomento e lo sdegno dei 1.700 soci della Cooperativa "Risorgimento" contro cui la Commissione circondariale ha emesso la decisione di revoca della concessione del feudo "Radali" del B.ne Chiaromonte di Bordonaro.

Motivi d'inadempienza e mancata coltivazione.

[...]².9.1947

A DELIA Contadini Comunisti e demo-cristiani occupano insieme terre incolte (Gagliardetti d'entrambi i partiti)

7.9.[19]47

A Mussomeli I contadini della Cooperativa "La Umanitaria" chiedono il Feudo Polizzello e nella stessa giornata di ieri hanno deciso di compierne la simbolica occupazione entro breve termine.

Un gruppo di otto camions di contadini di Mussomeli è stato fermato per mancanza di permesso di circolazione - (si recarono a protestare in P.zza della Prefettura) andarono a piedi e si fermarono muti sotto la prefettura³.

FEUDO "Fiumegrandotto" (Saporito Franz fu Giuseppe) occupato in seguito a:

- Il 21 Novembre 1946 la Commissione circondariale per l'assegnazione delle terre incolte e mai coltivate presso il Tribunale di Trapani, respingeva la domanda di concessione.
- Il 13.12.46 L'Ispettorato Agrario Compartimentale inoltrava ricorso al Ministero Competente e il 28.4.47 l'Alto Commissario per la Sicilia

² Manca il giorno esatto nel documento originale.

³ I brani che qui e in seguito si trascrivono in corsivo sono stati evidenziati nel documento originale con una linea curva manoscritta verticale.

Appendici

accoglieva il ricorso ed annullava la decisione della commissione di Trapani rinviando gli atti alla Commissione stessa, perché pronunziasse la attribuzione del feudo in parola.

- Il 30.7.47 la Commissione di Trapani si ribellava al provvedimento dell'Alto Commissario e deferiva la questione all'Assessorato dell'Agricoltura.

19.9.[19]47

Continua la marcia per l'occupazione dei feudi - Ieri mattina oltre 3.000 contadini di Palmo Montechiaro hanno occupato i feudi Narbone, Pileri, Drasi, Roccadicorno, Mandruscana e Pitarri. Tutta la popolazione dai balconi ha assistito alla sfilata dell'interminabile colonna di contadini. - Si è svolto poi un grande comizio con la partecipazione di gran parte di contadini.

Contemporaneamente a Naro più di 2.000 contadini occupavano altri cinque feudi e precisamente: Incantaro, Roccadimandorla, Balati, Canalicchio.

19.9.[19]47

(IL GIORNALE È DEL 20.)

Gravissima è la situazione a Mussomeli in seguito alla mancata assegnazione del feudo Polizzello - Con ingiustificati rinvii si è cercato di esasperare i contadini che fino ad oggi hanno dato prova di un alto senso di responsabilità.

Il Prefetto ha convocato oggi i rappresentanti della Confederterra perché facessero opera di distensione tra i contadini e promettendo il suo interessamento per un rapido espletamento della pratica.

I rappresentanti della Confederterra si sono recati a Mussomeli per fare opera di pacificazione sperando che il Prefetto mantenesse la promessa e accelerasse veramente i lavori della Commissione. Il Prefetto ridusse solo da 15 giorni a 7 la presentazione di alcuni documenti.

TELEGRAMMA DELL'ON.[OREVOLE] CORTESE:

"Contadini Mussomeli manovre mafia et rinvii decisione pratica 'Polizzello' Vivissima agitazione - decisione rinviata sette giorni impossibile et provocatoria - Segnale grave situazione."

21.9.[19]47

Il Feudo Polizzello⁴ uno dei molti feudi in possesso della Società "La Pastorizia" è stato occupato questa notte dai contadini [di] Mussomeli.

Da Villalba giunge notizia che precede per questa notte la occupazione del feudo "Micciché" in territorio Villalba, di cui è Gabelotto Don Calo' Vizzini.

È da notare che per questo ultimo feudo prima di rompere gli indugi, i contadini villalbesi hanno atteso per ben 5 mesi la decisione della Commissione.

22.7.[19]47

A Mussomeli, dopo la occupazione de feudi Polizzello e Samperia l'agitazione assume proporzioni sempre più ampie e profonde.

I contadini di Mussomeli non vogliono più lasciare Polizzello da dove furono ingiustamente sfrattati con violenza.

Infatti come si ricorderà il feudo Polizzello dopo la guerra fu assegnato ai Combattenti e mentre il contratto di affitto scadeva nel 1945 il Federale Felicioni rescindeva di autorità il contratto sfrattando i contadini e consegnando il feudo alla Pastorizia.

I capi della Mafia di Mussomeli si sono precipitati dall'ON. Ales- si con il quale hanno avuto un lungo colloquio. A Mussomeli sono stati concentrate ingenti forze di polizia.

25.9.[19]47

A Mussomeli i contadini mantengono l'occupazione del feudo Polizzello e il loro morale è altissimo. Con viva soddisfazione hanno appreso la notizia della solidarietà dei minatori.

"Provocatorio comunicato del Governo contro i contadini"

"Voce falsa di spostamento di Giuliano⁵ in favore dei Mafiosi."

Testo della interrogazione presentata dal Deputato del Blocco del Popolo Gino Cortese.

"Interrogo il Presidente della Regione per conoscere quali prov-

⁴ Sottolineato a mano nel documento originale.

⁵ Il cognome del bandito scritto a stampatello a mano su spazio lasciato in bianco nella stesura dattiloscritta.

Appendici

vedimenti sono stati presi per la responsabilità dei tutori dell'ordine pubblico che hanno permesso a Caltanissetta, mentre si svolgeva una manifestazione Sindacale, la sfilata di un centinaio di Qualunquisti armati di manganello".

26.9.[19]47

A Mussomeli aiutano i braccianti impegnati nella lotta del feudo Polizzello [...] razione di pane a loro favore

50.000 lire sottoscritte dai contadini
50.000 lire della Federazione dei minatori
25.000 Blocco del Popolo di Caltanissetta.

27.9.[19]47

I contadini di Mussomeli non si ritireranno da Polizzello perché conoscono le manovre e le influenze della mafia nella corrotta Burocrazia Romana e su alcuni⁶ corrotti funzionari di Caltanissetta.

L'ON.[onorevole] Bongiorno, socio della "Pastorizia" ha presentato a nome di una cooperativa di Sutura una richiesta di concessione di Polizzello, e il Prefetto continua a giocare il ruolo della vittima degli ordini dall'alto e manovra a favore della mafia. Minaccia da parte della mafia di agire sul bestiame, e rappresaglia contro i Capi contadini della contrada.

Quintali di pane da Villalba ai braccianti di Polizzello.

L'ON.[onorevole] Volpi, eletto dalla Mafia siciliana all'Assemblea Costituente ha ottenuto da Segni che la pratica di Polizzello venisse portata a Roma dal Direttore dell'Ispettorato Agrario di Caltanissetta, mentre Buongiorno, Don Calo', Genco [...] Russo dominano la presidenza.

Domenica 28 settembre [1]947
Giuseppe Montalbano Polizzello⁷.

⁶ La parola è stata aggiunta a mano in stampatello sullo spazio lasciato in bianco nel dattiloscritto.

⁷ Il documento originale non prosegue. Resta interrotto in questo punto. Nel documento originale queste ultime due righe sono accompagnate da parentesi manoscritte.

Primo documento su Salvatore Giuliano:

Appunto per il direttore generale (1961)⁸



Ministero del turismo e dello spettacolo

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
Divisione VII

APPUNTO PER IL DIRETTORE GENERALE

Ritengo doveroso informare la S.V. che in data 16 c.m. è stata qui presentata la denuncia di inizio di lavorazione, peraltro non corredata da nessun allegato, riguardante un film dal titolo "SALVATORE GIULIANO" (Produzione Lux Film - Galatea - Vides Cinematografica). La sceneggiatura, stando ai dati contenuti nella detta denuncia - è di Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, Enzo Provenzale, Franco Solinas, che sono pure autori del soggetto. La regia è di F. Rosi.

Si fa riserva di ulteriori notizie, appena sarà completata la documentazione di rito.

⁸ Il documento originale che qui riproduciamo quasi integralmente è consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, fascicolo n. 3589.

Appendici

L'inizio delle riprese è previsto per il 3 aprile p.v..⁹

Roma, 17 marzo 1961
IL DIRETTORE DI DIVISIONE
[...]¹⁰

⁹ In basso a sinistra si legge sul documento il seguente appunto manoscritto, in corsivo e autografato con una sigla del Direttore Generale Nicola De Pirro: «*ma la sceneggiatura non d'obbligo presentarla subito? Conf:[erma] urg[ente]*».

¹⁰ Il documento riporta la firma per esteso del direttore di divisione, illeggibile.

Secondo documento su Salvatore Giuliano:

*Trama e giudizio della Direzione Generale dello Spettacolo
(1961)¹¹*

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
Divisione VII

Titolo: "SALVATORE GIULIANO"

Società: LUX FILM - Galatea - Vides

T r a m a : La storia di Salvatore Giuliano viene raccontata indirettamente, con delle rievocazioni che prendono spunto dalle indagini, dai commenti, dagli articoli pubblicati dai giornali in occasione della morte del famoso bandito.

[...]¹²

Nell'estate del 1950 Giuliano è stato ucciso. La sua salma è stata portata nel cimitero del paese natio, a Montelepre. La tomba monumentale che la famiglia Giuliano fa costruire per Salvatore non è ancora pronta¹³ quando viene arrestato Gaspare Pisciotta a Viterbo dove da un pezzo è in corso il processo ad alcuni componenti della banda Giuliano per l'eccidio di Portella della Ginestra.

[...]

La storia si conclude con la morte nel carcere dell'Ucciardone di

¹¹ Anche il documento originale che qui riproduciamo quasi integralmente è consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, fascicolo n. 3589.

¹² Si è scelto qui di stralciare l'ampio resoconto della trama, che ne rispetta di fatto anche l'intreccio diacronico, ovvero la costruzione per macro flashback, essendo perfettamente corrispondente al film così come è stato girato e montato.

¹³ Si è scelto di conservare questo particolare della trama stilata dall'ufficio ministeriale poiché manca nella versione definitiva del film.

Appendici

Gaspare Pisciotta e con la fine violenta di Minasola¹⁴, il mafioso che si era accordato con Pisciotta per consegnare Giuliano.

G i u d i z i o - Il copione procede liscio fino ad un certo punto fino cioè alla presentazione sullo schermo del Processo di Viterbo per l'eccidio di Portella della Ginestra. Come è noto, da questo processo fu stralciato quello relativo alla morte di Giuliano in quanto la morte del bandito fu sempre presentata ufficialmente come avvenuta a seguito di un conflitto a fuoco con i carabinieri.

Ciò che fu eluso nel processone di Viterbo (connessione tra tale processo e la morte di Giuliano) viene, invece, abbondantemente prospettato nel copione, che descrive perfino l'ultima visita di Pisciotta a Giuliano e l'uccisione di questi ad opera del luogotenente, condotto sul posto dai carabinieri.

Tutta la messinscena dei CC.CC. [carabinieri] (prelevamento del cadavere dal letto, deposito della salma nel cortile De Maris¹⁵, finta sparatoria del cap. Perenze¹⁶, ecc.) viene descritta sullo schermo con il preciso scopo di sottolineare la falsità del comunicato ufficiale sulla morte del bandito.

Il copione dà largo spazio al dibattito processuale di Viterbo, dove vediamo impegnati gli avvocati Sotgiu e Crisafulli¹⁷. Sono presentate anche le testimonianze dell'Ispettore di P.[ubblica] S.[icurezza] Verdiani e del Generale De Luca, comandante del Corpo Repressione banditismo.

Il copione si diffonde ampiamente sulle rivelazioni dei contatti tra Verdiani ed i banditi (nell'incontro, Verdiani avrebbe

¹⁴ Il mafioso Minasola nella seconda versione della sceneggiatura – come già detto nel secondo capitolo di questo libro – viene trasformato in Mirafiore.

¹⁵ Si tratta di un errore. Il cognome corretto dell'avvocato proprietario dello stabile e dell'attiguo cortile in cui viene ritrovato il cadavere di Giuliano è De Maria.

¹⁶ Anche in questo caso il capitano Perenze viene nominato esplicitamente nella sceneggiatura, mentre nel film definitivo soltanto mostrato e reso riconoscibile, senza però che mai ne venga pronunciato il cognome. Discorso analogo, come si è visto, per il mafioso Minasola, o successivamente per i nomi e i cognomi dei giornalisti che incontrarono Giuliano.

¹⁷ Anche questi due cognomi compaiono esplicitamente in sceneggiatura, ma non nel film.

addirittura abbracciato Giuliano e Pisciotta). L'avv.[ocato] Sotgiu chiede a Verdiani perché in quell'incontro non arrestò i banditi.

Il copione sottolinea, attraverso i vari interventi processuali, che la P.[ubblica]S.[icurezza] era in contatto con i banditi (Pisciotta dichiara di avere posseduto una tessera firmata da un ispettore di polizia e di avere ucciso Giuliano "avendo ciò personalmente concordato con il M.[inistro] dell'Interno"¹⁸).

