

# Mare, miniera, terra: sulle tracce di un «atto mancato»

*Metafora del mondo, sguardo diverso e anomalo, anima profonda della storia e, soprattutto, amore verso i "vinti", gli umili senza voce e spesso senza coscienza di sé. Il cinema di Pasquale Scimeca non può fare a meno di traslitterare la realtà, la geografia siciliana o la cronaca assurda al rango di storia contemporanea. Il grande magistero di Verga e il debito filologico nei confronti di Visconti.*

P

di ANTON GIULIO  
MANCINO



PRIMO PIANO



er comprendere fino in fondo il senso del progetto che Pasquale Scimeca ha sviluppato negli ultimi anni, inaugurato da **Placido Rizzotto** e concluso con **Malavoglia**, occorre fare un paziente passo indietro. Di oltre mezzo secolo. Risalire cioè in chiave genealogica a quel singolare «atto mancato», come è giusto chiamarlo, non senza qualche curiosa implicazione storico-psicoanalitica, poiché in fondo offre spunti per una sorta di sintomatologia segreta e inconfessabile che ha condizionato fortemente la storia del cinema italiano fino ai nostri giorni, di cui il contributo consapevole e personale di Scimeca con **Malavoglia**, complice la curiosa sottrazione dell'articolo «I» che altrimenti lo avrebbe ricondotto alla lettera all'omonimo romanzo verghiano, costituisce una spia significativa. Bisogna insomma risalire al biennio 1947-48 e alla gestazione complessa e misteriosa del più ambizioso film di Luchino Visconti, **La terra trema**, o più correttamente **La terra trema (Episodio del mare)**, che in

qualche modo avrebbe dovuto segnare l'apoteosi del neorealismo, l'estrema *ratio* di un obiettivo politico ed estetico a lungo teorizzato e dibattuto, e non diventarne fatalmente l'*explicit* se non addirittura l'epitaffio. Potremmo parlare addirittura di un fantasma, fantasma di lunga durata, automatico, compulsivo che si tramanda da una generazione altra di autori spesso invece inconsapevoli. Il compimento parzialmente «mancato» di un'opera così importante come quella viscontiana, pensata per prefigurare dialetticamente le tappe di un rivolgimento politico preciso, ha finito nel corso del tempo per inibire e bloccare la stessa memoria storica italiana, rendendo inconfessabile la lettura di un intero divenire storico compromesso a monte, e che in questo specifico avvenimento cinematografico andava a rispecchiarsi e trovava un'esatta, ineludibile prefigurazione. Di più: un fattore attivo, determinante a livello strutturale, diciamo pure infrastrutturale e non sovrastrutturale della storia. Non era allo-



ra in questione un film ma *quel* film, che non a caso avrebbe dovuto veicolare la svolta definitiva, il punto di non ritorno di una certa idea di neorealismo. Paradossalmente però proprio **La terra trema** ha mancato l'incontro con la realtà storico-politica concreta, scontrandosi piuttosto con essa e dovendo di conseguenza arretrare, fare un prudente e pragmatico dietrofront: tornare sotto forma di **La terra trema (Episodio del mare)**, nell'alveo ormai anacronistico e non più strategico del verismo letterario, consolidato, ottocentesco, a *I Malavoglia* di Giovanni Verga, secondo gli intenti programmatici corali dei primi anni Quaranta dei critici, degli intellettuali e futuri autori che andavano raccogliendosi attorno alla rivista «Cinema» diretta da Vittorio Mussolini<sup>1</sup>. Con Visconti non siamo di fronte a un aspetto esteriore di un problema più ampio ma nello spazio privilegiato, per l'appunto cinematografico, insospettabile ove il problema in tutta la sua ampiezza ha

