

# Detenuti in cerca d'autore

*Una messinscena sottolineata dall'uso di modalità teatrali, pittoriche, musicali, e un uso performativo della macchina da presa per introdurre sbalzi e fratture nella continuità narrativa. Un inconfondibile marchio di fabbrica per il cinema dei Taviani, una vera costante stilistica. Un cinema d'autore profondamente interconnesso con le luci e le ombre, le conquiste e i misteri della società italiana, che nell'ultimo film tocca un limite estremo. Con Shakespeare e Pirandello, attraverso una storia di lotte per il potere e tradimenti, torna a manifestarsi il fantasma di una riconoscibile storia italiana, con esecutori di poteri altrui, prigionieri di copioni già scritti e vittime predestinate.*

P

di ANTON GIULIO  
MANCINO

er i Taviani la prigione non è soltanto il luogo deputato e occasionale del loro ultimo film **Cesare deve morire** (2012), ma l'emblema per molti versi sintomatico e strategico, attraverso cui comprendere conflitti generazionali mai completamente superati, schemi di appartenenza inviolabili, modelli di comportamento e indirizzi ideologici di lunga durata da cui sembra difficile fuggire. E in cui è appunto comprensibile che ci si possa sentire costipati, sottoposti a misure restrittive della propria libertà di azione, pensiero e iniziativa. In questa prospettiva realistica e allegorica allo stesso tempo la prigione rappresenta nell'opera dei Taviani in qualche modo uno stato mentale, una condizione culturale, uno spazio coercitivo di personaggi che si presentano di volta in volta in veste di autentici detenuti in cerca d'autore o di detenuti artefici del proprio destino, in ritardo o in anticipo sui tempi, non fa differenza. Simili personaggi, comunque sia stretti in una morsa detentiva reale o immaginaria, attraversano la loro filmografia, tanto da suggerire un'analisi a ritroso che parte da lon-

tano, almeno da **I fuorilegge del matrimonio** (1963), diretto assieme a Valentino Orsini, come già il film d'esordio collettivo dell'anno precedente, **Un uomo da bruciare** (1962).

Infatti già nel loro secondo lungometraggio, il cui titolo proviene da un libro curato dall'onorevole socialista Luigi Renato Sansone<sup>1</sup> che nel 1954 aveva presentato alla Camera una proposta di legge sul cosiddetto «piccolo divorzio», il matrimonio stesso, con il suo complicato indotto burocratico e legislativo, appare come una prigione da cui è difficile scappare. Inoltre in molti episodi del film ricorre la situazione della prigione: nel prologo una donna sposata vive da tempo internata in una clinica psichiatrica; nel primo episodio una ragazza sposata con un ergastolano a sua volta viene imprigionata dal degno fratello di costui, completamente nuda, sulla torre antica per un'intera giornata, nel quinto e ultimo episodio la moglie del protagonista reduce dall'Africa si scopre aver segretamente preso i voti rinchiudendosi in un monastero di clausura che molto assomiglia a



PRIMO PIANO





una prigione ove è impossibile entrare ed è altrettanto impossibile uscire. Uno dei motivi che maggiormente ha nuociuto alla ricezione appropriata de **I fuorilegge del matrimonio**, che significativamente prende le mosse da una serie di testimonianze dirette raccolte nel suddetto volume<sup>2</sup> - oltretutto edito nella stessa collana della casa editrice socialista che aveva ospitato il libro-inchiesta di Elio Petri<sup>3</sup>, introdotto non a caso da una lettera da Cuba di Cesare Zavattini, servito come testo di base a Giuseppe De Santis per **Roma ore 11** (1952) - è questo aggancio di tipo inchiestale potremmo dire molto "zavattiniano", peraltro molto ritardatario rispetto alla circostanza legislativa che a suo tempo ha fatto molto discutere. Soltanto con il senno di poi un film come **I fuorilegge del matrimonio**, piaccia o no, non è questo il punto, può invece apparire per quello che probabilmente dal principio è stato: un laboratorio stilistico e tematico camuffato da un principio di realtà tardo neorealistico, da cui evidentemente anche allora i Taviani e Orsini non potevano del tutto prescindere, come del

resto anche nel caso di **Un uomo da bruciare**, ancorato in maniera piuttosto pretestuosa al personaggio del sindacalista siciliano Salvatore Carnevale, ucciso dalla mafia nel 1956. Certo, i tre registi esordienti, eredi obbligati di un neorealismo molto conteso da più parti, con Zavattini da un lato che ne rivendicava solitariamente la libertà assoluta, salvo il vincolo originario dell'inchiesta<sup>4</sup>, e Guido Aristarco con **Cinema Nuovo**<sup>5</sup> che invece ne aveva invocato il superamento in chiave di realismo critico, hanno avuto le loro buone ragioni per realizzarlo solo nel 1962, ottenendo il visto di censura il 25 giugno di quell'anno, cioè mentre sta per essere istituita con legge del 20 dicembre successivo la prima storica "Commissione parlamentare d'inchiesta sul fenomeno della mafia e sulle altre associazioni criminali, anche straniere". Guardando ugualmente **Un uomo da bruciare** alla giusta distanza si comprende benissimo l'esigenza di trasformare sin da allora il racconto in un'occasione unica per rileggere in chiave assai poco realistica, mediante un esercizio di straniamento continuo, una tipica preme-