Vasti accenni sono fatti al dissidio tra P.[ubblica] S.[icurezza] e Carabinieri. Luca dichiara che Verdiani "si rifiutò di aiutarlo" e che, subito dopo l'insediamento del Corpo di Repressione (che sostituì la Polizia), i "funzionari di P.S. hanno portato via tutto l'archivio e Io (gen.[enerale] Luca -) mi sono trovato senza niente in mano".

Sul dissidio Verdiani-Luca, Pisciotta (ad alta voce) dichiara: "Verdiani voleva far ammazzare Luca".

Per stanare i banditi "fu la volta dei carabinieri a mettersi in collegamento con la mafia" - dice il Presidente della Corte.

Il copione accenna spesso al "vero memoriale Giuliano", cui la Polizia diede inutilmente la caccia, contenendo esso accenni a più alte responsabilità (cui si accenna con incertezza ma con subdole insinuazioni). Tanto è vero che Pisciotta grida: "vuoterò il sacco al processo per la morte di Giuliano", ma subito dopo Pisciotta viene ucciso in carcere. Si presume che qualcuno abbia avuto interesse a far tacere per sempre Pisciotta...

Sullo schermo viene anche portata una lunga perorazione dell'avv. [ocato] Crisafulli circa la necessità di fare un "processo alla Sicilia", per svelare la vera natura degli avvenimenti: vita di miseria, di stenti, asservimenti al feudalesimo baronale e agrario, compromessi politici, mafia, per cui un bandito può diventare "grande elettore", con accenni a misteriose connivenze con parlamentari e uomini di governo. Altri avvocati accennano a "complicità insospettabili", a complicità "politiche" che atten-

¹⁸ Questa come una serie di battute successiva, virgolettate, e ricavate evidentemente dalla prima versione della sceneggiatura consegnata al Ministero, viene espunta dal film. Cfr. il secondo capitolo di questo libro.

Appendici

dono di essere rivelate, ma sulle quali la uccisione di Pisciotta dovrà stendere un velo definitivo.

Nella seconda parte, il copione ha un tono evidentemente polemico. Con l'intento di perseguire la "verità", esso svela o tenta di svelare di quali intrighi, di quali omertà, di quali raggiri, di quali manovre, le Forze dell'ordine si servirono per giungere, in qualsiasi maniera, al sospirato traguardo: eliminare Giuliano e l'intera banda.

Dal processo di Viterbo, il copione fa risuonare soprattutto di Sotgiu e Crisafulli, voci accusatrici, che tutto tentarono per rivelare all'opinione pubblica tutto ciò che di incerto, di caduco e di debole vi fu nell'azione di repressione contro il banditismo (rivalità tra CC. [Carabinieri] e Mafia, rivalità tra gli stessi tutori dell'ordine, continui accenni a superiori responsabilità politiche e ministeriali).

Si riportano qui di seguito tutte le scene e le battute di dialogo comprese quelle sopra citate, aventi particolare interesse ai fini di una completa valutazione della presente sceneggiatura.

pag. 3 - Il cadavere di Giuliano è deposto nel cortile di casa De Maria. Ad un tratto il fondo buio del piccolo cortile è illuminato dai bagliori di una raffica di mitra. Il corpo dell'uomo è squassato dai colpi (si allude chiaramente all'azione dei carabinieri, che diranno poi di avere ucciso Giuliano in un conflitto a fuoco).

pag. 5 - Siamo al Ministero dell'Interno. Un funzionario legge la comunicazione ufficiale della morte di Giuliano con le seguenti parole: "Questa mattina, alle 3.40, in un conflitto a fuoco con le forze dell'ordine è stato ucciso il bandito Salvatore Giuliano. La scomparsa del bandito è il risultato dell'azione preordinata da tempo dal corpo repressione banditismo. Giuliano aveva da vari mesi abbandonato la zona di Montelepre, e, incalzato dalle forze del Colonnello Luca, era stato isolato nella zona di Castelvetrano".

pag. 32 - La voce dello speaker spiega: "Il movimento indipendentista ebbe l'appoggio degli alleati, che consideravano la

Sicilia come una importante pedina strategica nel Mediterraneo. Circa il 90% dei 352 comuni siciliani ebbero dagli Alleati un Sindaco separatista. Il movimento ebbe largo seguito tra gli intellettuali e il ceto medio delle città, mentre fu quasi ignorato dalle masse contadine...".

pag. 38-39-40-41 - È descritto l'arresto di Finocchiaro Aprile e Varvaro per ordine "del Governo di Roma".

pag. 54-55-56 - Un ufficiale dei carabinieri espone ad un giornalista i dettagli dell'uccisione di Giuliano, riferendosi naturalmente a quella che è stata poi la versione ufficiale del tragico [sic] episodio.

Pag. 72 - Otto carabinieri incatenati, allineati uno accanto all'altro al limite di un burrone. I banditi scaricano i loro mitra contro di essi. I corpi cadono all'indietro e si trascinano a vicenda, uniti come sono da una lunghissima catena.

pag. 84 - Un dirigente separatista dichiara che "le sinistre non avranno mai la maggioranza".

pag. 134-135-136-137 - I banditi di Giuliano fucilano in una piazzetta di Montelepre quattro traditori, che sono stati prelevati prima nelle loro case.

pag. 178 - In una stanzetta della caserma dei carabinieri sono racchiusi decine e decine di uomini, quasi tutti ammanettati. Molti siedono per terra, uno è intento a fare i suoi bisogni contro il muro. Alcuni degli uomini hanno in faccia segni di percosse.

pag. 181 - Le forze dell'ordine non riescono a mettere le mani sul bandito Giuliano. "Eppure - spiega lo speaker - l'8 maggio 1947, sette giorni soltanto dopo l'eccidio di Portella delle Ginestre, il giornalista americano Michael Stern e il suo autista Wilson Morris riuscirono ad avvicinare il bandito. E, per una settimana, restarono suoi ospiti.

pag. 183 - Lo speaker continua a spiegare "nell'estate del 1948, il Governo manda in Sicilia nuovi rinforzi. Sostituisce decine di funzionari. Nel giro di pochi mesi, vengono cambiati quattro Ispettori Generali di P.[ubblica]S.[icurezza]. Ma Giuliano non viene preso. Circa 2000 carabinieri presidiano Montelepre e din-

Appendici

torni. Quattrocento montelepresi sono rinchiusi nelle carceri di Palermo, e circa duemila abitanti della zona sono detenuti in attesa di interrogatori... In questo stesso periodo la giornalista svedese Maria Cyliacus riesce ad avvicinare Giuliano, e, per tre giorni, vive insieme a lui...".

pag. 207 - Il Presidente della Corte d'Assise di Viterbo legge la lettera indirizzata da Gaspare Pisciotta all'Avv. Anselmo Crisafulli, nella quale è detto tra l'altro: "Avendo io personalmente concordato con il Ministro dell'Interno, Giuliano è stato ucciso da me. Per tale uccisione mi riservo di parlare nell'Aula di Viterbo".

pag. 212 - L'imputato Tinervia, interrogato dal Presidente, dichiara che lui e tutti i compagni rinchiusi nella gabbia piccola sono tutti innocenti. Aggiunge che lui e i suoi compagni "furono sottoposti alle gentilezze da parte dei carabinieri". Al riguardo il Presidente della Corte dichiara che "usare violenza contro chi si trovi a disposizione delle forze dell'ordine è cosa che ripugna ad ogni coscienza". Più avanti lo stesso Presidente dichiara che "non è che si possa affermare che a violenza non si siano mai abbandonati gli ufficiali di polizia giudiziaria".

pag. 223-224-225 - È descritta la rissa che avviene nella gabbia degli imputati, i quali si lanciano contro Mpompò, per avere questi indicato al Giudice i nomi degli autori della strage di Portella delle Ginestre.

pag.241-242-243-244-245 - Durante l'interrogatorio di Gaspare Pisciotta, al processo di Viterbo, Pisciotta, dopo essersi dichiarato autore dell'uccisione di Giuliano, precisa "di aver operato collaborando con la polizia che gli rilasciò una tessera di libera circolazione". Continua dicendo: "Noi servimmo con lealtà e disinteresse i separatisti ed i monarchici che sono a Roma con cariche mentre noi siamo stati scaricati in carcere. Ho collaborato con l'Ispettore di Polizia. Tutti fummo confidenti, tutti! Banditi, polizia e mafia formavano una trinità".

pag. 250 - L'Ispettore di polizia, Ciro Verdiani, dichiara alla Corte di Viterbo: "Attraverso l'organizzazione confidenziale dell'Ispettorato ebbi un incontro con Giuliano, posso precisare che fu l'antivigilia del Natale del 1949" Durante l'incontro

l'Ispettore Verdiani dichiara di aver visto anche Gaspare Pisciotta.

pag. 255 - Sempre al Processo di Viterbo, certo Albano dichiara a voce altissima: "Io sono stato invitato un giorno da Ignazio Miceli che era un confidente di Verdiani, ad assistere ad un incontro fra un alto personaggio della polizia e Giuliano e Pisciotta. Siccome non volevo andare a quell'incontro, Miceli mi ha assicurato dicendo: 'Ma che cosa credi? Giuliano non è mai stato un bandito, è sempre stato in contatto con la polizia, in sostanza egli era il comandante di uno squadrone di polizia'. Così sono andato a quell'incontro e ho assistito al colloquio. Quando l'Ispettore Verdiani si è incontrato con Giuliano e Pisciotta i tre si sono subito abbracciati come vecchi amici".

Alla domanda del Presidente "Dove avvenne questo incontro?", Albano risponde: "In una casa di Castelvetro. Ricordo bene che Verdiani, Giuliano e Pisciotta discutevano dell'espatrio della banda. Così mi convinsi anche di più di quel che mi aveva detto Miceli era vero e che il servizio di Giuliano, come capo di squadrone di polizia era finito e adesso gli proponevano di espatriare".

pag. 257 - Il Generale Luca dichiara alla Corte di Viterbo: "Ho assunto il comando del Corpo Repressione Banditismo il 20 agosto 1949. Mi sono trovato subito in una situazione molto difficile. Subito dopo lo scioglimento dell'Ispettorato i funzionari di P.[ubblica]S.[icurezza] hanno portato via tutto l'archivio consegnandone una parte alla Questura. Io mi sono ritrovato senza niente in mano.". Il Generale Luca, a richiesta dell'Avv.[ocato] Sotgiu precisa: Quando è stato sciolto l'Ispettorato di P.[ubblica] S.[icurezza]ho preso contatto con Verdiani. Gli ho chiesto anche di farmi i nomi de suoi confidenti perché avrebbero potuto essermi utili. Ma Verdiani si è rifiutato di aiutarmi: ha detto che non aveva confidenti. Così dovetti ricominciare tutto da capo". Il Presidente commenta: "Così sorse il contrasto, l'emulazione, tra carabinieri e P.S. nonché altri organi pure appartenenti alle Forze Armate dello Stato... e il nuovo Organo dovette incominciare a costruire ex novo quell'edificio che era stato già costruito

Appendici

a spese dello Stato e nell'interesse esclusivo dei cittadini. E fu la volta dei carabinieri a mettersi in collegamento con la mafia, di cui è difficile stabilire quali fossero i rapporti col banditismo, che essi furono cioè una cosa sola, o se il banditismo sia stato una derivazione della mafia".

pag. 298 - In un colloquio con Gaspare Pisciotta, Nitto Minasola dice: "Ora l'Ispettorato non conta più. Contano i carabinieri. E i carabinieri si sono messi d'accordo con la mafia, e per voi è finita".

pag. 320 - È minutamente descritta la scena del trasporto, ad opera dei carabinieri, del cadavere di Giuliano dalla casa di De Maria nel cortile. "Dalla camera di Giuliano stanno uscendo i carabinieri portando via il cadavere del bandito. I carabinieri incominciano con fatica a scendere le scale. Uno di essi inciampa goffamente e il cadavere sbatte sullo scalino. Il carabiniere che procede nella discesa tenendo il cadavere per i piedi non se ne è accorto in tempo, scende così uno scalino trascinando il cadavere che sbatte la testa e la spalla contro la pietra". All'Avv.[ocato] De Maria, presente alla scena, un ufficiale superiore intima: "Qui non è successo nulla. Fate scomparire le macchie di sangue".

pag. 337 - Un avvocato dichiara: "I documenti delle complicità politiche possono sempre venire fuori...".

pag. 343 - Dopo la lettura della sentenza, Pisciotta grida: "Sono stato io a salvare la vita del Generale Luca perché Verdiani (l'Ispettore di P.S.) lo voleva fare ammazzare".

pag. 349-350-351-352-353-354-355-356 - È minutamente descritto l'avvelenamento di Gaspare Pisciotta nel carcere di Palermo.

Elementi per la realizzazione - [...]

Roma, 15 aprile 1961
IL DIRETTORE DI DIVISIONE¹⁹

¹⁹ Non è riportata alcuna firma in calce al documento, che consta complessivamente di otto pagine dattiloscritte.