anticipato gli eventi storici cosiddetti «esterni», addirittura prima ancora che il film in quanto tale, come prodotto finito, arrivasse sullo schermo. L'incurSIONe di Scimeca si inserisce di conseguenza in un discorso molto articolato e di non immediata decifrazione, risalente all'accidentato processo che ha in un secondo momento, a dispetto delle intenzioni iniziali, condotto Visconti a conseguire l'enigmatico, relativo traguardo de **La terra trema (Episodio del mare)**, film contraddittorio ed equivoco sin dal titolo completo, dove «la terra», lungi dal tremare per lo scalpitare dei cavalli dei contadini durante l'occupazione, viene evocata in virtù della sua assenza e accompagnata o più correttamente soppiantata dal «mare» la cui dichiarata «episodicità» è tutt'altro che temporanea. Corrisponde al definitivo, eccellente ripiego su quel testo letterario prontamente riesumato alla cui trasposizione già l'autore pensava, ma nel lontano 1941, «non come il frutto improvvi-

**Ancora Pasquale Scimeca al lavoro sul set. Il suo cinema si caratterizza in particolare con storie che manifestano l'amore verso i "vinti" e per gli umili senza voce.**

**In basso, Anna Bonaiuto in "La passione di Giosuè l'Ebreo". Nel 1492 il protagonista del racconto è vittima delle persecuzioni cattoliche contro gli ebrei e deve abbandonare la Spagna. Inizia per lui un lungo cammino senza speranza.**

so di una commozione solitaria»<sup>2</sup>. Sette anni dopo, vale a dire in una Sicilia in cui ormai stava accadendo di tutto, tra stragi e attentati vari in vista delle elezioni del 1948, vale a dire in tempi in cui il ricorso a Verga sarebbe risultato meno giustificato come nume tutelare, scrittore in codice di un neorealismo ancora di là da venire e da contrapporre con prudenza al regime fascista, ecco che Visconti indietreggiava, costretto dalle circostanze di un compromesso incomprensibile, precocemente in atto. La ritirata viscontiana non era né indolore né rassegnata. Assumeva una valenza estremamente allusiva, oltre alla relazione tra il titolo *La terra trema* e il sottotitolo (*Episodio del mare*), giocata su un raddoppiamento e una gerarchizzazione inconcludente, la scelta che dei quattro episodi originari previsti (del mare, della miniera, della terra e – più breve – della città) vedeva la luce solo quello di matrice verghiana sempre più esplicita, l'unico di

impronta negativa e pessimistica, retrodatato. E il tutto avveniva a causa o sotto l'egida congiunta del committente originario, il Pci, e della non disinteressata casa di produzione di area vaticana, la Universalia. Non restava che il solo titolo principale, assediato tuttavia dal sottotitolo, come consolazione - e monito da riconsegnare a futura memoria - per lo stralcio dell'episodio centrale e determinante di quella «terra» che dappprincipio, almeno fino all'avvio delle riprese, avrebbe dovuto, o potuto «tremare». La pluralità dialettica degli episodi che sarebbero culminati nell'occupazione della terra da parte dei contadini siciliani destinati a una sicura vittoria da intendersi come preludio – nell'ottica propagandistica del committente comunista – all'altrettanto auspicata svolta politica nazionale, cedeva all'improvviso il posto nel film finito (sorprendentemente finanziato – con eccessiva generosità, date le circostanze – dalla con-





troparte cattolica) alla singola parabola sconsolata dei pescatori «vinti», parabola perciò verghiana. Nonostante questa palese premessa contraddittoria, di cui il titolo/sottotitolo tra parentesi insisteva ancora a denunciare, indicando inequivocabilmente i termini dell'atto mancato, il film è stato sin dalla sua uscita tanto celebrato quanto anche su base rigorosamente filologica necessariamente mistificato, a partire da un finale ambiguo, di sicuro molto sopravvalutato nella sua vaga propositività. Sappiamo ormai senza tema di smentita che **La terra trema** non era stato affatto concepito nel 1947, all'indomani dell'eccidio di Portella della Ginestra, come un adattamento dei *Malavoglia*. Lo era diventato dopo, nel 1948, durante le riprese, non potendo più rimanere - per una serie di ragioni fin troppo evidenti e documentabili<sup>3</sup> - il prototipo del film-lampo accarezzato altrove da Zavattini o una sorta di docu-fiction *ante litteram*. Questo virtuale film di controinformazione messo in cantiere dal Pci e affidato in un primo tempo a Lizzani (cui però sarebbe stato affidato un compito altrettanto delicato, quello di assistere, e un po'