**"Cesare deve morire". Nel film l'esuberanza dello stile viene esaltata dal perimetro chiuso della prigione, cornice forzata, contenitore alienante e asfissiante delle vicende narrate.**

Antonio Frasca e Maurilio Giaffreda in un'altra scena di "Cesare deve morire". A livello metaforico, il film funziona anche come perfetto paradigma del sistema italiano patriarcale e familista.



sa neorealistica di stampo post-zavattiniano. L'obiettivo dei surrogati di realtà, di cronaca, di Storia ostentati, che ritroviamo anche ne *I fuorilegge del matrimonio*, *Sovversivi*, *La notte di San Lorenzo* (1982), *Good Morning Babilonia* (1987) e *Cesare deve morire*, andrebbe perciò in questa direzione. Tornando quindi alla prima prigione concettuale – per le ragioni di cui sopra – di *Un uomo da bruciare*, ecco il protagonista Salvatore tornare dalla Capitale nel suo paese, convinto, in quanto titanico difensore dei diritti dei compaesani lavoratori, di poterli liberare dalle catene secolari dello sfruttamento baronale e mafioso, scoprendo ben presto di non essere nell'immediato così determinante e necessario, salvo eccedere la misura della provocazione e farsi uccidere pur di riconquistare una sorta di primato cristologico. In questo senso molto caratterizzante resta la lunga sequenza ambientata nel teatro pubblico, visto come potenziale prigione *ante litteram* che soffoca e inibisce le iniziative più avanzate, in cui Salvatore letteralmente "recita" la parte della voce fuori dal coro destinata a essere sbeffeggiata e a restare inascoltata. In pratica i Taviani e Orsini sperimentano in *Un uomo*

da bruciare una precisa e longeva vocazione, che essi stessi definiscono in questi termini: «Teatralità come rappresentazione, come finzione dichiarata: la macchina da presa inquadra la realtà per trasformarla in palcoscenico. Un modo per liberarci da qualsiasi elemento naturalistico». L'istanza liberatoria, nei confronti del naturalismo, certo, o piuttosto di quei limiti del neorealismo o della svolta realista aristarchiana, assume insomma sin dal principio nella loro filmografia la forma della «teatralità». Che potremmo altrimenti definire una maniera consapevole - dentro le coordinate date da Aristarco<sup>7</sup>, in diretta e dichiarata prosecuzione del paradigma viscontiano - di mettere in quadro ostentatamente la messa in scena, cioè di portarla alle estreme conseguenze come sintomo inequivocabile di un inconfessabile rifiuto categorico o di un mirato svelamento critico della finzione.

La finzione esasperata, grazie alle modalità teatrali (e pittoriche) perseguite senza soluzioni di continuità fino a *Cesare deve morire*, costituisce un inconfondibile marchio di fabbrica nel cinema dei Taviani, una costante stilistica, un indice di riconoscibilità. A questa teatralità insita si aggiunge ogni volta un uso

addirittura performativo della macchina da presa, pronta ad appalesarsi prepotentemente, a interpretare la parte di se stessa profondendosi in una sorta di gestualità dello spazio fuori quadro<sup>8</sup> che quasi concorre con il gesto dell'attore in campo.

La macchina da presa – mettiamola così – con i suoi movimenti per l'appunto rigidi e anti-naturalistici, e del montaggio, che introduce sbalzi e fratture di soppiatto nella continuità narrativa, o degli interventi musicali tutt'altro che mimetici, provocati dai personaggi stessi (in **Sovversivi**, 1967; **San Michele aveva un gallo**, 1971; **Allonsanfán**, 1974; **Padre padrone**, 1977; *La giara* in **Kaos**, 1984) insegue provocatoriamente l'effetto di non trasparenza. Che per ovvie ragioni non è autonomo. Non può cioè prescindere dal suddetto spazio-prigione di riferimento. In altre parole l'esuberanza dello stile del film si spiega sempre in opposizione al perimetro evocato o delineato concretamente della prigione come struttura detentiva, cornice forzata, contenitore alienante e asfissiante che contribuisce, letteralmente o simbolicamente, a dar conto del perché si renda sempre necessaria la complementare pratica di smarcamento. L'ansia di fuga, sia pure soltanto velleitaria da un alveo di riferimento ineludibile, da un sistema di restrizione che funziona a tutti gli effetti come una linea guida autoritaria esercitata dall'alto, istituzionalizzata e spesso interiorizzata in chiave paterna/padronale, partitica, ideologica, quindi politica e culturale viene non a caso incarnata in **Un uomo da bruciare** dalla mafia in combutta con il padronato terriero; ne **I fuorilegge del matrimonio** dall'oscurantismo che pervade la legislazione civile ed ecclesiastica; in **Sovversivi** dal magistero togliattia-