*Terzo documento su Salvatore Giuliano:
Appunto riservato per l'onorevole ministro
(1961)²⁰*

RISERVATA



Ministero del turismo e dello spettacolo

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
Divisione VII

APPUNTO PER L'ON.[OREVO]LE MINISTRO

Le società LUX, VIDES e GALATEA hanno trasmesso un nuovo testo della sceneggiatura del film su "SALVATORE GIULIANO".

Essa contiene qualche modifica nei confronti della precedente stesura, ma sostanzialmente, la linea del film è rimasta pressoché inalterata. Le modifiche sono le seguenti:

È stata tolta la scena in cui il cap. Perenze spara sul cadavere di Giuliano;

sono stati alleggeriti alcuni episodi sul separatismo (è sta-

²⁰ Anche il documento originale che qui riproduciamo quasi integralmente è consultabile presso l'Archivio Centrale dello Stato a Roma, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, fascicolo n. 3589.

Appendici

ta tolta la scena dell'arresto degli On.[orevo]li F.[inocchiaro] Aprile e Varvaro);

1. con l'innesto di due nuovi episodi sono stati meglio sottolineati: la brutalità di Giuliano e l'eroico sacrificio dei carabinieri;
2. è stato meglio caratterizzato il legame tra Giuliano e la mafia;
3. nelle scene del processo di Viterbo è stato tolto ogni accenno alle personalità degli avvocati;
4. nella presente stesura, il film appare come "raccontato" da un giornalista impegnato a scrivere un articolo sulla morte di Giuliano.

Come abbiamo più sopra accennato, il lavoro, eccettuato le predette modifiche, ha conservato la sua precedente impostazione concettuale e strutturale. La²¹ materia spettacolare ha subito qualche rielaborazione, ma in senso più formale che sostanziale.

Allo scopo di meglio sottolineare la trattazione tematica, si indicano, qui di seguito, e in ordine di progressiva successione, i tratti più rimarchevoli della sceneggiatura, dai quali possono facilmente valutarsi le linee di impostazione del racconto anche nei confronti delle Istituzioni.

Si è preferito, ai fini di una più diretta valutazione del film, fare riferimento alle stesse enunciazioni del testo.

pag. 4 - Nella sala stampa del Ministero dell'Interno, un funzionario legge il comunicato sulla morte di Giuliano: "Questa mattina, alle 3,40, in un conflitto a fuoco con le forze dell'ordine, è stato ucciso il bandito Salvatore Giuliano. La scomparsa del bandito è il risultato dell'azione preordinata da tempo dal Corpo Forze Repressione Banditismo...".

pag. 7 - Aula del processo di Viterbo. Un giornalista dichiara: Salvatore Giuliano è morto. L'hanno ammazzato i Carabinieri".

²¹ Si è scelto di trascrivere «La», coerentemente con il prosieguo della frase, anziché l'erroneo «Ma» presente nel documento originale.

pag. 11 - A tale riguardo un bandito dalla gabbia replica: "Per uccidere giuliano devono essere ricorsi alla confidenza, al tradimento. Per Giuliano è giunta l'ora quando così ha voluto la mafia".

pag. 22 e segg. - Sui rapporti tra l'Italia e la Sicilia un comiziante separatista dice: "Che cosa ha fatto il fascismo per la Sicilia? Nulla. Nulla ha fatto il fascismo, come non era stato fatto nulla prima del fascismo. Noi siamo stati sfruttati sempre da tutti... Italia unita! Ma in che cosa siamo stati mai uniti? Nel benessere? Nel progresso? Nella dignità nazionale? No. In cambio dei nostri soldati morti, delle nostre ricchezze, del nostro lavoro, l'Italia ci ha dato soltanto poliziotti e agenti delle tasse. Il Governo d'Italia ha speso miliardi per gli abissini, per gli albanesi, ma non ha mai trovato un centesimo per noi. Non abbiamo strade in Sicilia né case, né industrie. Decine e decine dei nostri paesi sono senz'acqua, senza fognature. Le percentuali di analfabetismo, di tubercolosi e di mortalità infantile sono tra le più alte nel mondo".

pag.34 - Un dirigente separatista: "Cerchiamo altri aiuti che serva no a scoraggiare fin d'ora gli sbirri²² che calano dal Continente".

pag. 52 e segg. - Un "funzionario" (non meglio identificato) spiega ai giornalisti la "versione ufficiale" sulla morte di Giuliano. Ci troviamo proprio nella famosa strada di Castelvetro: "L'inseguimento è durato più di mezz'ora. I due banditi (Giuliano e Pisciotta) erano riusciti a separarsi. Giuliano ha imboccato qui per via Mannone e si è infilato nel cortile dove c'erano i carabinieri che lo aspettavano. Gli hanno sparato addosso e lo hanno ammazzato. Ecc."

Il giornalista prosegue per proprio conto le indagini nella zona. Tali risultanze contrastano immediatamente con la versione ufficiale.

pag. 63 - Infatti vediamo un cronista che detta per telefono al

²² Le singole parole o le intere frasi vengono qui sottolineate, anche in seguito, conformemente al documento originale.

Appendici

giornale, ad alta voce, "Le testimonianze sono in contrasto con la versione ufficiale".

pag. 96 - Il copione sottolinea il legame tra Giuliano e la mafia. "Giuliano aveva un nuovo alleato, la mafia, e con la mafia doveva spartire il ricavato delle estorsioni, dei rapimenti e delle rapine in cambio di appoggio e di protezione".

pag. 100 - Il giornalista dice: "Il banditismo non avrebbe mai potuto vivere e prosperare senza l'appoggio della mafia. E Giuliano non fece eccezione alla regola".

pag. 134 - Viene chiamata la madre di Giuliano per riconoscere la salma del figlio. Un carabiniere dice: "Io la metterei dentro a vita questa vecchia strega (puttana)".

pag. 161 - L'interno di una caserma dei carabinieri viene descritto come: "piccolo, sporco, miserabile".

pag. 163 e segg. - Giuliano non viene preso. Giuliano sembra inafferrabile. "... Eppure l'8 maggio 1947, sette giorni soltanto dopo l'eccidio di Portella della Ginestra, il giornalista americano Michael Stern e il suo autista Wilson Morris riuscirono ad avvicinare il bandito, e, per una settimana restarono suoi ospiti. Il Governo è sotto accusa. Alla Camera si chiede una inchiesta parlamentare. Chi è che protegge Giuliano? - Chiede l'opposizione... Chi sono i suoi complici? Il Ministro dell'Interno promette misure decisive ma Giuliano continua ad uccidere... Alla vigilia delle consultazioni politiche, il 15 aprile 1948, il più diffuso giornale della Sicilia pubblica il programma elettorale di Giuliano: "Non è il comunismo che può darvi l'agiatezza, la libertà e la prosperità"...

pag. 165 - "Nell'agosto del 1948 il Governo manda in Sicilia nuovi rinforzi... Sostituisce decine di funzionari. Nel giro di pochi mesi vengono cambiati quattro ispettori generali di P.S. Ma Giuliano non viene preso... In questo stesso periodo la giornalista svedese Maria Ciliacus riesce ad avvicinare Giuliano e per tre giorni vive assieme a lui... A Bellolampo perirono in un'imboscata sei carabinieri... Cinque giorni dopo Bellolampo, il Ministro Scelba istituisce il Comando Speciale per la Repressione del Banditismo agli ordini del Colonnello Luca".

pag. 167 - Speaker: "Giuliano viene raggiunto dai due giornalisti Rizza e Meldolesi che lo ritraggono insieme a Pisciotta in un breve documentario".

pag. 191 - Un imputato al processo di Viterbo accenna alle gentilezze alle quali, sia lui che i suoi compagni sarebbe stato sottoposto da parte dei Carabinieri.

pag. 204 - Pisciotta dichiara che esiste il vero memoriale di Giuliano con il nome di coloro che ordinarono la strage di Portella della Ginestra e che tale memoriale fu da lui consegnato al Generale dei Carabinieri con il quale collaborava.

pag. 206 - Pisciotta dichiara: "Ho detto di avere collaborato con i Generale dei Carabinieri come prima avevo collaborato con la Polizia che mi rilasciò una tessera di libera circolazione" E più oltre: "Ho collaborato con l'Ispettore di Polizia. Banditi, Polizia e mafia formavano una trinità".

pag. 208 - L'avvocato della difesa di Pisciotta legge ad alta voce una istanza perché sia disposta la citazione come teste del Generale dei Carabinieri perché disponga sui seguenti fatti: "Dica se essendo lei Comandante dei C.[orpo]F.[orze] R.[repressione]B.[anditismo] abbia stabilito rapporti diretti con Pisciotta mentre questi era in stato di latitanza. Secondo, dica al Generale dei Carabinieri se in occasione di tali rapporti personali abbia richiesto all'imputato Pisciotta di venire in possesso del vero memoriale Giuliano e se per [ot]tenere detto memoriale abbia offerto e corrisposto all'imputato Pisciotta la somma di due milioni di lire". "Dica esso teste se in occasione di tali trattative sia stato avvertito da Pisciotta di stare in guardia da Giuliano il quale sapeva Pisciotta essere in contatti personali e diretti anche con funzionari di P.S. e del ministero dell'Interno".

pag. 214 - L'Ispettore di P.[ubblica]S.[icurezza] Ciro Verdiani viene interrogato al processo di Viterbo. Egli conferma di avere avuto un incontro con Pisciotta e con Giuliano. Un avvocato chiede al Verdiani perché non procedette all'arresto dei banditi in quell'occasione ma il presidente del Tribunale ritiene la domanda non pertinente.

Appendici

pag. 219 - Il teste Albanese, a voce altissima, dice: "Quando l'Ispettore Verdiani si è incontrato con Giuliano e Pisciotta i tre si sono abbracciati come vecchi amici". Il Presidente della Corte viene descritto come sbalordito. E più oltre: "Insomma, signor Presidente, quelli si sono abbracciati, non so se fosse un abbraccio di amore o di veleno".

pag. 222 - Il Generale dei Carabinieri viene interrogato al processo di Viterbo: "Ho assunto il comando del Corpo Repressione Banditismo il 20 agosto del 1949. Mi sono trovato subito in una situazione molto difficile. I funzionari di P.S. avevano portato via tutto l'archivio consegnandone una parte alla Questura. Io mi sono trovato senza niente in mano... Ho preso contatto con Verdiani. Gli ho chiesto anche di farmi i nomi dei suoi confidenti, ma Verdiani si è rifiutato di aiutarmi, ha detto che non aveva confidenti. Così dovetti ricominciare tutto da capo".

Il Presidente della Corte d'Assise commenta: "Così sorse il contrasto, l'emulazione tra Carabinieri e P.[ubblica]S.[icurezza] nonché altri organi appartenenti alle Forze Armate dello Stato. E il nuovo organo dovette incominciare a costruire ex-novo quell'edificio che era già stato costruito a spese dello Stato e nell'interesse esclusivo della Generalità dei cittadini".

pag. 226 - Parla sempre il Presidente della Corte d'Assise: "E fu la volta dei Carabinieri di mettersi in collegamento con la mafia".

È il maresciallo Rossi che prende contatti con Albanese e con Mirafiore²³. Quest'ultimo consegna ai Carabinieri prima Mannino e poi Badalamenti. Ma Mirafiore insinua a Pisciotta il sospetto che Giuliano si sia messo d'accordo con la mafia per consegnare anche lui. Pisciotta decide allora di accordarsi con il Comandante dei Carabinieri. "Avendo io personalmente concordato con le Autorità costituite - dice Pisciotta - Giuliano è stato ucciso da me (pag.187).

pag. 268 e segg. - Preso contatto con i Carabinieri, Pisciotta si

²³ Da questa seconda versione della sceneggiatura originale il mafioso Minasola diventa Mirafiore.

appresta ad uccidere Giuliano. Gli stessi Carabinieri trasportano Pisciotta nei pressi della casa di Castelvetrano dove dorme Giuliano. Pisciotta uccide il bandito che riposa nel suo letto, quindi riesce a sfuggire ai Carabinieri.

pag. 284 - Ha inizio la macabra ricostruzione del conflitto a fuoco con i Carabinieri. Costoro prendono il cadavere di Giuliano dalla stanza e lo portano nel centro del cortile. La messa in scena è accompagnata da una scarica di mitraglia.

pag. 297 e segg. - Alla fine del processo di Viterbo gli avvocati prendono la parola. Un avvocato dice: "Bisogna avere il coraggio di portare alla ribalta la triste vita di miseria e di asservimento al feudalesimo baronale e agrario di quella gente, le compromissioni politiche...". Un altro avvocato: "Vogliamo sapere chi coprì con i suoi attestati e le sue promesse di salvezza il delitto e i delinquenti". Un altro avvocato dice che il processo nasconde "i segreti di complicità insospettabili". Un altro avvocato afferma che Pisciotta è un "sicario della Polizia". Un altro avvocato, infine, annuncia che "i documenti delle complicità politiche possono sempre venire fuori".

pag. 307 - Pisciotta grida al processo di Viterbo: "I banditi sono gli altri che si chiamano gente onesta. Ma non finisce qui. C'è ancora il processo per la morte di Giuliano e lì vuoterò il sacco".

pag. 311 - Ma il copione ci porta subito dopo nel carcere dell'Ucciardone dove si assiste alla scena della morte di Pisciotta subito dopo aver sorbito un caffè avvelenato.

pag. 325 - Ma la storia di Giuliano non è ancora finita. Il 23 novembre 1960 il mafioso Mirafiore viene ucciso a Monreale a colpi di lupara. Il film termina con la visione dei Carabinieri che si dirigono verso il corpo di Mirafiore che "giace in una posizione assai simile a quella in cui giaceva Giuliano nel cortile di Castelvetrano".

