

L'istruttoria é chiusa: dimentichi

(Damiano Damiani, 1971)

Cucciolla/Pesenti, "la maschera suicidabile"

di Anton Giulio Mancino

"Il linguaggio come memoria storica cosciente è solo la nostra sopravvenuta disperazione di fronte alle difficoltà della tradizione. Credendo di trasmettersi una lingua, gli uomini si danno in verità voce l'un l'altro, e, parlando, si consegnano senza remissione alla giustizia".

Giorgio Agamben, *Idea della giustizia*¹

"Ora mi tenete qua, tutti contro di me e mi state schiacciando... ma io sono come voi... se vedete uccidere un uomo sbarrate le finestre per non vedere chi ha ucciso... Io sono come voi! Un piccolo, miserabile uomo vigliacco...".

Il maestro Salemi, in Giuseppe Fava, *La violenza*, atto terzo²

1. C'è stata senza dubbio una predisposizione in Riccardo Cucciolla a presentarsi sullo schermo come un personaggio estremamente vulnerabile, gracile e ostinato. Addirittura cocciuto e perciò, nell'Italia cupa tra la fine degli anni Sessanta e l'intero decennio successivo, un predestinato alla sconfitta silenziosa, all'umiliazione. Ancora: all'emarginazione e alla segregazione. Alla morte civile come a quella effettiva. Con buona pace dalla memoria e della gloria futura, che l'ha visto fisiologicamente protagonista in *Sacco e Vanzetti* (1970) di Giuliano Montaldo e *Antonio Gramsci. I giorni del carcere* (1977) di Lino Del Fra, il suo è stato un modello di piccolo eroe senza scampo, ammonitore, discreto, votato alla fine inevitabile, consumato da un male interiore che potremmo riassumere nella consapevolezza di una sorte ingrata, immodificabile, vissuta con dolente fierezza e assoluto senso di impotenza verso un avversario affrontato ad armi impari. Ma ciò

¹ G. Agamben, *Idea della giustizia*, in *Idea alla prova*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 52.

² G. Fava, *La violenza*, Flaccovio, Palermo 1969, poi in *Teatro*, vol. IV, Tringale, Catania 1988, p. 232.

che maggiormente colpisce nel suo itinerario attoriale, e che coincide con l'elaborazione di un personaggio emblematico nel panorama politico e cinematografico di quegli anni, quindi con lo status di morituro, è la combinazione di una serie di fattori concomitanti, dalla detenzione carceraria o dal fermo di polizia prolungato all'impossibilità di sottrarsi a una condanna senza appello proveniente dall'alto. Condanna che lo porta ad andare incontro a un tipo di morte strana, non troppo. Molto frequente in quegli anni difficili o oscuri, non soltanto in Italia, ma che in Italia trova un chiaro e allarmante segnale di messa in stadio d'assedio dei diritti umani, civili e politici elementari dentro un quadro di emergenza democratica appannaggio non più ormai della controinchiesta o della contestazione politica bensì della storia, peraltro ancora in larga parte da scrivere e riscrivere. La morte toccata in sorte per ben due volte a distanza di pochi anni al piccolo uomo cinematografico incarnato da Cucciolla in *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* - *Tante sbarre* (1971) di Damiano Damiani e in *Faccia di spia* (1975) di Giuseppe Ferrara assume una connotazione particolare nell'insidioso panorama storico-politico di riferimento e per comprendere in generale, sociologicamente, culturalmente e antropologicamente, le modeste o inesistenti possibilità contemporanee di sopravvivere, a certe condizioni etiche e civili, dentro un sistema nazionale di regole senza regole, dove il confine tra norma e abuso, ugualmente da rispettare nella loro perversa reciprocità, sfuma e si inabissa irreversibilmente. Senza soluzioni di continuità, tra esempi di robusta finzione e docu-fiction di controinformazione, ugualmente spettacolari, impressionanti e di impianto politico-indiziario³, non si suicidano, né vengono indotti al suicidio sia l'immaginario, cocciuto, sprovveduto Pesenti finito in carcere per un reato minore e lì ucciso perché non testimonia per un reato ben maggiore del film di Damiani, sia il facsimile dell'anarchico Pinelli trattenuto in Questura nonostante il fermo scaduto nel film di Ferrara. Vengono *suicidati*, evidentemente (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*) o ipoteticamente (*Faccia di spia*). Uno come l'altro o che presuppone l'altro, non fa differenza.

³ Cfr. A.G. Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008.