sorvegliare Rossellini durante le riprese di **Germania anno zero**<sup>4</sup>), quindi al regista più prestigioso vicino alle posizioni del partito, Visconti, in vista delle prime elezioni democratiche, era stato di certo preparato a ridosso dei fatti di Portella della Ginestra. Per sopravvivere a se stesso, alla sua stessa ambizione di atto di denuncia della prima strage di Stato, di cui forse neanche l'autore comprendeva appieno l'entità nel 1947, ed essere perciò finanziato, **La terra trema** doveva prontamente essere sottoposto a modifiche radicali. Lo esigeva l'allora e inammissibile insospettabile compromesso tra comunisti e cattolici: vero e proprio «compromesso storico» consumatosi con largo anticipo su un set cinematografico, quello di un film ancora *in fieri* come lo era appunto il film viscontiano che ebbe la ventura oltre che di un titolo sdoppiato anche di una doppia vita: **La terra trema** visse infatti due volte, sulla carta, dal 1947 all'inizio dell'anno successivo, e sullo schermo, solo nel 1948, con l'approssimarsi delle elezioni politiche la cui data fu infine fissata infine per il 18 aprile. Un compromesso suggellato,

**Un'altra scena di "Malavoglia" che allude chiaramente all'opera capostipite di Luchino Visconti. Il film cerca di trovare una corrispondenza tra i personaggi del romanzo di Verga e i giovani d'oggi, ragazzi poveri, poco istruiti, isolati.**

**Il cinema di Scimeca non è mai neorealista, ma cerca di essere metafora del mondo, sguardo diverso, anima delle storie minori. Alla ricerca di nuovi linguaggi espressivi.**

come abbiamo detto, dall'eliminazione degli episodi dei minatori delle zolfatare e soprattutto dei contadini, cui per via strettamente teorica o metaforica il titolo duplice e nient'altro di questo perfetto film mancato restituiva qualche indicazione di percorso, di metodo, di contesto. Che molti film negli anni e nei decenni successivi avrebbero seguito, volenti o nolenti. Nel primo caso, anche riuscendo a escogitare un modello di struttura narrativa adeguata alla situazione, come fece nel 1962 con **Salvatore Giuliano** Francesco Rosi, o a distanza di quarant'anni avrebbe appunto fatto Pasquale Scimeca con **Placido Rizzotto**, che non soltanto segue attentamente la costruzione rosiana del racconto, in funzione di una conoscenza non superficiale dei fatti, ma si ripropone di tornare sui passi di Visconti per completarne la presunta trilogia con i successivi **Rosso Malpelo** e **Malavoglia** realizzati a stretto giro, e riprenderne così il filo del discorso interrotto della **Terra trema (Episodio del mare)**. Scimeca questo lo fa seguendo le tracce di Verga, convinto legittimamente come lo stesso Rosi che *I Malavoglia* di Verga fosse davvero il pretesto vero e proprio scelto da Visconti. Convinto in buona fede come Rosi che **La terra trema** prelude ad altri due segmenti mai realizzati facenti parte di una trilogia, mentre invece si trattava di un film unico ad episodi, appunto, saldati dal montaggio alternato:

Verga – ha scritto Scimeca all'epoca di **Rosso Malpelo** – è stato, ed è, uno scrittore fondamentale nella storia della letteratura italiana. Uno scrittore rivoluzionario, sia per quanto riguarda lo stile che per i contenuti delle sue opere. Nei suoi romanzi e nelle sue novelle Verga introduce,

per la prima volta in modo organico e coerente, la vita e le persone del popolo, contadini, minatori, pescatori, donne e uomini umili, i «vinti» dal destino, gli esclusi dalla storia. E lo fa in modo nuovo, facendoli parlare con la propria lingua, (presa direttamente dal dialetto) coi loro modi di esprimersi e i loro pensieri; sul mondo, su Dio, in poche parole, la loro «filosofia». Verga, non fa sociologia, né speculazione «sulla povera gente», ma scrive «tragedie», cioè