Alcuni tratti della sceneggiatura sono indicati sommariamente. Tra essi va citata la didascalia a pag. 263: "Basterà dire che le benemerienze politiche guadagnate da Giuliano nel 1947, se non

Appendici

gli procurarono l'immunità, gli valsero però una protezione che lo rese imprevedibile fino al 1950".

Va segnalata, poi, la frase pronunciata dal Presidente della Corte d'Assise di Viterbo sugli ufficiali di polizia giudiziaria: "Non è che si possa affermare che a violenza non si siano²⁴ mai abbandonati gli ufficiali di polizia giudiziaria".

Tra le indicazioni sommarie della sceneggiatura c'è anche quella che accenna al testo stenografico delle dichiarazioni del Ministro dell'Interno fatte subito dopo la strage di Portella della Ginestra. La sceneggiatura dichiara che tale testo è ancora da ritrovare nel momento in cui la sceneggiatura stessa si stava redigendo.

Roma, 17/5/1961

IL DIRETTORE GENERALE
F.[irma]to De Pirro²⁵

²⁴ È ragionevole ritenere che la sottolineatura, che in questo punto si interrompe nel documento originale, nelle intenzioni del direttore generale De Pirro che ha stilato questa relazione, dovesse proseguire fino alla fine della frase.

²⁵ Il presente documento non reca la firma o la sigla autografa in calce del direttore generale Nicola De Pirro.

Cos'è il cinema e perché farlo (2009) di Giuseppe Ferrara

L'ARTE (E IL CINEMA) COME INVERSIONE DELLA SOFFERENZA

Forse può apparire scontato ricordare che la cultura europea ha affrontato con forza il problema della "responsabilità civile delle arti" soltanto dopo le mostruosità della Seconda guerra mondiale, in particolare dopo la scoperta dei campi di sterminio nazisti. In Italia si era acceso un caloroso dibattito quando lo scrittore Elio Vittorini, chiedendosi cosa avesse fatto la cultura per evitare una così sanguinosa catastrofe, sembrava echeggiare analoghi quesiti che si ponevano, nel medesimo senso e nello stesso periodo, Louis Aragon, Jean-Paul Sartre e, con qualche differenza, André Malraux.

Ma sappiamo che la domanda di Vittorini - che sarebbe stata più angosciata se si fossero conosciuti anche i campi di sterminio staliniani - non arrivava, a metà del secolo scorso, priva di notevoli precedenti. Già in epoca romantica l'idea di vincere la morte per resuscitare attraverso la creazione artistica era abbastanza diffusa. E più tardi lo storico dell'arte Aby Warburg, che alla fine dell'Ottocento aveva fondato ad Amburgo un Istituto di ricerca per la storia dell'arte, avrebbe sostenuto la "teoria del tesoro della sofferenza" (*Leidschatztheorie*), per cui la memoria sociale dell'umanità custodisce e trasmette, di società in società e da un'epoca all'altra, certi modelli artistici che traducono in forma, in stile, e quindi leniscono, la tragedia e il dolore. Non lontano da queste posizioni è Sigmund Freud quando sostiene che l'arte potrebbe compensare, almeno in parte, le ingiustizie quotidiane. Per Freud la letteratura e l'arte possono servire, attraverso le emozioni che suscitano, «ad affrancare l'anima sofferente dalla pressione del senso di colpa».

Elio Vittorini, nel dibattito del 1945, chiese di più: visto che

Appendici

«questa cultura non ha avuto che scarsa, forse nessuna influenza civile sugli uomini», visto che «ha generato mutamenti quasi solo nell'intelletto degli uomini», «potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo?». Gli risponderà trentacinque anni dopo il drammaturgo tedesco Peter Weiss, che tralascia il "teatro didattico" di Bertolt Brecht e si ricollega invece a Freud e a Warburg. Weiss, in un grande romanzo storico-biografico (*L'Estetica della resistenza*, 1980) «esige che l'arte riprenda un valore operativo, un valore di preparazione e di esortazione, una funzione terapeutica che, unita agli sforzi etici, potrebbe evitare una nuova catastrofe universale» (Klaus Erding).

Si potrebbe continuare, ma queste posizioni culturali che sostengono essere l'arte un mezzo per invertire le sofferenze dell'uomo, credo abbiano una notevole consistenza se riferite all'arte cinematografica. E non solo perché il cinema ha, nel modo stesso della sua fruizione, fin dalla storica proiezione dei Lumière del 1895, una esplicazione sociale che richiama quella dell'architettura (come un ponte non è architettura se non serve a traversare il fiume, così un film tradisce la sua funzione sociale se non viene fruito da un pubblico) ma anche e soprattutto per il suo *specifico*. Vale a dire che il cinema, per la sua precipua essenza filosofica, è l'arte alla quale, meglio di tutte le altre, compete una "responsabilità civile".

LO SPECIFICO DEL CINEMA: SCRITTURA DELLA PERCEZIONE

Per capire la specificità del linguaggio cinematografico è utile partire dalla componente sonora, dando per scontato che nessuno vorrà negare che sonoro e visivo sono aspetti gemelli della stessa arte. Prendiamo quindi un apparecchio di registrazione del suono (persino una telecamera non professionale ce l'ha) ed eseguiamo la ripresa, ai piedi di un campanile, dei battiti che scandiscono le ore emesse da un grande orologio. Riprendiamo con l'apparecchio il battito delle ore tre. Mentre l'apparecchio riprende, il fonico e anche noi percepiamo con le nostre

orecchie i tre rintocchi. Adesso riportiamo il nastro al punto di partenza e ascoltiamo quanto è stato registrato: è come se la sensazione che abbiamo provato prima venisse ripetuta. Cioè risentiamo i tre rintocchi nello stesso identico modo in cui li abbiamo percepiti poco prima, persino con lo stesso punto di ascolto (quello del nostro orecchio, che era infatti a poca distanza dall'orecchio-microfono).

Quindi: la percezione di questo breve episodio sonoro è stata registrata, incisa, si può dire in senso lato "scritta". E come le parole scritte possono essere lette e rilette quante volte si vuole, così ora il nastro contiene la scrittura di una percezione uditiva che può essere riascoltata tutte le volte che vogliamo. Quando Edison inventò nel lontano 1877 il fonografo (che dal greco significa giustamente "scrittore del suono") trovò quindi il modo di registrare una parte del pensiero dell'uomo, quello appunto relativo alla percezione uditiva. Ma anche la scoperta della macchina cinematografica, la cinepresa, arriva, per quanto riguarda la percezione ottica, agli stessi risultati del fonografo: sulla pellicola si incide, si registra, si scrive la percezione visiva del cameraman; quello che l'operatore alla macchina vede - cioè pensa percettivamente - attraverso il mirino, attraverso l'oculare, viene scritto sul nastro di celluloido (o magnetico, non ha importanza dal punto di vista estetico, cioè filosofico).

Cos'è allora il cinema? È l'arte che fa della percezione audiovisuale il perno della sua essenza. Infatti, il cinema è la registrazione del flusso audiovisuale percettivo di un soggetto. Ma la percezione altro non è che il pensiero dell'uomo al suo stadio iniziale.

Percepire audiovisivamente per un soggetto significa in sintesi captare il fluire del tempo e dello spazio attraverso suoni e immagini. Significa vivere, perché spazio e tempo sono inscindibili nella nostra natura esistenziale. Quindi il cinema, mentre registra questa fluenza spazio-temporale vissuta attraverso gli occhi e le orecchie di un soggetto, registra la parte più semplice, ma anche la più diretta, quella sperimentale, del pensiero soggettivo. Non solo: il meccanismo ben noto della immedesima-

Appendici

zione che si verifica sempre quando vediamo un film, altro non è che questo fenomeno: pensare (audiovisivamente) con gli occhi e le orecchie di un altro soggetto pensante. In definitiva, al cinema ci caliamo a pensare nel cervello di un altro. È come se vivessimo nel flusso esistenziale di un altro soggetto reale. Siamo nella sua testa, vediamo con i suoi occhi, ascoltiamo con le sue orecchie, addirittura ci sembra di camminare con lui nel suo spazio-tempo.

Si può quindi definire il cinema anche come un *t r a n s f e r t*, dove la nostra persona sembra che si cali, rimanendo passiva, in un'altra persona. Entriamo in un continuum, in una fluenza spazio-temporale precisa (che cosa c'è di più preciso di un'occhiata?) che ha un prima - evidentemente un passato, tutto quello che è avvenuto in precedenza - un presente - quello che vediamo e sentiamo con la testa dell'*a l t r o* - e un futuro - quello che accadrà, che sta per accadere a questo *a l t r o*; futuro che non conosciamo ma che (se il film funziona) ci interessa molto conoscere.

Da questo flusso esistenziale in cui siamo tuffati anche per nostra scelta, noi sappiamo tuttavia di poter uscire quando vogliamo. Basta non guardar più lo schermo e occuparci d'altro, pensare ad altro, e l'immedesimazione si rompe. Siamo fuori dal *transfert*. Ugualmente, quando ci aggrada, possiamo rientrare nel flusso del film, e farci riacciuffare dal racconto.

Ma l'immedesimazione si può rompere anche per ragioni interne allo stesso linguaggio filmico: basta che la *c o n t i n u i t à* della fluenza venga interrotta da qualcosa di estraneo alla fluenza stessa. Per esempio, se entra in campo il microfono del fonico o, peggio, se ci si accorge che non siamo in un ambiente vero, ma in un teatro di posa con le luci artificiali o per uno "sbaglio di edizione" ecc.

Immediatamente l'incantesimo si rompe perché il flusso in cui eravamo calati perde la sua logica, la sua consequenzialità. Ma questo incantesimo (essere nel cervello percettivo di un altro) ha anche intrinsecamente valore di *testimonianza*. Infatti, sappiamo bene che, seppur preziosa e importantissima,

la memoria umana è inaffidabile. Un teste in tribunale può ricordare inesattamente, può persino mentire. L'audiovisione registrata del fono-cinema ripete invece oggettivamente quello che il fono-cineoperatore ha visto e sentito soggettivamente.

Il cinema ha una memoria di ferro.

CINEMA: MEMORIA DEL MONDO

La sensazione che si prova registrando l'audiovisione è unica. Proviamo a descriverla.

Tu, testimone eccezionale, stai guardando e sentendo per gli altri; in definitiva vedi e senti per la collettività. È una sensazione di impadronimento, di appropriazione del tempo-spazio vissuto che fa tutt'uno con la sua comunicazione; impadronimento che nessun'altra arte può dare.

Siamo nel centro della specificità del linguaggio filmico.

Ora individuare la differenza fra cinema documentario e cinema di fiction (il film a soggetto) diviene abbastanza facile: mentre il documentario è questo flusso percettivo audiovisuale di un soggetto (il fonocineoperatore) che registra sulla pellicola quanto vede e sente, la *fiction* è la ricostruzione di analogo flusso percettivo audiovisuale che pur avendo origini artificiali e artificiose, poi, quando si vede e si sente sullo schermo, deve apparire come ripreso nel momento in cui si verifica. Ancora più chiaro: nel documentario quel che registro accade davvero; nel film a soggetto quel che registro è come se accadesse davvero (sebbene sia il frutto di un'accurata messa in scena, e sia passibile di stilizzazioni più accentuate). Ed ecco spiegato perché frammenti di documentari (il film di Oliver Stone sul presidente Kennedy che usa tra l'altro la famosa vera ripresa dell'assassinio effettuata dal dilettante Zapruder) possono benissimo mescolarsi e integrarsi a inquadrature totalmente ricostruite, totalmente di fiction (o viceversa): perché il regista ricostruttore di un evento si è messo sulla stessa lunghezza d'onda di quel flusso audiovisivo originario, effettuando la messa in scena con tutti gli elementi che erano stati percepiti dal cine-occhio

Appendici

e dal cine-orecchio documentari (per citare Dziga Vertov, che capì ben più del suo collega Ejzenštejn quale fosse l'essenza del cinema).

Così, nel film documentario, il soggetto che effettua la ripresa (per esempio Zapruder) registra qualcosa di oggettivo che non esiste in nessuna delle altre arti. La sua registrazione diventa *memoria cronachistica*, dove soggettività e oggettività sono strettamente mescolate.