no che anche *post-mortem*, anzi in virtù della celebrazione della morte stessa, informa di sé e invade l'intera città di Roma in occasione del monumentale funerale; in **San Michele aveva un gallo** e **Allonsanfán** dallo Stato autoritario, paternalista o restauratore; in **Padre padrone** dal genitore arcaico, violento e analfabeta; e così via fino ovviamente al traguardo di **Cesare deve morire**, dove questa premessa autoritaria inviolabile viene rappresentata sia dall'istituzione carceraria che dal cesarismo di ieri e soprattutto di oggi. Donde la battuta finale del detenuto-attore che esemplifica la dicotomia tra arte teatrale e prigione.

Di fronte a questa cappa dominante, sempre presente, non resta ai Taviani che escogitare o far escogitare ai personaggi mandatarî una via d'uscita sempre possibile o almeno auspicabile, come la rivoluzione stessa o più correttamente il mito della rivoluzione il cui obiettivo risulta sempre di là dall'essere raggiunto, un'utopia scarsamente praticabile, a volte infantile, capricciosa, testarda, suicida, persino sciocca, ridicola e ingenua, dichiarata in continuazione e a più riprese in **Sovversivi**, **San Michele aveva un gallo**, **Sotto il segno dello scorpione** (1969) e **Allonsanfán**.

Quanto basta a tenere vivo e rendere in qualche modo convincente, sia pure in una prospettiva lontana e frustrante, o tra tante intemperanze ironiche e autoironiche, spesso persino comiche, volontariamente o involontariamente, quel bisogno insopprimibile di individuare retoricamente e idealisticamente speranze sempre future, vagamente dialettiche come si sarebbe detto una volta (in **San Michele aveva un gallo**: «Questa volta è andata così, la prossima volta andrà meglio», oppure «E





invece noi sappiamo che con tutta probabilità non noi ma altri domani avranno anche il premio»; in **Allonsanfán**: «Hai capito quello che nemmeno Tito osa pensare: che noi siamo arrivati troppo tardi... o troppo presto... E ti sei ribellato»). Dunque quanto basta a enunciare nei modi consentiti dal linguaggio audiovisivo le necessarie scappatoie che si traducono inevitabilmente in scelte estetiche e uscite di sicurezza autoreferenziali, marcando cioè in ogni film e in ogni (pre)testo narrativo, non di rado fornito dalla grande letteratura specialmente ottocentesca ma anche novecentesca, la componente individualistica, oltremodo soggettiva. Da questo punto di vista **Allonsanfán**, complice il tradimento compulsivo del protagonista, in particolare va letto come un momentaneo film liberatorio:

«Nel tempo di restaurazione che stiamo respirando, il protagonista si è trasformato in un traditore. Ripetiamo quello che abbiamo già detto: la restaurazione non ci appare solo come quel fatto di potere e di classe che fondamentalmente è; ma anche come una forza che punta su quanto di regressivo, di restauratorio – e di inconfessato – è in ciascuno di noi, anche in chi la combatte. Confessiamo allora l'inconfessabile: confessiamo che Fulvio è una parte di noi. Confessiamo tutto quello che nel momento della ricerca e dell'azione, soprattutto collettiva, riusciamo a superare, e che nel momento del ristagno e dell'attesa rimuoviamo con una violenza pari al suo rifluire. La rimozione genera paralisi. Dobbiamo liberarcene. È quanto abbiamo cercato di fare, appunto, con **Allonsanfán**. È stata una operazione faticosa e sgradevole. Noi speriamo che il pubblico – quel pubblico in cui ci riconosciamo

– abbia la forza, vedendo il film, di fare la stessa operazione, di correre gli stessi rischi. Non è gratificante ritrovare anche nell'uomo proteso al futuro le sue voglie di passato (e le meschinerie piccolo-borghesi che le accompagnano) [...]».<sup>9</sup>

Valga la pena a questo punto fare un passo avanti per allargare l'orizzonte. E magari chiedersi se sia possibile leggere, o rileggere, l'intera storia del cinema italiano dal dopoguerra ai giorni nostri alla luce di un malessere diffuso, una stizza, una forte delusione, un'inquietudine senza sbocchi, un costante bisogno di belfarsi dei padri o dei fratelli maggiori, unito ad una sottile vena di frustrazione, amarezza o malinconia.