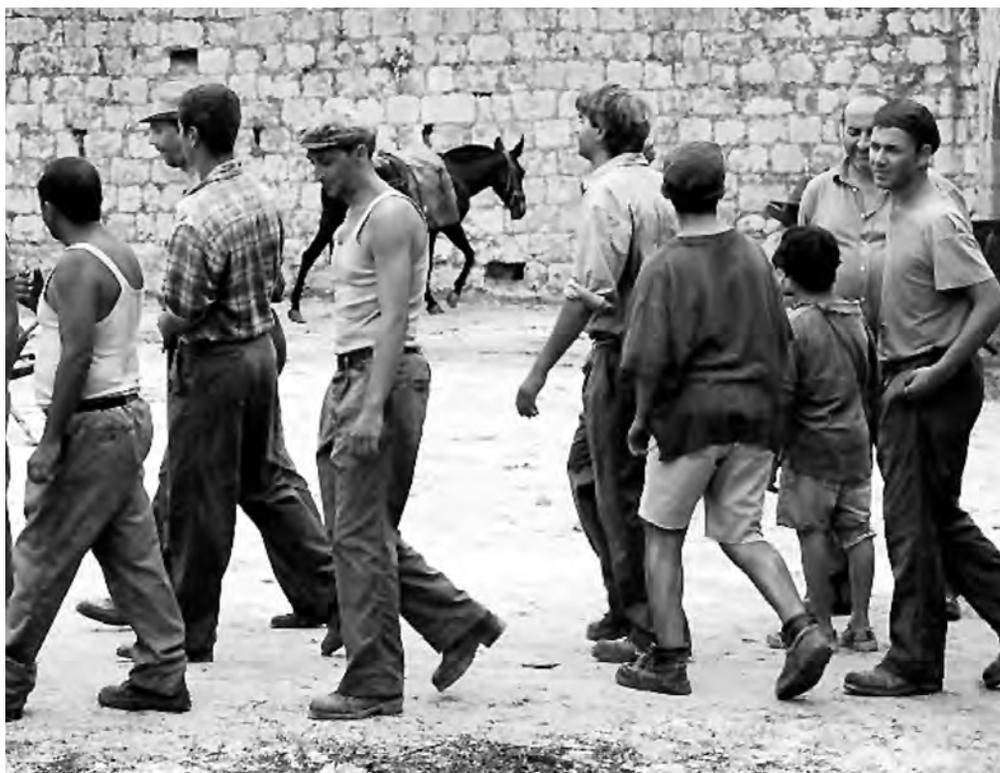


estrapola dei problemi di «attualità» e ne fa letteratura, «opera d'arte». Sta in questo la grandezza e l'attualità, o meglio l'universalità della scrittura di Verga. In un tempo come il nostro, dove la letteratura, il cinema, sono capaci, quando si occupano della realtà, solo di fare sociologia o al massimo furbata culturale con un occhio sempre rivolto al mercato, al cosiddetto «gusto del pubblico».

Quando alla fine della guerra Luchino Visconti si recò in Sicilia aveva in tasca i libri di Verga e in mente l'idea di realizzare tre film: uno sui pescatori, uno sui contadini e un altro sui minatori. Poi fece solo **La terra trema**. Io avevo fatto un film sul mondo contadino, **Placido Rizzotto**, quindi rimanevano i minatori. Da qui **Rosso Malpelo**, Verga un'altra volta per una nuova ripartenza per un cinema che coniughi impegno e poesia.