Così, nel film di fiction, il regista (per esempio Stone) fa sì che i tre colpi di fucile che hanno ucciso Kennedy diventino ben altro dei tre rintocchi del nostro episodio sonoro; sono tre colpi che cambiano la storia degli USA e del mondo, ripresi da un testimone universale, che può vedere e sentire ogni frammento di ciò che accade ponendosi nel punto di vista e di ascolto ideali. Stone avrebbe potuto fare anche a meno del contributo di Zapruder, avrebbe potuto ricostruire anche quello che Zapruder aveva fonocineripreso. La sua registrazione sarebbe diventata lo stesso *memoria storica*, anche qui con il risultato di mescolare strettamente soggettività e oggettività. Lo stesso in una vicenda completamente inventata, per esempio *Ultimo tango a Parigi* di Bertolucci, dove la camera-testimone rende la memoria storica della passione, del disagio, dei conflitti, delle contraddizioni di un rapporto d'amore nell'Europa della seconda metà del Novecento; o addirittura in *2001 Odissea nello spazio* di Kubrick, che riesce a essere memoria storica di come l'uomo del secolo scorso abbia immaginato il futuro e la presenza umana nello spazio cosmico.

CONCLUSIONI

Se, come dice Alberto Moravia, «narrare vuol dire recuperare a livello d'arte la totalità del reale con tutte le sue contraddizioni e le sue ambiguità» (e narrare col cinema è la stessa cosa); se, come ancora afferma Moravia, «formulata l'ipotesi che l'arte non sia "ingegneria delle anime" ma espressione individuale del represso collettivo, si va più vicino alla verità

dicendo che per l'artista il solo impegno degno di questo nome è l'impegno artistico», si può concludere che l'espressione filmica, proprio per le caratteristiche del suo specifico, ha sempre dentro di sé, implicitamente, un valore sociale (o asociale), un impatto civile (o incivile), una influenzabilità (positiva o negativa) coinvolgenti di continuo la collettività in modo educativo (o diseducativo), informativo (o disinformativo), orientativo (o disorientativo).

Se i cineasti avessero una maggiore consapevolezza della forte responsabilità civile del mezzo che usano (come l'ebbero i registi neorealisti nell'Italia del dopoguerra e come l'hanno sempre i grandi autori) la qualità culturale delle opere ne guadagnerebbe e la memoria del mondo sarebbe più nitida.

Nello stesso tempo, come nella famosa tragedia shakespeariana, la madre di Amleto vede nello specchio del figlio ciò che essa è realmente e ciò che desidera essere («Tu prendi i miei occhi e li fai rivolgere e guardare dentro la mia stessa anima»), così il cinema usando i suoi straordinari poteri potrebbe prendere gli occhi (e le orecchie) dei suoi spettatori e, facendo loro da specchio e da eco, farli guardare, farli ascoltare, farli riflettere sulla loro condizione e sul loro futuro.



Bibliografia

- ACQUAVIVA, Sabino, *Guerriglia e guerra rivoluzionaria*, Rizzoli, Milano, 1979.
- ALMERIGHI, Mاريو (a cura di), *I banchieri di Dio. Il caso Calvi*, Editori Riuniti, Roma, 2002.
- AMARA, Emmanuel, *Nous avons tué Aldo Moro*, Paris, Patrick Robin Éditions, 2006 (tr. it. *Abbiamo ucciso Aldo Moro. Dopo 30 anni un protagonista esce dall'ombra*, a cura di Nicola Biondo, Roma, Cooper, 2008).
- ARGENTIERI, Mino, *Il cinema di Rosi*, in Giorgio De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1960/1964*, vol. X, Marsilio / Edizioni di Bianco e Nero/ Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma, 2001.
- ARGENTIERI, Mino, *Ferrara: un cineasta con un'apassionata sensibilità sociale*, in Giuseppe Ferrara, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, Circolo del Cinema "Angelo Azzurro", Castelfiorentino, 2005.
- ARGENTIERI, Mino, *Inchiesta*, in Guglielmo Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee sul cinema e dintorni*, Marsilio, Venezia 1992.
- BALDI, Alfredo, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Quaderni, 4, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2002.
- BALDUCCI, Armenia, FERRARA, Giuseppe, KATZ Robert, *Il Caso Moro*, Pironti, Napoli, 1987.
- BARONI, Paola, BENVENUTI, Paolo, *Segreti di Stato. Dai documenti al film*, a cura di Nicola Tranfaglia, Fandango, Roma, 2003.
- BELLINI, Fulvio, PREVIDI, Alessandro, *L'assassinio di Enrico Mattei*, Flan, Milano, 1970.
- BERTO, Giuseppe, *Il brigante*, Einaudi, Torino, 1951.
- BERTO, Giuseppe, *L'uomo e la sua morte*, Morcelliana, Brescia, 1964.
- BETTETINI, Gianfranco, *La conversazione audiovisiva*, Bompiani, Milano 1984.
- BLASSETTI, Alessandro, *Io amo, tu ami...*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 1961.
- BO, Carlo (a cura di), *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1951.
- BOCCA, Giorgio, *Il terrorismo italiano 1970/1978*, Rizzoli, Milano, 1978.
- BONFANTINI, Massimo, *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*, Moretti Honegger, Bergamo, 2007.

- BRUNETTA, Gian Piero, *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Centochiodi"*, Laterza, Roma-Bari, 2007.
- BRUNETTA, Gian Piero (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, vol. II, Einaudi, Torino 2005.
- BURCH, Noël, *La lucarne de l'infini*, Nathan, Paris, 1991 (tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma, 1994).
- BURCH, Noël, *Praxis du cinéma*, Gallimard, Paris, 1969, (tr. it. *Prassi del cinema*, Pratiche, Parma, 1980; 1990).
- CANOVA, Gianni, *Il fantasma del realismo*, in *Almanacco del cinema*, «Micromega», 20, agosto 2012.
- CASADEI, Gianluca, *Zavattini tra sogno e realtà. Conversazione con Carlo Lizzani*, in Claudio Coppetelli, Giancarlo Giraud (a cura di), *I giovani di Za. Il mondo e il cinema di Cesare Zavattini. Conversazioni e pensieri*, Le Mani, Recco 2006.
- CASARRUBEA, Giuseppe, *Storia segreta della Sicilia. Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano, 2005.
- CASARRUBEA, Giuseppe, CEREGHINO, Mario J., *Lupara nera. La guerra segreta alla democrazia in Italia 1943-1947*, Bompiani, Milano, 2009.
- CASSETTI Francesco, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986.
- CHÂTELET, François (a cura di), *Histoire de la philosophie*, vol. VIII, *Le XXe siècle*, Hachette, Paris, 1973 (tr. it. *Storia della filosofia*, vol. VIII – *La filosofia del XX secolo*, Rizzoli, Milano, 1976).
- CHILANTI, Felice, *Le due lettere del bandito Giuliano*, «Paese Sera», 26 novembre 1960.
- CHOMSKY, Noam, *Rethinking Camelot*, South End Press, Boston, 1993 (tr. it. *Alla corte di Re Artù. Il mito Kennedy*, Elèuthera, Milano, 1994).
- CIMENT, Michel, *Le Dossier Rosi*, Édition Stock, 1976; Édition Ramsay, 1987 (tr. it. *Dossier Rosi*, a cura di Lorenzo Codelli, Il Castoro, Milano, 2008).
- COMUNZIO, Ermanno, *La macchina da presa è un'altra penna. Dai romanzi Il giorno della civetta e A ciascuno il suo ai film relativi attraverso la sceneggiatura: proposta di analisi testuale*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Leonardo Sciascia*, Giuseppe Maimone, Catania, 1992.
- CONSO, Giovanni, *Precedenti storici ed iter della legge n. 108 del 1974*, in Giovanni Conso, Vittorio Grevi, Guido Neppi Modona, *Il nuovo codice di procedura penale. Dalle leggi delega ai decreti delegati*, vol. I, Cedam, Padova, 1989.

- CONSO, Giovanni, GREVI, Vittorio, NEPPI MODONA, Guido, *Il nuovo codice di procedura penale. Dalle leggi delega ai decreti delegati*, cit.
- COPPETELLI, Claudio, GIRAUD, Giancarlo (a cura di), *I giovani di Za. Il mondo e il cinema di Cesare Zavattini. Conversazioni e pensieri*, cit.
- DAMIANI, Damiano, *Note di revisione per I signori della guerra*, in Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Centro Espressioni Cinematografiche, Udine, 2004.
- DAMIANI, Damiano, «*Racconto storie di gente comune coinvolta in fatti straordinari*», intervista a cura di MANCINO Anton Giulio, «Paese Sera», 27 aprile 1993.
- DAMIANI, Damiano, STRAZZULLA, Gaetano, *Girolimoni. Il «mostro» e il fascismo*, Cappelli, Bologna, 1972.
- DE GIUSTI, Luciano, *Storia del cinema italiano, 1949/1953*, vol. VIII, Marsilio /Edizioni di Bianco e Nero/Scuola Nazionale di Cinema, Venezia-Roma, 2003.
- DEL BUONO, Oreste (a cura di), *I figli di mammasantissima*, Mondadori, Milano, 1971; 1972.
- DELEUZE Gilles, *À quoi reconnaît-on le structuralisme?*, in François Châtelet (a cura di), *Histoire de la philosophie*, cit. (tr. it. *Da che cosa si riconosce lo strutturalismo?* in CHÂTELET, François, *Storia della filosofia*, cit., poi in DELEUZE, Gilles, *Lo strutturalismo*, SE, Milano, 2004).
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968 (tr. it., *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano, 1997).
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Editions De Minuit, Paris, 1972 (tr. it. *L'anti-Edipo: capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975).
- DEL FRA, Lino, ROSSELLINI Renzo, VITA Vincenzo, ALEOTTI Domenico, CURI Giandomenico, FERRARA, Giuseppe, *La Cia è un mostro onnipotente e invincibile? Il problema di fare un film che non sia solo denuncia*, «Quotidiano dei lavoratori», 3 dicembre 1975.
- DE SANTIS, Giuseppe, *Noi che facciamo crescere il grano*, «Cinema Nuovo», 18, 1 settembre 1953, e 20, 21 settembre 1953.
- DE VINCENTI, Giorgio, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993.
- DE VINCENTI, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1960/1964*, cit.
- DOLCI, Danilo, *Inchiesta a Palermo*, Einaudi, Torino, 1956.

Bibliografia

- FALDINI, Franca, FOFI, Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981.
- FERRARA, Giuseppe, *Sguardi indiscreti sulla storia del cinema*, cit.
- FERRARA, Giuseppe, *Que viva Mexico. Una cattedrale distrutta*, «Schermi», 7-8, ottobre/dicembre 1952.
- FERRARA, Giuseppe, *Ivens o dell'immediatezza*, «Filmcritica», 39-40, agosto/settembre 1954.
- FERRARA, Giuseppe, *Un film «straniante» della sua Postfazione: Un film sfida: «I banchieri di Dio»*, in Mario Almerighi (a cura di), *I banchieri di Dio. Il caso Calvi*, cit.
- FERRARA, Giuseppe, *Jean Vigo*, «Filmcritica», 26-27, luglio/agosto 1953 e 42-43, novembre/dicembre 1954.
- FERRARA, Giuseppe, *Lo spettatore neorealista*, «Ferrania», 10, ottobre 1956.
- FERRARA, Giuseppe, *I limiti di Flaubert*, «Lumen», 2, aprile/giugno 1957.
- FERRARA, Giuseppe, *Kenji Mizoguchi*, «L'altro cinema», 47, dicembre 1957.
- FERRARA, Giuseppe, *Il nuovo cinema italiano*, Le Monnier, Firenze, 1957.
- FERRARA, Giuseppe, *Un Chaplin non incisivo*, «Lumen», 6, aprile/maggio 1958.
- FERRARA, Giuseppe, *La corazzata Potemkin*, «Film selezione», 2, giugno 1960.
- FERRARA, Giuseppe, *Francesco Rosi*, Canesi, Roma, 1965.
- FERRARA, Giuseppe, *Visconti e il neorealismo italiano*, in *Luchino Visconti*, CTAC, Firenze, 1967.
- FERRARA, Giuseppe, *L'opera di Roberto Rossellini*, relazione al convegno su Rossellini a Fiesole, 3 luglio 1967, poi in Piero Mechini, Roberto Salvadori (a cura di), *Rossellini, Antonioni, Buñuel*, Marsilio, Venezia, 1973.
- FERRARA, Giuseppe, *Nudo e porno*, «Panorama», 13 novembre 1975.
- FERRARA, Giuseppe, *Cineocchio e cinemenzogna*, introduzione a CARDILLO, Massimo, *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, Dedalo, Bari, 1983.
- FERRARA, Giuseppe, *L'assassinio di Roberto Calvi*, Bolsena, 2002.
- FERRARA, Giuseppe, *Misteri del caso Moro*, Massari, Bolsena, 2003.
- FERRARA, Giuseppe, *Nota sul neorealismo e sul postneorealismo*, lezione tenuta a conclusione del corso «La regia e la poetica del neorealismo», Università di Perugia – Facoltà di Scienze della Formazione, dicembre 2008, inedito.
- FERRAROTTI, Franco, *L'ipnosi della violenza*, Rizzoli, Milano, 1980.
- FARASSINO, Alberto, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano, 1949/1953*, cit.