Seppure dentro parametri discorsivi cinematografici e soluzioni stilistiche divergenti, sono sintomi riferibili a una svolta tradita, un appuntamento con la storia auspicato, mistificato e mancato, una possibilità incompiuta di realtà aperta e di trasparenza socio-politica che risale agli anni del neorealismo e assume caratteri di lunga durata, comunque si manifestino. Caratteri che hanno generato un sottosistema testuale – e inevitabilmente un sistema inconscio o «blocco simbolico»<sup>10</sup> – in cui si avvicendano forme sparse di continuità e di contrapposizione generazionale, ossessioni ricorrenti, scelte di consenso e atti di negazione dichiarata, gesti liberatori e disperati, fughe, ripetizioni doverose e drastici rifiuti. Ma che partecipano, tutti questi sintomi, nel loro complesso e nella loro complessità, di tale storia. La storia del cinema italiano, certo. Una storia non a circuito chiuso, e in molti punti da riscrivere, che riflette spesso in modo speculare, con le ampie zone di indicibilità, di sentieri smarriti, false piste, analisi puntuali, puntigliose e nel

contempo fuorvianti, la storia *tout court*: la storia segreta italiana o la storia dei segreti italiani, delle ombre, dei misteri, della verità deficitaria.<sup>11</sup> Le cui radici politico-indiziarie vanno ricercate in uno dei film più misteriosi e genealogici, molto caro ai Taviani come **La terra trema (Episodio del mare)** (1948)

significative<sup>12</sup> che, a un'attenta analisi documentale, possono aiutare a far luce anche sull'atteggiamento incomprensibilmente tiepido, severo e indisponente dello stesso Visconti nei confronti di uno dei suoi massimi e massimamente incompresi capolavori, su cui i Taviani hanno raccontato un aned-

**Salvatore Striano (Bruto) e Giovanni Arcuri (Cesare) nella scena dell'uccisione del tiranno in "Cesare deve morire".**



di Luchino Visconti, cui è toccata in sorte la costruzione del modello assoluto del negativo attuale, tradotto in sconfitta, e del positivo (im)possibile, stagiato in un orizzonte dogmatico, utopico, mitologico. Un film complesso, specialmente per quel che riguarda la sua progettualità molto osteggiata dall'esterno e curiosamente anche dall'interno, su cui sono perdurate per decenni zone d'ombra invero molto

doto molto indicativo:

«Una volta, quando già eravamo venuti a Roma dalla provincia, andammo a vedere **La terra trema**, un film che conoscevamo, peraltro benissimo. Dietro di noi c'era uno che si lamentava, che continuava a sbuffare, a dire che il film era fatto male, che era lento, e così via. Al punto che volevamo rimborsargli il biglietto perché se ne andasse e ci

**Saverio Marconi in "Il prato". Film sofferto e a volte diseguale che però riesce a condividere l'ambiguità e l'anomalia di una certa stagione italiana.**

lasciasse in pace. Poi si accendono le luci e scopriamo che quel seccatore è Visconti.

Ecco, non è che Visconti fosse impazzito, è che un film ti inchioda davanti a qualcosa che non sei più, ti sorprende mentre sei immerso in altri progetti, proiettato verso altre cose, e vedi un film che hai girato tu, che ti riguarda, ma nel quale fai fatica a riconoscerti. Che arriva a suscitare come un senso di ribellione». <sup>13</sup>

L'apparente e improbabile "pazzia" viscontiana era in realtà ben giustificata da una serie di eventi che avevano preceduto la preparazione e la lavorazione di un film trasformatosi sorprendentemente in corso d'opera, cresciuto come lunghezza ma ridotto a un terzo a livello narrativo, generando di conseguenza una visione collettiva leggendaria, contraddittoria e fuorviante. Che ha sicuramente spinto i Taviani ad avere con l'eredità viscontiana così determinante nella storia del cinema italiano dal dopoguerra ai nostri giorni, un rapporto di adesione rela-

tiva con l'impianto melodrammatico, differenziata, inconsciamente inibitoria:

«Nessuna intenzione (almeno a livello conscio), nessun riallaccio: salvo l'amore che abbiamo avuto per Visconti fino a *Senso*. Si nasce sempre dai propri padri. Anche in Visconti c'è un rapporto col melodramma. Ma la differenza sta qui: Visconti celebra col melodramma un vero e proprio matrimonio. Noi arriviamo sino ai gradini dell'altare: e poi diciamo di no. In fondo è proprio questo momento che ci emoziona: il momento del rifiuto, dopo tanta e tale promessa». <sup>14</sup>

Comunque sia, in mezzo secolo di carriera le misure restrittive che i Taviani fanno puntualmente scattare finiscono per limitare, segnare o comunque connotare le scelte di molte precise figure umane di riferimento inserite in parabole più che cronache trovano nella prigione, a qualsiasi livello e in un'ampia gamma di varianti, un filo conduttore. La lista, dopo *I fuorilegge del*