può portare. I ragazzi e gli attori non professionisti che hanno recitato nel film si esprimono meglio nel loro dialetto, che è il siciliano. E poi perché l'incomprensibilità dei dialetti ci riporta alla metafora dell'impossibilità di comunicare coi milioni di bambini che vivono nelle favelas o nelle periferie del mondo. Bambini sfruttati, senza diritti né umanità. Esclusi e impossibilitati a farsi sentire o capire da noi «ricchi» e civili.<sup>5</sup>

**Nella foto, una scena di "Rosso Malpelo". Il personaggio chiamato col soprannome che dà il titolo al film è un bambino "per finta", un "uomo" vittima predestinata di frustrazioni, silenzi, ingiustizie.**



Ma le analogie finiscono qui. Il mio cinema non è neorealista. Il neorealismo per me è un modello, un'idea di cinema inteso come arte rivoluzionaria, poi però il mio cinema è altro. È metafora del mondo, è sguardo diverso, è anima della storia, è amore verso i «vinti», gli umili senza voce e spesso senza coscienza di sé. E' ricerca di un linguaggio nuovo che non so ancora dove mi

L'autore di **Placido Rizzotto**, **Rosso Malpelo** e **Malavoglia**, anche sul piano della rivendicazione non soltanto geografica ma socio-politica del dialetto in linea con l'ultima frase della celebre didascalia viscontiana («LA LINGUA ITALIANA NON È IN SICILIA LA LINGUA DEI POVERI»), si attiene per il suo personale progetto di trilogia a quello considerato pressoché analogo, uno e trino, di

**Il cinema di Scimeca molto spesso si è fatto problematico, autoriflessivo, investendosi in maniera sincera di crisi, problemi e conflitti che in genere, chi si occupa della realtà siciliana, preferisce non vedere.**

cui – per quanto gli risultava – lo stesso Rosi autorevolmente aveva dato notizia, sottolineando l'importanza assoluta rivestita dal testo verghiano.

«In principio, Visconti – secondo Rosi – aveva intenzione di fare non uno, ma tre film; anzi, diceva, tre documentari: uno sui pescatori, uno sui contadini e uno sui minatori. Tutti e tre in Sicilia, sulla Sicilia. Tutti e tre, aspetti diversi della stessa lotta di esclusi contro le avversità degli uomini e delle cose.

L'intenzione di portare a termine gli episodi della trilogia sul mare, sulla terra e sulla miniera di zolfo effettivamente c'era in Visconti; ma quello che io credo è che sicuramente prima di tutto desiderava fare un film da *I Malavoglia* di Verga».<sup>6</sup>

Rosi, l'ex giovanissimo autore regista di Visconti ne **La terra trema** e **Bellissima**, avrebbe poi ricostruito la genesi creativa del suo massimo capolavoro, **Salvatore Giuliano**, sulla cui falsariga anche Scimeca si sarebbe mosso per l'impianto di **Placido Rizzotto**, individuando una data, il 1951, tutt'altro che generica<sup>7</sup>. Che non è soltanto l'anno di **Bellissima**, film in cui il suo maestro Visconti oltretutto dichiarava la propria delusione nei confronti della retorica del neorealismo maturata in seguito al pur ineccepibile recupero verghiano del sedicente **Terra trema (Episodio del mare)**, quindi dopo il mancato appuntamento del neorealismo con la realtà sociopolitica di quel preciso momento storico e di quel preciso luogo geografico. L'anno di **Bellissima**, in cui si decostruisce, si smonta, si critica in chiave melodrammatica il conclamato impianto realistico dei cosiddetti film neorealisti (cui anche Scimeca aderisce solo come «modello» o