- FLAMIGNI, Sergio (a cura di), *Dossier delitto Moro*, Milano, Kaos, 2007.
- FRANCIONE, Fabio (a cura di), *La morte della bellezza. Letteratura e teatro nel cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, Falsopiano, Alessandria, 2001.
- GAUDINO, Luigi, *Cinema alla sbarra. Trent'anni di avventure e sventure giudiziarie del cinema italiano*, Forum, Udine, 2007.
- GAUDREAULT, André, *Cinema delle origini o della cinematografia-attrazione*, Il Castoro, Milano, 2004.
- GAUDREAULT, André, *Du litteraire au filmique. Système du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1988 (tr. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Lindau, Torino, 2006).
- GESÙ, Sebastiano (a cura di), *Damiano Damiani e la Sicilia*, Incontri con il cinema, Acicatena, 1987.
- GESÙ, Sebastiano (a cura di), *Leonardo Sciascia*, cit.
- GINZBURG, Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006.
- GRANELLI, Luigi, *Relazione sugli sviluppi del caso Moro*, 28 febbraio 1994, Commissione Parlamentare d'inchiesta sul terrorismo in Italia e sulle cause della mancata individuazione dei responsabili delle stragi, XI Legislatura, in Sergio Flamigni (a cura di), *Dossier delitto Moro*, cit.
- GRASSI, Stefano, *Il caso Moro. Un dizionario italiano*, Mondadori, Milano, 2008.
- GUIISO, Giannino, *La condanna di Aldo Moro. La verità dell'avvocato difensore di Renato Curcio*, SugarCo, Milano, 1979.
- GUTTUSO, Renato, *Un caso non banale*, «l'Unità», 1 febbraio 1972.
- HALLETT CAR, Edward, *What is History*, Penguin, London 1961 (tr. it. *Sei lezioni sulla storia*, Einaudi, Torino, 1976).
- JANNUZZI, Lino, ROSI, Francesco, *Lucky Luciano*, Bompiani, Milano, 1973.
- KATZ Robert, *Days of Wrath*, Doubleday & C., New York 1980 (tr. it. *I giorni dell'ira*, Adn Kronos, Roma, 1982).
- KEZICH, Tullio, *Salvatore Giuliano*, MF, Roma 1962.
- KEZICH, Tullio, *Faccia di spia*, «Panorama», 18 settembre 1975.
- KEZICH, Tullio, *Salvatore Giuliano. Il film di Francesco Rosi*, Cinecittà Holding, Roma, 1999.
- KEZICH, Tullio, GESÙ, Sebastiano, *Salvatore Giuliano*, Incontri con il cinema, Acicatena, 1991.
- LEM, Stanislaw, *Solaris* (1961), tr. it. Mondadori, Milano, 1990.
- LIZZANI, Carlo, *Pericoli del conformismo*, «Cinema», 12, 15 aprile 1949.

Bibliografia

- LIZZANI, Carlo, *Il cinema italiano*, Parenti, Firenze, 1953, pp. 11, 15.
- LIZZANI, Carlo, *Storia del cinema italiano 1985-1961*, Parenti, Firenze, 1961.
- LIZZANI, Carlo, *Un dramma di corte*, in Antonio Savignano (a cura di), *Il processo di Verona di Carlo Lizzani*, Cappelli, Bologna, 1963.
- LIZZANI, Carlo, *Il cinema italiano 1985-1979*, Editori Riuniti, Roma 1979.
- LIZZANI, Carlo, *Il cinema italiano. Dalle origini agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1992.
- LIZZANI, Carlo, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino, 2007.
- LO BIANCO, Giuseppe, RIZZA, Sandra, *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini. Un'unica pista all'origine delle stragi di Stato*, Charelettere, Milano, 2009.
- LUPO, Salvatore, *Storia della mafia*, Donzelli, Palermo, 1993.
- LUPO, Salvatore, *Quando la mafia trovò l'America. Storia di un intreccio intercontinentale, 1888-2008*, Einaudi, Torino, 2008.
- MANCINI, Luigi, *Vivere con il terrore*, Mondadori, Milano, 1980.
- MANCINO, Anton Giulio, ZAMBETTI, Sandro, *Francesco Rosi*, Il Castoro, Milano, 1998.
- MANCINO, Anton Giulio, *La maschera sociale*, in Franco Montini, Piero Spila (a cura di), *Gian Maria Volonté. Lo sguardo ribelle*, Fandango, Roma, 2004, poi in Franco Montini, Piero Spila (a cura di), *Un attore contro. Gian Maria Volonté*, Rizzoli, Milano, 2005.
- MANCINO, Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008.
- MANCINO, Anton Giulio, *Schermi d'inchiesta 1990-2008*, in speciale *Forme della politica nel cinema italiano contemporaneo. Da Tangentopoli al Partito Democratico e alle elezioni 2008*, «Close up», 23, dicembre 2007-marzo 2008.
- MANCINO, Anton Giulio, *Gravi indizi di realtà. Il paradigma dell'inchiesta*, in Vito Zagarrò (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, Marsilio, Venezia, 2010.
- MANCINO, Anton Giulio, *L'affaire Rosi. Il cinema, l'Italia, il deficit di verità*, in Christian Uva (a cura di), *Strane storie*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2011.
- MANCINO, Anton Giulio, *L'altra faccia del "pasticciaccio brutto" di Piazza Fontana*, «Cineforum», 513, aprile 2012.
- MANCINO, Anton Giulio, *Cucciolla/Pesenti, la "maschera suicidabile"*, in Alfonso Marrese, Vito Attolini (a cura di), *Riccardo Cucciolla. Ritratto di attore*, Edizioni dal Sud, Bari, 2012.
- MANCINO, Anton Giulio, *Identikit di uno sceneggiatore di eccezione*, in Fabio

- Francione (a cura di), *La morte della bellezza. Letteratura e teatro nel cinema di Giuseppe Patroni Griffi*, cit.
- MARINUCCI, Vinicio, *Tendenze del cinema italiano*, Unitalia Film, Roma, 1959.
- MARTINELLI, Roberto, PADELLARO, Antonio, *Il delitto Moro. L'inchiesta-verità che il Parlamento non ha fatto*, Rizzoli, Milano, 1979.
- MASI, Stefano, *Carlo Lizzani*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, cit.
- MAZZOCCHI, Silvana, *Nell'anno della tigre. Storia di Adriana Faranda*, Baldini & Castoldi, Milano, 1994.
- MECHINI, Piero, SALVADORI, Roberto (a cura di), *Rossellini, Antonioni, Buñuel*, cit.
- METZ, Christian, *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Klincksieck, Paris 1991 (tr. it. *Lenunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1995).
- MICCICHÈ, Lino, *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975; 1986.
- MIDA, Massimo, *Faccia di spia*, «L'unione sarda», 27 settembre 1975.
- MIDA, Massimo, QUAGLIETTI, Lorenzo (a cura di), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari, 1980.
- MONETI, Guglielmo (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, cit.
- MONTANI, Pietro, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- MONTINI, Franco, SPILA, Piero (a cura di), *Un attore contro. Gian Maria Volonté*, cit.
- MONTINI, Franco, SPILA, Piero (a cura di), *Gian Maria Volonté. Lo sguardo ribelle*, Fandango, Roma, 2004
- PANTALEONE, Michele, *Mafia e politica 1943-1962*, Einaudi, Torino, 1962.
- PANTALEONE, Michele, *Il sasso in bocca. Mafia e cosa nostra*, Cappelli Bologna, 1971.
- PANTALEONE, Michele, *Il sasso in bocca*, in DEL BUONO Oreste (a cura di), *I figli di mammasantissima*, cit.
- PARIGI, Stefania, *Cesare Zavattini: un lampo sul «caso Moro»*, in Christian Uva (a cura di), *Strane storie, Il cinema e i misteri d'Italia*, cit.
- PARIGI, Stefania, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino, 2006.

Bibliografia

- PASOLINI, Pier Paolo, *Cos'è questo golpe?*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1974, poi *Il romanzo delle stragi*, in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Scritti corsari*, cit.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Petrolio*, Einaudi, Torino, 1992.
- PASOLINI, Pier Paolo *Petrolio*, Mondadori, Milano, 2005.
- PELLEGRINO, Giovanni, *Introduzione* alla tr. it. di Emmanuel Amara, *Nous avons tué Aldo Moro*, cit.
- PERRONE, Nico, *Enrico Mattei*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- PERRONE, Nico, *Mattei il nemico italiano*, Leonardo, Milano, 1989.
- PERRONE, Nico, *Obiettivo Mattei*, Gamberetti, Roma, 1995.
- PERRONE, Nico, *Perché uccisero Enrico Mattei. Petrolio e guerra fredda nel primo grande delitto italiano*, l'Unità, Roma, 2006.
- PETÖFI, János S., *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma, 2004.
- PETRI, Elio, *Roma ore 11*, Edizioni Avanti!, Milano-Roma, 1956.
- PETRI, Elio, *Roma ore 11*, Sellerio, Palermo, 2004.
- PEZZOTTA, Alberto, *Regia Damiano Damiani*, cit.
- POPPER, Karl, *Conjectures and Refutations*, Routledge and Kegan Paul, London-Henley, 1972 (tr. it. *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna, 1972).
- ROSI, Francesco, «La Fiera del Cinema», 3, 1962, poi in Tullio Kezich, Sebastiano Gesù, *Salvatore Giuliano*, cit.
- ROSI, Francesco, *L'Italia in presa diretta*, intervista a cura di Curzio Maltese, in *Almanacco del cinema*, cit.
- ROSI, Francesco, *La ricerca multipla del regista*, in ROSI, Francesco, SCALFARI, Eugenio, *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della repubblica*, Cappelli, Bologna, 1972.
- ROSI, Francesco, *Il «mio» modo di fare cinema*, lectio magistralis all'Università degli studi di Padova, 1996, «La città nuova», 6, 1996.
- ROSI, Francesco, SCALFARI, Eugenio, *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della repubblica*, cit.
- SALADINO, Giuliana, *De Mauro. Una cronaca palermitana*, Feltrinelli, Milano, 1972.
- SAVIGNANO, Antonio (a cura di), *Il processo di Verona di Carlo Lizzani*, cit.
- SCALFARI, Eugenio, *Un «corsaro» al servizio della repubblica*, in Francesco Rosi, Eugenio Scalfari, *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della repubblica*, cit.
- SCIANNAMEO, Gianluca, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto De Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari, 2006.

- SCIASCIA, Leonardo, *Il giorno della civetta*, Einaudi, Torino 1961.
- SCIASCIA, Leonardo, *Il contesto. Una parodia*, Einaudi, Torino 1971.
- SCIASCIA, Leonardo, *L'affaire Moro*, Sellerio, Palermo, 1978.
- SCIASCIA, Leonardo, *Nero su nero*, Einaudi, Torino, 1979.
- SCIASCIA, Leonardo, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano, 1989.
- SELVA, Gustavo, MARCUCCI, Eugenio, *Aldo Moro. Il martirio di un uomo, una tragedia che continua: da via Fani al dibattito parlamentare*, Cappelli, Bologna, 1978.
- SELVA, Gustavo, MARCUCCI, Eugenio, *Aldo Moro. Quei terribili 55 giorni*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2003.
- SELVA, Gustavo, MARCUCCI, Eugenio, *Il martirio di Aldo Moro: cronaca e commenti sui 55 giorni più difficili della Repubblica*, Cappelli, Bologna, 1978.
- STEIMEZ, Giorgio, *Questo è Cefis. L'altra faccia dell'onorato presidente*, Effigie, Milano, 2010.
- STERLING, Claire, *La trama del terrore*, Mondadori, Milano, 1981.
- STERN, Michael, *No Innocence Abroad*, Random House, New York, 1953.
- TRANFAGLIA, Nicola, *Mafia, politica e affari. 1943-91*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- TOGLIATTI, Palmiro, *Prefazione*, in VOLTAIRE, *Trattato sulla tolleranza*, Feltrinelli, Milano, 1949; Editori Riuniti, Roma, 1966; 1996.
- TOMEIO, Vincenzo, *Il giudice e lo schermo. Magistratura e polizia nel cinema italiano*, Laterza, Roma-Bari, 1973.
- UVA, Christian (a cura di), *Strane storie, Il cinema e i misteri d'Italia*, cit.
- VENTO, Giovanni, «Non potevamo dire neppure povareti», in Antonio Savignano (a cura di), *Il processo di Verona di Carlo Lizzani*, cit.
- VENTO, Giovanni (a cura di), *L'oro di Roma di Carlo Lizzani*, Cappelli, Bologna, 1961.
- VENTURA, Francesco, *Il cinema e il caso Moro*, Le Mani, Recco, 2008.
- VIGANÒ, Dario E., *La maschera del potere*, Ente dello Spettacolo, Roma, 2012.
- VIGNI, Franco, *Censura a largo spettro*, in Luciano De Giusti, *Storia del cinema italiano, 1949/1953*, cit.
- VILLA, Cristina, *La lunga notte del cinema italiano: fascisti ed esquimesi*, «Carte Italiane», 3, Journal of Italian Studies, The Graduate Students of the Department of Italiana University of California, Los Angeles, 2007.
- VISCONTI, Luchino, *La terra trema – (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*, «Bianco e Nero», 2/3, febbraio-marzo 1951.