Una scena di  
"Kaos".  
Nel cinema dei  
Taviani il  
richiamo alle  
suggerzioni e agli  
echi della  
letteratura di  
Pirandello è  
sempre calzante  
e sempre ricco di  
ulteriori sviluppi.

matrimonio, può perciò proseguire annoverando tra i tanti esempi che si possono citare la prigione in cui rimane per dieci anni il "sovversivo" di **San Michele aveva un gallo**, che proprio durante la detenzione sviluppa la vena solipsistica molto teatralizzata che lo conduce infine all'anacronismo e al suicidio. O la giara dell'omonimo episodio di **Kaos** in cui l'artigiano strafottente resta imprigionato e che lo porta però a diventare l'eroe proto "sovversivo" dello sberleffo pirandelliano. Non dimentichiamo che in questo episodio, in particolare, i Taviani rileggono l'omonima novella e il successivo atto unico teatrale di Luigi Pirandello innestandovi da subito la reminiscenza della novella di Giovanni Verga *La roba*. La premessa verghiana di segno negativo, che rimanda all'antica volontà di convertirla in senso marxista e classista in quel modello di neorealismo prefigurato dal collettivo di critici e futuri autori della rivista «Cinema»,<sup>15</sup> viene così portata a compimento positivo come anticipazione della lotta di classe. O ancora la scelta di inserire ne **Il prato** (1979) un noto brano dello *Zibaldone* leopardiano in cui il giardino viene visto al contrario come

un triste e tragico ospedale, ulteriore prigione dove regnano dolore e morte più o peggio che in un cimitero:

«Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimitero), e se questi esseri».<sup>16</sup>

Su **Il prato** ci si potrebbe ulteriormente soffermare, o perlomeno provare a intendersi, trattandosi di un film alquanto criptico e diseguale, che però condivide l'ambiguità e l'anomalia di fondo con molti film d'autore italiani consimili e molto sintomatici dello stesso periodo immediatamente successivo al delitto Moro, come ad esempio **Prova d'orchestra** (1979) e **La città delle donne** (1979), **La luna** (1979) e **La tragedia di un uomo ridicolo** (1981) di Bernardo Bertolucci,



I detenuti attori protagonisti di "Cesare deve morire" provano una scena dello spettacolo da portare in scena all'interno del carcere.

Salto nel vuoto (1980) di Marco Bellocchio, **Identificazione di una donna** (1982) di Michelangelo Antonioni. E le cui ragioni ultime, al di là della tiepida e perplessa accoglienza della critica, del pubblico e persino dei rappresentanti delle massime istituzioni statali dell'epoca, restano un mistero.

Ma saltando direttamente all'oggi, è innegabile che a **Cesare deve morire** va il merito di aver accorpato tante suggestioni presenti e pregresse in un'unica, vera casa circondariale con veri detenuti. Da cui diventa dunque interessante riprendere le fila di un discorso che non soltanto è in grado – come vedremo – di intercettare circostanze storiche ben definite, in perfetta sincronia con strane e sicuramente involontarie altre coincidenze o vie traverse, ma dal principio sembra aver coinvolto la coppia di fratelli e autori,

per una serie di ragioni professionali e politiche, intellettuali e civili di cui tenteremo di darne e tener conto. Si potrebbe cominciare dal titolo stesso, **Cesare deve morire**. Suddividendolo in due parti, anche solo per gioco, sia chiaro, «Cesare» e «deve morire», notiamo un suggestivo doppio binario interpretativo. Se per certi versi, in tema di uccisione simbolica dei padri, è possibile scorgere qui il rimando all'altro "Cesare", Cesare Zavattini (non dimentichiamo: l'unico padre putativo mostrato di scorcio nelle immagini di repertorio recuperate del funerale di Togliatti, l'altro genitore polivalente dei «gattini ciechi» in **Sovversivi**), che suggerirebbe ancora una volta l'inconscio bisogno dei Taviani di rimuovere/ripristinare la sempiterna del padre del neorealismo cinematografico, è con la "morte" come "atto dovuto" da

parte dei congiuranti in uno scenario storico italiano allargato che questo preciso film si ritrova a fare i conti. Come non ricordare, date le circostanze convergenti, un libro di Giulio Andreotti dal titolo emblematico *Ore 13: il Ministro deve morire* (1974), nella cui premessa *Ai lettori* si legge:

«Il 15 novembre 1848 [Pellegrino Rossi] moriva pugnalato sullo scalone della Cancelleria, mentre si avviava a pronunciare un discorso, forse risolutivo, nel Parlamento che in quel giorno riapriva la sua sessione. Pio IX, che quella stessa mattina gli aveva detto di stare in guardia perché i suoi nemici erano tanti e nel loro furore capaci di infami crimini, sembra che affermasse, appresa la notizia dell'assassinio: "doveva finire così perché si era reso invisibile a tutti"».<sup>17</sup>

Indubbiamente le Idi di marzo, di ieri<sup>18</sup>, di oggi, di sempre, tornano a colpire. E a stretto giro ad aleggiare funeste sul grande schermo. In **Cesare deve morire**, a differenza dell'omonimo **Le Idi di marzo** (2011) di George Clooney, il richiamo al «Giulio Cesare» di Shakespeare si fa esplicito. Chiediamoci perché questa volta faccia capolino Shakespeare e soprattutto perché proprio il *Giulio Cesare*, esattamente come tempo addietro Pasolini rifece in chiave popolare *Otello* in **Che cosa sono le nuvole?** (1967).