come «idea» preliminare per poi proseguire in autonomia), come, per marcare lo scarto incolmabile tra un cinema populista, recitato, magniloquente o piuttosto magn[an]iloquente, e uno autenticamente popolare, possibilmente attento a ciò che di preoccupante e di prioritaria importanza in Italia stava accadendo, è dunque lo stesso in cui Visconti volle far pubblicare un suo testo estremamente illuminante, *La terra trema – (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*<sup>8</sup>, dove lasciava chiaramente intendere, ammesso che qualcuno avesse allora e nei decenni successivi voluto intendere, cosa sapeva e avrebbe fatto sapere e vedere nel suo lungimirante e naufragato «film documentario sulla Sicilia». Dove cioè la parola «documentario» equivaleva a *documentato*, essendosi lui ben documentato sul posto, in tempo reale, dopo la strage<sup>9</sup>. Perché allora aspettare il 1951? Per prudenza, forse. O per consentire, a malincuore, che il compromesso seguisse il suo corso, senza voci fuori dal coro o pericolosi e incalcolabili conseguenze di effetti collaterali come un film molto informato – per l'epoca – sulla strage di Portella. Ma anche per sopraggiunti elementi di conoscenza sull'argomento specifico. A Visconti, intellettuale attento e avveduto, che non aveva smesso di seguire lo sbocco giudiziario di Portella, non erano di sicuro sfuggite alcune drammatiche concomitanze. Ciò che sembrava casuale era frutto ben più probabile, seppure ipotetico di una precisa *causalità*, specialmente dopo l'uccisione oscura il 5 luglio 1950 di Giuliano, presunto esecutore materiale della strage di Portella, e prima che riprendesse il 9 aprile il processo di Viterbo. Come non pensare a questo punto a un passaggio di consegne

effettivo o ideale, tra Visconti, Rosi, suo allievo prediletto, il cui testimone è stato poi raccolto in piena autonomia da Scimeca per proseguire, riscrivere, completare quell'«atto mancato» in senso letterale che fu ***La terra trema***, che tale fu anche in senso freudiano, cioè il sintomo segreto di quello che Lacan avrebbe poi detto essere «un discorso riuscito»<sup>10</sup> condensato almeno dal titolo.

stragi e attentati, per la miniera e il mare, cioè per i film **Rosso Malpelo** e **Malavoglia**, il magistero verghiano costituisce una tappa obbligata, un debito di riconoscenza intellettuale e artistica. Non foss'altro perché il romanzo *I Malavoglia*, accorciato nella trasposizione del regista siciliano dell'articolo, comporta comunque un debito filologico nei confronti di Visconti. Un obbligo inter-



Dopo l'episodio non episodico della terra costituito dal suo **Placido Rizzotto**, per il quale giustamente non occorre alcuna ispirazione letteraria, perché nessuna mediazione letteraria era in grado di sostituirsi alla realtà dei fatti ricostruiti su base storico-investigativa o cinematografica per raccontare l'effetto tellurico della «terra» siciliana dell'immediato dopoguerra, bagnata dal sudore contadino e insanguinata da

generazionale, al di là delle reali ingarbugliate vicende che avevano fatto rientrare in corso d'opera Verga dalla finestra sotto forma di sottotitolo tra parentesi, (*Episodio del mare*), dopo essere stato allontanato dalla porta grazie a un progetto e un titolo non più verghiano, ma storicamente fondato come *La terra trema*.

La rimessa in campo sotto ogni punto di vista della «terra» che

**Pasquale Scimeca sul set di "Malavoglia", il suo film più recente.**

## Note

1) Cfr. M. Alicata, G. De Santis, *Verità e poesia: Verga e il cinema italiano*, «Cinema», n. 127, 10 ottobre 1941; M. Alicata, G. De Santis, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, «Cinema», n. 130, 25 novembre 1941; M. Mida, «*I Malavoglia*» sullo schermo, «Cinema», n. 166, 25 maggio 1943.

2) L. Visconti, *Tradizione e invenzione*, in AA.VV., *Stile italiano nel cinema*, Guarnati, Milano, 1941, pp. 78-79.