- VIVIANO, Francesco, *Mauro De Mauro. La verità scomoda*, Aliberti, Roma 2009.
- VOLTAIRE, *Trattato sulla tolleranza*, cit.
- ZAGARRIO, Vito (a cura di), *Carlo Lizzani. Un lungo viaggio nel cinema*, cit.
- ZAVATTINI, Cesare, *Cinema e Resistenza*, «Patria indipendente», 9 maggio 1954.
- ZAVATTINI, Cesare *Lettera da Cuba*, in Elio Petri, *Roma ore 11*, cit., 1956.
- ZAVATTINI, Cesare, *La solitudine di Zavattini*, intervista a cura di Giuseppe Ferrara, «Film», 11, 1958.
- ZAVATTINI, Cesare, *Il cinegiornale della pace*, in *Neorealismo ecc.* (a cura di Mino Argentieri), Bompiani, Milano, 1979.
- ZAVATTINI, Cesare, *Una, cento, mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Bompiani, Milano, 1988, poi in *Opere. Lettere*, cit.
- ZAVATTINI, Cesare, *Cinquant'anni e più...*, a cura di Valentina Fortichiari, poi in *Opere. Lettere*, Milano, Bompiani, 2005.
- ZAVATTINI, Cesare, *Neorealismo ecc.*, cit.
- ZAVATTINI, Cesare, *Tesi sul neorealismo*, «Emilia», 17, novembre 1953
- ZINGALES, Leone, *Mauro De Mauro. Storia di una misteriosa scomparsa. Fu solo mafia?*, Nuova Ipsa, Palermo, 2008.

Indice dei nomi e dei film citati

- Achtung! Banditi!* 38, 43
A ciascuno il suo 12, 116
Acquaviva, Sabino 90
Adele H., una storia d'amore
95
Adultera, L' 149
Ai margini della metropoli
31, 43
Aleotti, Domenico 131
Alliata, Giovanni 56, 57
Almerighi, Mario 142,
152, 154
Ama il tuo nemico 118
Ama il tuo nemico 2 118
Amara, Emmanuel 146
Amato, Giuseppe 58
Amore e rabbia 39
Amore in città, L' 16, 34,
43, 130
Andò, Roberto 149, 150
Angelo della vendetta, L'
107, 109, 111, 118,
121
Antonioni, Michelangelo
77, 78
A Orgosolo la terra ha
tremato 149
Aragon, Louis 181
Arcalli, Kim 134
Argentieri, Mino 23, 30,
43, 55, 58, 125-126,
128-132, 139
Art. 519 codice penale 32
Assassino, L' 12
Atto d'accusa 32
Attolini, Vito 14
Avvertimento, L' 106, 108,
109, 110, 121
Balducci, Armenia 147,
152, 153, 154
Balzerani, Barbara 126
Banchieri di Dio, I 126,
127, 128, 135, 139,
140, 141, 142, 152,
154
Banditi a Milano 39, 41,
42
Barbagia 39, 40, 41, 42
Baroni, Paola 57
Battaglia, Salvatore 105
Battaglia, Serafina 105
Bellini, Fulvio 65, 66
Bellocchio, Marco 18, 75,
76, 95, 140
Benedetti, Arrigo 72
Benvenuti, Paolo 18, 23,
57, 59, 75, 76, 145
Bergman, Ingmar 149
Berto, Giuseppe 58, 59,
64
Bertoli, Gianfranco 88
Bertolucci, Bernardo 18,
134, 186
Besozzi, Nino 39, 40, 72
Bettetini, Gianfranco 25
Bettinetti, Andrea 40
Betti, Ugo 80, 100, 123
Bianchi, Giampiero 15,
152
Bianchi Montero, Roberto
15
Biondo, Nicola 146
Bizzarri, Luigi 27
Blasetti, Alessandro 15,
16, 40
Blow-Up 77
Bo, Carlo 38
Bocca, Giorgio 90
Bonfantini, Massimo 119,
121
Borghese, Valerio Junio
83, 84
Borsellino, Paolo 107, 126
Braghetti, Anna Laura
126, 127
Brando, Marlon 113
Brecht, Bertolt 141, 142,
182
Bretone, Mario 13
Brigante, Il 47, 58, 64,
102
Brignone, Guido 32
Brunetta, Gian Piero 23,
37, 135
Buone notizie 12

Indice dei nomi e dei film citati

- Buongiorno, notte* 75, 95, 140
Burch, Noël 133, 134
Buscetta, Tommaso 83
- Cadaveri eccellenti* 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 123, 149, 153
Caldiron, Orio 13, 23
Calzavara, Flavio 32
Camorra, La 138, 139
Canova, Gianni 14
Capitini, Aldo 131
Caponnetto, Antonino 126
Carancini, Gaetano 16
Carboni, Flavio 127
Cardillo, Massimo 136
Carnelutti, Francesco 13, 102
Casadei, Gianluca 29
Casa del tappeto giallo, La 32
Casarrubea, Giuseppe 55, 83
Casetti, Francesco 23, 25
Casiraghi, Ugo 104, 105
Caso Mattei, Il 41, 61, 64, 65, 68, 70, 72, 73, 74, 84, 87, 128
Caso Moro, Il 91, 126, 127, 132, 138, 139, 140, 142, 143, 145, 147-149, 152, 153
Caso Pisciotta, Il 57-59, 145
- Castellani, Renato 47, 58, 102
Cavallero, Pietro 39
Cavara, Paolo 15
Cecchi D'Amico, Suso 49, 61, 163
Čechov, Anton 119
Cefis, Eugenio 71
Cena di San Giuseppe, La 136
Cento Giorni a Palermo 138
Cento passi, I 18
Cereghino, Mario J. 55, 83
Cesare Zavattini 9, 10, 12, 29, 30, 33, 35, 44, 93, 94, 116, 129, 131, 149
Chaplin, Charlie 136
Châtelet, François 144
Chiari, Walter 114
Chilanti, Felice 30, 55
Chinnici, Rocco 107
Chiti, Roberto 37
Chomsky, Noam 70, 71
Churchill, Winston 27, 40
Ciancimino, Vito 105
Ciano, Galeazzo 31, 40
Ciment, Michel 72
Cinegiornale della pace 131
Cinegiornale libero n. 1 131
Cirafici, Francesco 27
Cirillo, Silvana 93
Climati, Antonio 15
Coco, Francesco 92
- Comizi d'amore* 16
Comuzio, Ermanno 116
Confessione di un commissario al procuratore della Repubblica 82, 100, 101, 105, 108, 109, 110
Conso, Giovanni 102
Contrada, Bruno 107, 127
Contra-diction – Il caso Nicaragua 138
Contro la legge 32
Coppetelli, Claudio 29
Corbucci, Sergio 32
Cortese, Leonardo 32, 161
Costa, Gaetano 138
Crisafulli, Anselmo 50, 166, 167, 168, 170
Cronaca di un delitto 32
Cuccia, Enrico 153
Curi, Giandomenico 131
Cusumano Geloso 56
Cyliacus, Maria 50, 53, 55, 170
- Damiani, Damiano 5, 8, 14, 18, 19, 21, 23, 29, 31, 32, 78, 80, 82, 89-124, 125, 129, 149, 150
D'Angelo, Salvo 34
De Filippo, Eduardo 74
De Giusti, Luciano 58, 102
Del Buono, Oreste 151
Deleuze, Gilles 22, 104, 144

- Del Fra, Lino 131
Delitto d'onore, Il 139
 De Martino, Ernesto 17
 De Mauro, Mauro 71, 72, 79, 84, 88
 De Pirro, Nicola 47, 164, 180
 De Santis, Giuseppe 9, 10, 12, 18, 58, 137
 De Sica, Vittorio 33
Detenuto in attesa di giudizio 32, 103
 De Vincenti, Giorgio 9, 55
17° parallelo 138
 Di Gianni, Luigi 17
Dimenticare Palermo 83
Divo, Il 75, 142
12 registi per 12 città 39
 Dolci, Danilo 36, 113, 131
Dolci notti, Le 16
Donne di mafia 139, 141
 Dostojevskij, Fëdor 120
2001 Odissea nello spazio 186
Due verità, Le 32

 Edison, Thomas Alva 67, 183
 Ejzenštejn, Sergej 134, 186
 Erding, Klaus 182
Europa di notte 15, 17
 Fabbri, Diego 34
Faccia di spia 131, 132, 139
 Falcone, Giovanni 107, 126, 127, 138, 139, 141, 142, 149, 150, 152, 153
 Faldini, Franca 55
 Faranda, Adriana 126, 147
 Farassino, Alberto 102
 Feltrinelli, Giangiacomo 29, 56, 71, 85, 88
 Ferrara, Giuseppe 5, 8, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 21, 22, 29, 57, 59, 91, 97, 125-154, 181
 Ferrari, Vincenzo 13
 Festa Campanile, Pasquale 55
 Flaherty, Robert 136
 Flamigni, Sergio 147
 Fofi, Goffredo 55
 Forenza, Maria Luisa 27
 Fortichiari, Valentina 93
 Foucault, Michel 81, 83
 Francione, Fabio 74
 Freud, Sigmund 181, 182
Fuorilegge, I 55, 58
 Gadda, Carlo Emilio 120
 Gaipa, Corrado 82
 Gallinari, Prospero 126
 Garrone, Matteo 18, 75, 76
 Gaudino, Luigi 56
 Gaudreault, André 18, 19, 132, 133
 Gelli, Licio 153
Genio, due compari, un pollo, Un 117
 Gentilomo, Giacomo 32
 Geraci, Vincenzo 126, 127
Gergo della malavita, Il 138, 139
Germania anno zero 34, 58
 Gesù, Sebastiano 46, 48, 56, 73, 116, 118, 119
 Ghirelli, Antonio 9
 Giannettini, Guido 106
Gilda 130
 Ginzburg, Carlo 28, 29
Giochi di bambini 131
Gioco al massacro 110, 123, 124
 Gioia, Giovanni 106
 Giordana, Marco Tullio 18, 75, 76
Giorno di cronaca, Un 129
Giovanni Falcone 107, 126, 127, 138, 139, 141, 142, 149, 152, 153
 Giraud, Giancarlo 29
 Girolimoni, Gino 103
Girolimoni – Il mostro di Roma 32, 103, 105, 108, 109, 110, 116, 120
 Giuliano, Boris 106, 138
 Giuliano, Salvatore 39, 40, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 63, 71, 73, 82, 85, 88

Indice dei nomi e dei film citati

- Gomorra 75
 Gonella, Guido 102
 Goodbye & Amen 106,
 108, 110, 111, 116
 Gora, Claudio 100
 Gould, Elliott 149
 Granelli, Luigi 147
 Greco, Emidio 96, 122
 Greco, Michele 96, 122
 Gregoretti, Ugo 16, 39
 Grevi, Vittorio 102
 Gromo, Mario 16
 Guarrasi, Vito 106
 Guattari, Felix 22
 Guerra, Tonino 30, 37, 77
 Guido che sfidò le Brigate
 Rosse 138, 139, 149
 Guiso, Giannino 90
 Guttuso, Renato 85
- Hallett Carr, Edward 33,
 45
 Hiroshima mon amour 113
 Hugo, Victor 95
- Iacona, Riccardo 139
 Identificazione di una
 donna 77
 Importanza di essere scomo-
 do: Gualtiero Jacopetti,
 L' 40
 Inchiesta, L' 33, 38, 39, 59,
 64, 90, 109, 118
 Indagine su un cittadino al di
 sopra di ogni sospetto 12
 In Italia si chiama amore 55
- Io amo, tu ami... 15, 16
 Io ho paura 106, 109, 110,
 117, 121, 122, 123, 149
 Ionta, Franco 147
 Ipotesi su Pinelli 12
 Irti, Natalino 13, 23
 Isola di Arturo, L' 93, 116,
 120, 149
 Istruttoria è chiusa: dimen-
 tichi, L' 32, 103, 105,
 107, 108, 110, 111, 124
 Italiane e l'amore, Le 16,
 130
 Ivens, Joris 136, 138
- Jacopetti, Gualtiero 15, 40
 Jannuzzi, Lino 73
 Josephson, Erland 123,
 149
- Katz, Robert 147, 148
 Kennedy, John Fitzgerald
 71, 185, 186
 Kezich, Tullio 46, 48, 49,
 53, 56, 65, 73, 131
 Kleinhoff Hotel 148
 Kubrick, Stanley 186
- La Bruyère, Jean de 81
 La Torre, Pio 138
 La veritàaaa 93
 Leale, Stefano 105
 Lem, Stanislaw 89, 150
 Leonviola, Antonio 32
 Li Causi, Girolamo 104,
 105, 106, 158
- Liggio, Luciano 82, 83,
 105, 106
 Lima, Salvo 105, 106
 Lizzani, Carlo 8, 9, 11, 14,
 18, 19, 21, 22, 23, 25-
 45, 58, 59, 118, 125,
 129, 131, 135, 137,
 143, 148, 149
 Lo Bianco, Giuseppe 72
 Logan, Joshua 113
 Lo Russo, Antonio 78
 Loy, Mino 15, 32, 103
 Loy, Nanni 15, 32, 103
 Luca, Colonnello 50, 51,
 53, 166, 167, 168,
 171, 172, 176
 Lucania, Salvatore v. Lucky
 Luciano 73
 Lucarelli, Carlo 139
 Luciano, Lucky 83
 Lucky Luciano 68, 71, 73,
 74, 82, 87, 128
 Lumière, fratelli 95, 136,
 182
 Lupo, Salvatore 83
- Maccari, Germano 126,
 147
 Mafia d'Aspromonte 139
 Mafia del pesce, La 139,
 149
 Magliari, I 63
 Malraux, André 181
 Maltese, Curzio 74
 Mamma Ebe 31, 32
 Mamma Roma 138