Volenti o molto più probabilmente nolenti, hanno compiuto una scelta sintomatica, molto italiana, politicamente molto rilevante e non equivocabile i Taviani, autori affidabili e di lungo corso, appartenenti alla generazione di mezzo – come si è detto – tra i padri fondatori del neorealismo e le nuove leve del sistema che esordirono negli anni Settanta, Luchino Visconti e

Roberto Rossellini, loro principali referenti storici e artistici della stagione neorealistica, da un lato, e dall'altro Nanni Moretti, oggi loro distributore dopo aver recitato in **Padre padrone**. Scelta più calzante del *Giulio Cesare*, a Rebibbia, non potevano compierla gli ottuagenari eredi di una tradizione granitica e da quel di saggi custodi e anelli virtuosi di un ricambio generazionale a denominazione di origine controllata. Con questa tragedia i Taviani giocano in casa, in una Roma antica che diventa testualmente il palcoscenico allargato di tutte le congiure consumatesi nel tempo, in particolare quelle italiane di lunga durata, come quella che curiosamente Andreotti rievoca nel suo libro, prefigurando curiosamente l'omicidio Moro, crocevia della storia contemporanea nazionale, analizzato qualche anno fa in un libro-inchiesta di Ferdinando Imposimato e Sandro Provvigionato dall'analogo titolo *Doveva morire*.<sup>19</sup> Il fatale *dover* essere ucciso del capo carismatico, che in **Cesare deve morire** diventa una sorta di «boss» accoltellato da autentici «uomini d'onore», inospettabili e infedeli, ci ricorda, come diceva peccato Moretti in **Palombella rossa**, che «Le parole sono importanti». Infatti, come da copione, l'attuale reietto di Rebibbia che interpreta Cassio, dopo aver pugnalato Cesare ripete agli altri congiurati: «Per quante età future questa nostra grandiosa scena sarà rivissuta, in Stati ancora da nascere, in accenti ancora ignoti!» (Atto III, Scena 1). Gli autori cinematografici giocano dunque in casa, due volte: in quanto italiani e perciò brava gente e in quanto autorizzati a restare in Italia, a Roma, la Roma di Cesare, la Roma odierna assurda mediante l'evento storico eletto da Shakespeare a tragico e sempiterno

#### Note

1 L. R. Sansone (a cura di), *I fuorilegge del matrimonio*, Edizioni Avanti!, Roma 1956.  
2 *Ivi*, pp. 22-25, 57-59, 109-110.

3 E. Petri, *Roma ore 11*, Edizioni Avanti!, Roma 1956.

4 Cfr. in particolare C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di M. Argenti, Bompiani, Milano 1979, ma anche il capitolo *Cesare Zavattini: uomo totale di cinema e del frammento* di G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993, pp. 157-175; M. Argenti, *Inchiesta*, in Guglielmo Moneti (a cura di), *Lessico zavattiniano. Parole e idee su cinema e dintorni*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. 104-108; S. Parigi, *Il pensiero di Zavattini*, 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. 502-513; S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Lindau, Torino, 2006.

5 Ci limitiamo sull'argomento a rimandare all'esautivo G. Aristarco, *Antologia di «Cinema Nuovo»*, Guarraldi, Firenze, 1975.

6 V. Taviani in *Su Allonsanfan e altre cose*, conversazione con P. e V. Taviani a cura di F. Accialini, L. Coluccelli, A. Ferrero, in «Cinema e Cinema», 1, ottobre-dicembre 1974, p. 42.

7 Cfr. G. Aristarco, *Sotto il segno dello scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani*, G. D'Anna, Messina-Firenze 1978.

8 Cfr. sull'argomento il secondo capitolo di M. Vernet, *Figures de l'absence. De l'invisible*

au cinéma, Cahiers du Cinéma-Éditions de l'Etoile, Paris 1988 (ed. it. *Figure dell'assenza*).

*L'invisibile al cinema*, Kaplan, Torino 2008).  
9 V. Taviani in *Su Allonsanfan e altre cose*, cit., pp. 36-37.

10 Il riferimento, ovvio, è alla metodologia introdotta da R. Bellour in *L'analyse du film*, Albatros, Paris, 1979 (ed. it. *L'analisi del film*, Kaplan, Torino 2005), che ben si presterebbe a nostro avviso ad un'applicazione al contesto cinematografico italiano degli ultimi sessant'anni.