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

4) Cfr. B. Palombelli, *Lizzani: quando controllavo Rossellini*, «Corriere della Sera», 19 marzo 2005, poi in B. Palombelli, *Registi d'Italia*, Rizzoli, Milano 2006; C. Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Einaudi, Torino, 2007, pp. 70-84;

5) Tali dichiarazioni di Scimeca sono a tutt'oggi inedite. Fanno parte delle risposte scritte dell'autore, stralciate per ragioni di lunghezza, dall'intervista contenuta in A. G. Mancino, *I bambini sfruttati ancora nelle miniere*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 15 gennaio 2008.

6) F. Rosi, *Introduzione*, in L. Visconti, *La terra trema*, Cappelli, Bologna, 1977, p. 9.

7) Cfr. F. Rosi, *La ricer-*

«trema» davvero in **Placido Rizzotto**, per poi lasciare il posto all'omicidio eccellente, genealogico e paradigmatico di mafia, rende questo primo componente della trilogia di Scimeca il primo, a ragion veduta, film sulla mafia fatto da un siciliano. Qualcosa di più di una biografia o di un'agiografia su uno strenuo e irriducibile oppositore del sistema mafioso in Sicilia. Siccome di film simili ce ne sono stati, ce ne sono e continueranno ad essercene sempre, senza che in fondo servano ad altro che a racimolare consensi formali e plateali, occorre qui dire che l'austerità assai poco spettacolare di **Placido Rizzotto** è alquanto più ambiziosa o persino emblematica poiché si interroga sulle ragioni profonde del male assoluto, piaga immanente a questo mondo e a questo sistema di rapporti umani, diviene organica all'impostazione allegorica, storicamente supportata dalle vicende italiane. Come risulta dalla sequenza inaugurale in cui il protagonista cerca disperatamente, senza riuscirci e scontrandosi con un compulsivo istinto omicida, di impedire l'impiccagione di un gruppo di partigiani da parte di una squadra di soldati tedeschi i quali non sanno che la guerra è finita. Di conseguenza, la mafia e i suoi periodici martiri, gli emissari, i capi, la cittadinanza connivente e omertosa non sono che pedine sintomatiche, sostituibili e appena modulari di una cupa, irrazionale e sconsolata rappresentazione di morte onnipotente. La dimensione storica – dal film appositamente rivendicata – della struttura mafiosa corleonese nell'immediato secondo dopoguerra, contemporanea a quella del bandito Giuliano, fornisce a Scimeca l'occasione per un'analisi retrospettiva arricchita proprio dalla sedimentazione temporale. Il passato, la Storia ufficiale,

i fatti documentati o immaginati gli consentono perciò di trascendere il dato impressionistico e di proiettarlo su un piano antropologico globale. Al punto che la scelta di servirsi della tragedia del sindacalista ucciso per riandare ad un'epoca remota e antica dell'organizzazione mafiosa (dove il delitto è intriso di violenze e abusi familiari, passioni e rancori animaleschi e spirito di pura autoconservazione individuale) equivale a cogliere l'essenza primordiale, feudale e contadina, quasi preistorica del fenomeno mafioso come modello subumano, assoluto e teatrale di una radicata logica distruttiva e beluina. Rizzotto in quest'ottica è una figura da teatro dei pupi. La sua parte impone che sia uno dei tanti morti ammazzati. Rizzotto non è stato il primo né sarà l'ultimo di una lista monotona che all'inizio del film viene salmodiata proprio dal protagonista per scuotere i contadini e indurli ad occupare il latifondo senza abbandonarsi al cieco timore per l'eventuale e realistica rappresaglia della mafia. La stessa lista che, per ironia della sorte, si riascolta in chiusura in una versione appena aggiornata, comprendente il nome dello stesso Rizzotto. A ripetere questo elenco rituale delle vittime dell'ingerenza omicida della mafia sarà un altro giovane di belle speranze che scopriremo essere Pio La Torre, vittima postuma dello stesso implacabile avversario che non esiterà a falciare anche Carlo Alberto Dalla Chiesa, il quale già stringe la mano a La Torre nella penultima sequenza di **Placido Rizzotto**. E il futuro generale Dalla Chiesa, come il futuro onorevole La Torre e gli altri soggetti dell'interminabile elenco, sono sin da ora incarnazioni predestinate di questa spirale di morte annunciata. Sono eroi, evidentemente, spinti da coraggio, dovere e senso civile,