- Mancini, Luigi 90
Mancino, Anton Giulio
7, 9, 11, 13, 14, 15,
19, 32, 34, 35, 55, 57,
58, 59, 61, 68, 74, 98,
102, 104, 118, 129,
131, 144
Mangini, Cecilia 17, 131
Mani sulla città, Le 42,
64, 128
Marchesano, Tommaso
Leone 56, 57
Marcucci, Eugenio 90, 91,
92, 94, 95
Marini, Antonio 147
Marinucci, Vinicio 15, 16,
17, 40
Marrese, Alfonso 14
Martelli, Claudio 152
Martinelli, Roberto 90
Martino, Sergio 15, 17
Maselli, Citto 18, 27
Maselli, Francesco 18, 27
Masi, Stefano 37
Massimi, Mario 43
Mattarella, Piersanti 56,
57, 138
Mazzocchi, Silvana 147
Mechini, Piero 131
Meglio gioventù, La 18
Meldolesi, Ivo 53, 55, 177
Melloni, Mario 34
Melodia, Filippo 105
Mercato dei posti letto, Il
129
Mesina, Graziano 39
- Metz, Christian 25
Micciché, Lino 135, 161
Mida, Massimo 131, 137
Minasola, Benedetto 56,
166, 172, 178
Minatore di zolfare 149
Minoli, Giovanni 139
Misteri di Roma, I 16, 130,
131
Mizoguchi, Kenji 136
Moglie più bella, La 105,
108, 109
Montalbano, Giuseppe 57,
59, 162
Montaldo, Giuliano 18
Montani, Pietro 140
Montini, Franco 14, 106
Morante, Elsa 120
Moravia, Alberto 120, 186
Moretti, Mario 119, 126
Moro, Aldo 90, 91, 92, 94,
95, 106, 145, 148, 149
Moro, Eleonora 145, 146
Morricone, Ennio 117
Morris, Wilson 49, 53, 55,
169, 176
Morte di un bandito 58, 59
Morucci, Valerio 126, 147
Muraglia cinese, La 25, 26,
39, 44
Musante, Tony 106
Mussolini ultimo atto 25,
26, 28, 32, 44
Neppi Modona, Guido
102
- Nero, Franco 100, 115
Noia, La 116, 120
Nucleo Zero 148
Nuovi angeli, I 16
Ombre sul Canal Grande
32
Oro di Roma, L' 42
P2 Story 138, 139, 149,
153
Padellaro, Antonio 90
Pagliero, Marcello 132
Palmer, Renzo 106
Panagulis Zei 132, 139
Pane e la morte, Il 139
Pantaleone, Michele 56,
57, 151
Paolo VI (papa Montini)
14, 106, 111
Parigi, Stefania 9, 10, 93,
94, 95, 186
Parole e sangue 90, 91, 92,
94, 106, 110, 111,
121, 149
Pasolini, Pier Paolo 16, 39,
71, 72, 122, 132, 138
Pasolini. Un delitto italiano
18
Patroni Griffi, Giuseppe
74
Peccatrice dell'isola, La 32
Pellegrini, Glaucio 32
Pellegrino, Giovanni 146
Perché si uccide un magistra-
to 78, 80, 89, 98, 100,

Indice dei nomi e dei film citati

- 101, 106, 107, 108,
109, 110, 114, 117,
121, 123, 149, 150
- Perrone, Nico 65, 66
- Petacci, Claretta 26, 27
- Petöfi, János S. 68, 110
- Petraglia, Sandro 76
- Petri, Elio 9, 10, 11, 12,
14, 18, 34, 35, 131,
148
- Pezzotta, Alberto 23, 91,
97
- Piaceri del mondo, I* 16
- Pinelli, Giuseppe 12, 41,
88
- Piovra, La* 106, 107, 108,
109, 121
- Pirandello, Luigi 14, 121,
122
- Pisciotta, Gaspare 39, 40,
46, 48, 50, 51, 53, 54,
56, 57, 58, 59, 61, 88,
106, 134, 145, 165,
166, 167, 168, 170,
171, 172, 175, 177,
178, 179
- Pista nera, La* 139
- Pizza Connection* 107,
111, 121
- Placido, Michele 18, 82,
104, 106
- Pontecorvo, Gillo 18, 124
- Popper, Karl 114
- Porto Canale* 126
- Previdi, Alessandro 65, 66
- Processo alla città* 32
- Processo contro ignoti* 32
- Processo di Verona, Il* 26,
31, 36, 40, 42
- Proia, Gianni 15
- Prosperi, Franco 15
- Provenzale, Enzo 49, 163
- Puccini, Gianni 12, 137
- Quaglietti, Lorenzo 137
- Que viva Mexico!* 136
- Quien sabe?* 116, 117
- Ragazza piuttosto compli-
cata, Una* 113, 118,
120, 123
- Randone, Salvo 40
- Resistere a Roma* 131, 138
- Resnais, Alain 113
- Rimi, Filippo 105
- Rimi, Vincenzo 105
- Rimpatriata, La* 111, 113,
114, 118
- Risi, Dino 18, 27
- Risi, Marco 18, 27
- Rizza, Jacopo 53, 55, 72,
177
- Rizza, Sandra 53, 55, 72,
177
- Rizzotto, Placido 82, 87,
104, 105, 106
- Rolandi, Cornelio 106
- Roma città aperta* 131,
132, 138
- Romanzo di una strage* 18,
19, 75
- Roma ore 11* 9, 10, 11, 34
- Rondi, Gian Luigi 16
- Rosi, Francesco 7, 18, 29,
39, 40, 41, 46-88, 89,
123, 125, 128, 129,
134, 138, 141, 143,
148, 149, 153
- Rossellini, Renzo 131
- Rossellini, Roberto 33, 34,
58, 129, 131, 132, 138
- Rossetto, Il* 93, 94, 108,
111, 116, 120, 149
- Roussel, Raymond 83
- Rulli, Stefano 76
- Rumor, Mariano 88
- Rusconi, Marina 43
- Russo, Enzo 59, 78, 107,
162
- Russo, Genco 59, 78, 107,
162
- Sabel, Virgilio 15, 55
- Sacchi, Filippo 16
- Salò o le 120 giornate di
Sodoma* 132
- Salvadori, Roberto 131
- Salvatore Giuliano* 39, 40,
41, 46, 47, 49, 51, 55,
56, 57, 58, 59, 61,
63, 64, 65, 67, 68, 71,
72, 73, 74, 77, 82, 84,
85, 87
- Santovito, Giuseppe 145,
146, 147
- Sartre, Jean-Paul 181
- Sasso in bocca, Il* 57, 59,
126, 132, 134, 135,

- 138, 139, 141, 145,
151, 152, 153
- Satta Flores, Stefano 140
- Savignano, Antonio 36, 42
- Sayonara* 113
- Scaglione, Pietro 78, 79,
81, 82, 83, 87, 88, 98,
99, 100, 101, 105,
106, 123
- Scalfari, Eugenio 61, 69,
70, 72, 76
- Scattini, Luigi 15
- Scelba, Mario 53, 56, 67,
73, 176
- Sciannameo, Gianluca 17
- Sciascia, Leonardo 15, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83,
84, 85, 86, 87, 88, 90,
115, 116, 117, 120,
121, 122, 123
- Scimeca, Pasquale 18
- Scotese, Giuseppe Maria
15, 40
- Segreti di Stato* 57, 59, 75,
145
- Segreto di Stato* 139, 145,
152, 153
- Selva, Gustavo 90
- Sequi, Mario 32
- Settimo sigillo, Il* 149
- Sfida, La* 63, 138, 143
- Shelley, Mary 140
- Sicario, Il* 93, 94, 111,
116, 120, 149
- Sindona, Michele 106
- Società del malessere, La* 39
- Solaris* 89, 95, 99, 100,
101, 115, 117, 123,
149, 150
- Sole buio, Il* 95, 107, 109,
118, 121, 123, 149
- Solinas, Franco 49, 124,
163
- Sorgi, Nino 57
- Sorrentino, Paolo 18, 75,
76, 142
- Sorriso del grande tentatore,
Il* 106, 110, 111, 124
- Sossi, Mario 92
- Spila, Piero 14
- Stagno, Lo* 139, 149
- Steiger, Rod 28
- Steimetz, Giorgio (pseud.
di Guglielmo Ragozi-
no?) 71
- Sterling, Claire 90
- Stern, Michael 49, 52, 55,
73, 169, 176
- Stone, Oliver 185, 186
- Strazzulla, Gaetano 120
- Streghe di Pachino, Le* 139
- Svegliati e uccidi (Lutring)*
41
- Tarkovskij, Andrej 89
- Tavernier, Bertrand 63,
143
- Taviani, Paolo e Vittorio 18
- Terranova, Cesare 138
- Terra trema, La* 5, 33, 34,
58, 61, 62, 63, 149,
157
- Todo modo* 12
- Togliatti è ritornato* 30
- Togliatti, Palmiro 30, 85
- Tolstoj, Lev 119
- Tomeo, Vincenzo 13, 98
- Tomkins, Peter 27
- Torino nera* 31, 41, 42
- Tornatore, Giuseppe 18
- Torraccia, La* 129
- Tranfaglia, Nicola 56, 57
- Tre fratelli* 92, 148
- Tregua, La* 74
- Treno di Lenin, Il* 124
- Triani, Oberdan 55
- Truffaut, François 95
- Turgenev, Ivan 119
- Ultimo tango a Parigi* 134,
186
- Uomini contro* 76
- Uomo di rispetto* 107, 121
- Uomo in ginocchio, Un*
106, 108, 110, 111,
121
- Uva, Christian 21, 22,
93, 118
- Valpreda, Pietro 105
- Vancini, Florestano 18, 78
- Vanzi, Luigi 15
- Vasile, Turi 34
- Vento, Giovanni 42
- Ventura, Francesco 147
- Ventura, Giovanna 140, 147
- Verga, Giovanni 61, 88
- Vergano, Aldo 55, 58

Vertov, Dziga 186
 Verzotto, Graziano 71
 Vespignani, Renzo 131
 Vicentini Orgnani, Ferdinando 13, 18
 Viganò, Dario E., 14, 20, 152
 Vigni, Franco 58
 Vigo, Jean 136
 Villa, Cristina 47
 Viola, Franca 105, 108
Violenza: quinto potere, La 78
 Visconti, Eriprando 57, 58, 145,
 Visconti, Luchino 15, 33, 34, 58, 61, 62, 63, 64, 65, 136, 137, 157
 Vita, Vincenzo 131
 Vittorini, Elio 181, 182
 Viviano, Francesco 72
 Vizzini, Calogero 104, 105, 138, 161
 Volontè, Gian Maria 68, 122, 148, 153
 Voltaire 85, 87
 Von Sydow, Max 123, 149
 Warburg, Aby 181, 182
 Weiss, Peter 182
 Wolff, Frank 40
 Zaccaro, Maurizio 18
 Zagarrìo, Vito 22, 118
 Zambetti, Sandro 118
 Zapruder, Abraham 185, 186
 Zavattini, Cesare 9, 10, 12, 13, 14, 29, 30, 33, 34, 35, 36, 43, 44, 92, 93, 94, 95, 113, 116, 118, 129, 130, 131, 149
 Zingales, Leone 72
 Zola, Émile 43

orizzonti

Giaime Alonge, *Uno stormo di Stinger. Autori e generi del cinema americano*

Giulia Carluccio, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*

Alessandro Faccioli, *Leggeri come in una gabbia. L'idea comica nel cinema italiano*

Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*

Andrea Martini (a cura di), *L'antirossellinismo*

Ilario Meandri, Andrea Valle (a cura di), *Suonolimmagine/genere*

Paolo Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*

Valentina Re, Leonardo Quaresima (a cura di), *Play the Movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva*

Finito di stampare nel mese di ottobre 2012 presso Effebi Srl – Torino