11 L'accezione è duplice: «l'Italia è un paese senza verità» si legge in L. Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino, 1979 (nuova ed., Adelphi, Milano, 1991, p. 133), o afflitta da «deficit di verità», come si legge invece in G. Casarrubea, *Storia segreta della Sicilia*:

*Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano, 2005, p. 19.

12 Cfr. il terzo capitolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa* di A. G. Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008, pp. 167-257.

13 P. Taviani in *Soversivi, trent'anni dopo*, conversazione con P. e V. Taviani a cura di G. Manzoli, in G. Manzoli (a cura di), *Trent'anni fa Soversivi*, Anteprima per il cinema indipendente italiano, Bellaria 1997, p. 9.

14 P. Taviani in *Su Allonsanfan e altre cose*, cit., pp. 41-42.

15 Rimandiamo anche qui sinteticamente all'antologico M. Mida, L. Quaglietti (a

paradigma umano, a proposito del quale Dante aveva condannato all'inferno i cesaricidi e il Rinascimento li aveva riabilitati. I Taviani dal canto loro fanno teatro nel cinema, in un'emblematica casa, una casa circondariale, il carcere di Rebibbia. Scelgono quindi di mettere coerentemente in bocca ai loro veri detenuti battute rivedute e corrette, in misura peraltro molto contenuta e comprensibile, dissimulate appena «in accenti ancora ignoti», inflessioni e dialetti che invece finiscono per accentuare più che nascondere l'impatto semantico, letterale e filologico dell'originale shakespeariano, scandito in due fasi fondamentali: prima il regicidio come variante politica del parricidio condiviso, premessa di una sostituzione e non di un'alternanza al potere, poi la inevitabile, conseguente commemorazione del defunto che trasforma la nostalgia in esigenza di restaurazione del ruolo autoritario. La sofferta soppressione della figura paterna, del padre-padrone (Bruto: «Tutti ci ergiamo contro lo spirito di Cesare; e nello spirito degli uomini non c'è sangue; oh, se potessimo giungere allo spirito di Cesare senza smembrare Cesare! Ma, ahimè, Cesare deve sanguinare per questo!») comporta in seconda istanza il fare i (torna)conti con il Nome-del-Padre simbolico, lacaniano, colmando la casella del potere lasciata vuota con una manovra gattopardesca, italiana, che passa attraverso l'avvicendamento di figure di riferimento che devono presentarsi come campioni del nuovo a patto che la dichiarazione d'intenti e i meriti guadagnati sul campo non comportino effettivi cambiamenti. E siano indice semmai di nuove appartenenze e implicite convenienze, senza turbare la quiete dell'immobilismo diuturno, perennemente eterodiret-

to, come da un «grande Altro» di lacaniana memoria, politico-culturale, invisibile e insondabile ma che si manifesta attraverso i suoi agenti, emissari di turno giovani fuori e vecchi dentro. Giovani-vecchi, nuovi Cesari. Il tutto si consuma in uno spazio circoscritto, chiuso, istituzionale, l'istituto penitenziario appunto, per tradurre in termini concreti la stasi, la paralisi, il blocco. Figure equivoche, reclutate dal basso, in questo film dei Taviani. Non è per caso quindi che simili detenuti, dopo l'*exploit* di **Un uomo da bruciare**, dove il sindacalista Salvatore Carnevale si ergeva proprio contro la mafia, ricevano con insistenza daccapo l'appellativo, non metaforico ma stavolta reale, di «mafiosi». Al di là di qualsiasi rigurgito neorealistico, confutato peraltro dalla stilizzazione ieratica, ostentata a livello sonoro dalla recitazione straniante, a livello visivo dalla frontalità nella ripresa prediletta da sempre dai Taviani, riconducibile a un impianto pittorico e teatrale, non si spiegherebbe altrimenti l'individuazione di uno spazio così marcatamente immobile e coercitivo, piegato alle esigenze dell'arte, e neanche troppo riadattato o trasformato per ospitare veridicamente performance e pratiche «mafiose» di sempre, tradotte in parole. Parole importanti, (ri)messe opportunamente in bocca a veri delinquenti comuni o provenienti da organizzazioni criminali, che interpretano se stessi come avevano fatto fare alla protagonista dell'equivalente **Storia di Caterina ne L'amore in città** (1953) di Francesco Maselli e Cesare Zavattini, bersaglio allora di contestazioni che ora invece non sfiorano neanche gli autori di **Cesare deve morire**, ammirati e premiati. Se di uno spazio senza possibilità di fuga, di confronto con l'esterno si sono