ma irrimediabilmente condannati prima ancora di muovere i loro fieri passi nel mondo reale così come sullo schermo. Quella di mostrare la stretta di mano tra gli allora sconosciuti La Torre e Dalla Chiesa non è un banale stratagemma per commuovere lo spettatore, scatenare un sentimento di ammirazione fiduciosa o pungolarne la coscienza indignata. Suona piuttosto, se si presta dal principio attenzione al film e alla sua costruzione in abisso, come una dichiarazione d'intenti pregressi, se non addirittura un esplicito richiamo alla funesta e funebre fatalità agita da un meccanismo ripetitivo, imperscrutabile e assurdo.

**Placido Rizzotto** è dunque un film di morti che parlano di morti e che a loro volta verranno rimpiazzati da ulteriori morituri. Un film che non può fare a meno di traslitterare la realtà, la geografia siciliana o la cronaca assurda al rango di storia contemporanea, assimilandola ad una macabra rappresentazione orale, mitica e atemporale quale quella affidata al vegliardo genitore del defunto protagonista o dello spettacolo scenico sulla Passione di Cristo, cui assistono e applaudono tutti, compreso l'ignaro Rizzotto. E' in questa adesione ad un'idea profondamente cupa di sicilianità che si differenzia ad esempio il film di Scimeca da **I cento passi** di Marco Tullio Giordana, al di là dei giudizi e dei gusti personali. La serietà e la complessità di **Placido Rizzotto** la si coglie in una struttura narrativa che, sulla falsariga per niente improvvisata di **Rashomon** e soprattutto, come si è detto, di **Salvatore Giuliano** – il prototipo e l'esempio più alto di film politico-indiziario in Italia – trasforma la reticenza dei testimoni contraddittori in un metodo dilazionato e antispettacolare di restituire la probabilità dei

fatti. Il confronto con il prototipo rosiano peraltro è necessario. I rimandi incrociati non riguardano solo la scelta nel titolo di mantenere il nome e cognome del protagonista (**Placido Rizzotto** come **Salvatore Giuliano**), ma la chiara volontà di sottolineare la quasi contemporaneità della vicenda di Rizzotto e dei lutti legati alla banda di Giuliano (e in **Placido Rizzotto** si cita l'eccidio di Portella non solo per ovvie ragioni di contiguità storico-geografica, ma anche per esigenze - per così dire - metalinguistiche di esplicitazione di una tragica corrispondenza). Naturalmente, Scimeca, oltre a non aver voluto affatto occultare il rimando a **Salvatore Giuliano** e alle pratiche discorsive rosiane in generale, ha scelto tale impianto per impedire allo spettatore un facile ed epidermico coinvolgimento. Ha puntato soprattutto, memore anche della lezione di **Cronaca di una morte annunciata**, dal libro di Marquez al film di Rosi, a raffreddare le emozioni, a togliere di mezzo il protagonista a metà del film, a non imbeccarlo eccessivamente con retorici e gloriosi proclami. Costruendo così un perfetto teorema genealogico sulla violenza umana e i suoi contorni ambientali e biologici. Quindi, non come Rosi, ma con Rosi. Entrambi sulla scia di Visconti, con Visconti, a risarcimento di un rappresentativo appuntamento o «atto mancato». Cinematografico, storico-politico. Rilevante sotto il profilo psicoanalitico, allargato debitamente alla storia del cinema italiano, all'immaginario per l'appunto storico-politico italiano da più di sessant'anni.

ca multipla del regista, in F. Rosi, E. Scalfari (a cura di), *Il caso Mattei. Un "corsaro" al servizio della repubblica*, Cappelli, Bologna 1972, p. 74.

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

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

10) J. Lacan, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966 [ed. it. *Scritti*, vol. II, Torino, Einaudi, 2002