serviti i Taviani è perché l'esterno stesso, vale a dire il ricambio effettivo, incontrollato, libero, non esiste, è precluso, come è d'obbligo in una prigione dove la vigilanza si mantiene costante. Rebibbia è dunque l'unico luogo possibile in cui far tornare in scena, differenziata e ripetuta l'uccisione/sostituzione rituale del Cesare di turno. Dove l'aspetto realistico, un tempo neorealistico, costituisce l'elemento esteriore fuorviante del film, la premessa necessaria a dissimulare una realtà ben più profonda, inconfessabile, fisiologicamente italiana in cui si smarriscono i confini tra politica e politica cinematografica, azione/parola e messa in scena/in quadro, arte e discorso storico/critico sull'arte da preservare, in nome della quale preservare l'esistente, preservarsi, conservare gli assetti consolidati, conservarsi in essi, stigmatizzando il dissenso e plaudendo il consenso onde mimetizzarsi con le istituzioni, dentro le mura e i palazzi delle istituzioni storiche e culturali.

Questo film funziona come un perfetto, lucidissimo paradigma della grande recita eletta a sistema italiano patriarcale e familista, popolato di sudditi soddisfatti e di padroni contestati/rimossi per poi essere imitati, rimpiazzati.

Un microcosmo delinquenziale si presta perciò a rispecchiare in chiave modulare e strutturale un'Italia appena aggiornata di antichi, moderni, trasversali compromessi e contese, di riconoscimenti e riconoscenze, dove la libertà si traduce in rischio incalcolabile o condanna a essere *erga omnes*. I Taviani fanno in modo che in **Cesare deve morire** sia centrale l'artificio e la replica, ossia il modo di essere sulla scena, teatrale, cinematografica e nazionale, senza soluzioni di continuità. Fanno scena di un costume diffuso che

induce a darsi a vedere politicamente e culturalmente corretti, buoni per tutte le stagioni o trasformisti per ovvie ragioni di (posizione di) rendita personale e di fisiologico «Gioco delle parti» in commedia o tragedia. Un costume antico e perseverante che consente a «I vecchi e i giovani» di essere intercambiabili. Anche stavolta, all'ombra di Shakespeare, torna a materializzarsi segretamente in **Cesare deve morire** Pirandello: il fantasma italiano per eccellenza, l'idea in sé del sussurrare le battute agli ignari ripetitori di ogni ordine e grado, la condizione dell'essere a tempo indeterminato esecutori di poteri altrui, elementi di congiunzione intergenerazionale e di trasmissione istituzionale dei poteri travestiti da saperi, prigionieri dello spettacolo scritto, adattato e allestito da terzi, sulla falsariga dei detenuti scelti a Rebibbia. Per interpretare un testo scelto in partenza, a monte, il dramma o la tragedia collettiva, personale e altrui: il «grande Altro», appunto, che suggerisce fuori campo, dietro le quinte come tornare a inscenare l'italico dna. **Cesare deve morire** è così anche una variazione carceraria sul tema dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Per gli autori di **Kaos** e **Tu ridi** (1998) il richiamo a Pirandello non può dirsi certamente improprio o estemporaneo. Come non lo è stato quello di Bellocchio che in **Enrico IV** (1984) inammissibilmente – perciò anche stavolta in veste teatrale – ha cercato di rappresentare l'improbabile pazzia di Moro e in seguito, attraverso Heinrich von Kleist, ne **Il principe di Homburg** (1997) il desiderio di essere risparmiato del condannato, condannato cioè a *dover* anch'egli morire. Un'altra storia? Piuttosto la stessa, come abbiamo cercato di spiegare o meglio profilare ipoteticamente fin qui.

cura di), *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari 1980.

16 G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*. Scelta, vol. IV, a cura di S. e R. Solmi, Ricciardi, Milano-Napoli 1966; Einaudi, Torino 1977, p. 8-9.

17 G. Andreotti, *Ore 13: il ministro deve morire*, Rizzoli, Milano 1974; 1976, pp. 8-9.

18 Come è noto, ad aver preannunciato il 15 marzo la sorte di Moro, novello Cesare, in quello che resta l'episodio chiave a livello genealogico della storia italiana contemporanea fu il molto informato Mino Pecorelli che sulle pagine dell'agenzia «OP», scrisse: «Proprio le idi di marzo del 1978 il governo di Andreotti presta il suo giuramento nelle mani di Leone Giovanni: Dobbiamo attendere Bruto? Chi sarà e chi assumerà il ruolo di Antonio, amico di Cesare. Se le cose andranno così ci sarà una nuova Filippi?». E l'ex senatore Sergio Flamigni e massimo studioso del caso Moro avrebbe scelto per la raccolta degli scritti di Pecorelli. Cfr. S. Flamigni, *Le idi di marzo. Il delitto Moro secondo Pecorelli*, Kaos, Milano 2006.

19 F. Imposimato, F. Provvigionato, *Doveva morire*, Chiarelettere, Milano 2008.