2. Il verbo «suicidare» non è grammaticalmente corretto. Di norma, l'unica forma verbale ammessa dal dizionario è «suicidarsi», ovviamente riflessiva. Chi uccide se stesso non può che compiere un'azione riflessiva. Non tutti i dizionari sono tuttavia così esclusivi. Alcuni di essi danno conto di come anche la forma transitiva in questo caso abbia da tempo trovato spazio sociale, assumendo un significato preciso sulla scorta del valore d'uso avallata dal gergo del giornalismo politico. Adoperata spesso, in chiave ironica o piuttosto polemica e provocatoria, essa allude alla simulazione inammissibile del suicidio, alla messa in scena di una morte auto-inflitta, a una mistificazione finalizzata a coprire un omicidio altrimenti impresentabile. Si potrebbe dunque dire, perché di un dire si tratta, ovvero di un passaggio doveroso, ove non forzato dalla lingua al linguaggio corrente, che il suicidare qualcuno o l'essere suicidati trovi prima di tutto una sua implicazione storica, politicamente scorretta ma praticamente efficace, di cui Cucciolla diventa la cartina di tornasole. Al di là dell'eventuale autorizzazione sul piano grammaticale, l'indicibilità imposta dalla lingua astratta procede parallelamente all'impossibilità concreta di rendere pubblico un tipo di atto compiuto o subito, che per la sola ragione di possedere una forma verbale transitiva veicola un'azione da un soggetto all'altro, facendo transitare il crimine dall'oscuro carnefice altrimenti colpevole all'incolpevole vittima divenuta per eccesso di solerzia e rigore morale il bersaglio preordinato: da un mittente che ha molto da perdere nell'essere scoperto al destinatario della terribile performance del suicidio, che così perde tutto, compresa l'identità nel momento stesso del trapasso. Il suicidare è un'azione ignobile, anonima, invisibile: tende a svolgersi «fuori dalla scena», a essere profondamente «oscena», che nella libera accezione reclamata da Carmelo Bene equivale a «o-skenè», ed è «per definizione quanto si sottrae al concetto»⁴. L'oscenità del suicidio transitivo consiste quindi nell'implicare *ex novo*, anche solo a parole, derogando a regole linguistiche altrimenti immutabili, il concorso di più soggetti in qualcosa di assolutamente inconfessabile. Chiunque ne sia direttamente responsabile, una volta smascherato il misfatto, rivelato, portato alla ribalta

⁴ C. Bene - G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 1998, p. 31.

della cronaca e di conseguenza giudicato, non può più essere giustificato. La verità in un simile frangente avrebbe al contrario un effetto disastroso, smettendo di colpo, traumaticamente, di perpetuare l'inganno, l'illusione di una tragica eppur legittima fatalità. Mentre il semplice *suicidarsi*, disperato gesto autonomo di un singolo individuo, gesto riflessivo appariscente, ma all'occorrenza apparente, nel momento in cui assume su di sé la forma verbale e la sostanza politica transitiva inequivocabile, attiva o passiva, del *suicidare* o dell'*essere suicidato*, indice di una complessità dichiarata, pubblica del delitto (in) comune, rimette in discussione il presupposto travestimento privato, concepito appositamente per privare qualcuno oltre che della vita, anche della (triste verità sulla) morte, per espropriarlo crudelmente dell'una e dell'altra. Ragion per cui nella prassi il «suicidare» è possibile, fattibile, non dicibile. Sarebbe semplicemente sinonimo di uccidere, se non fosse che in alcune precise circostanze e in precisi contesti sedicenti democratici uccidere non è esattamente una faccenda facile, di poco conto, né – va da sé – consentita. La condizione preliminare del suicidare in luogo dell'uccidere il prototipo di personaggio che a un attore come Cucciolla calzava a pennello è il non poterlo fare, non ufficialmente almeno. Donde la necessità teatrale di operare nell'ombra, nell'*oscenità*, fuori scena, costruendo le prove e gli indizi necessari affinché la morte della vittima designata sembri quanto basta un suicidio privo o piuttosto *privato* – nella doppia accezione di fatto sottratto (alla verità, alla vita, alla morte) e di evento circoscritto alla sfera personale – di effettive responsabilità esterne. In definitiva il possibile, plausibile frutto di una decisione estrema presa da chi in solitudine ha però provvidenzialmente risolto un fatale problema, ad altri più che a se stesso.

3. Riccardo Cucciolla quindi, complice la corporatura minuta, la consueta, spontanea o studiata espressione triste e rassegnata, la cornice storico-politica italiana di riferimento e lo specifico contesto professionale in cui ha operato in veste per molti versi di attore militante, non diversamente da Gian Maria Volonté, è stato perciò il candidato ideale, perfetto, insostituibile, di gran lunga il più credibile per questo tipo di personaggio-funzione. Tanto da spingere, dopo Damiani in *L'istruttoria è chiusa: dimentichi*, Ferrara nella contro-narrazione di

Faccia di spia di eventi allarmanti messa in campo e in quadro molto spregiudicatamente ad affidargli direttamente la figura di Giuseppe Pinelli. Scelta pressoché obbligata, visto anche il parallelo precedente importante dell'altro anarchico Nicola Sacco interpretato in *Sacco e Vanzetti*, che già adombrava l'anarchico milanese morto il 15 dicembre 1969 nel corso di un interrogatorio notturno per la strage di Piazza Fontana in circostanze avvolte nel più fitto e ancora controverso mistero. A Giuliano Montaldo e Fabrizio Onofri, sull'attualità della vicenda, in cui si respirava il clima dell'Autunno caldo e dei fatti di Piazza Fontana, non era neanche necessario insistere più di tanto:

La scelta di narrare ci si offriva quindi, sempre più chiaramente, come un film sul potere. Un potere largamente caratterizzato dall'uso combinato delle repressioni poliziesche, di una magistratura connivente, di una campagna terroristica sul "pericolo rosso" orchestrata al vertice e appoggiata nelle piazze a gruppi facinorosi di tipo fascista (Ku-Klux-Klan), e mirante a un'eversione da destra delle istituzioni democratiche e delle libertà costituzionali. Eravamo a casa nostra⁵.

Perché di certo agli spettatori italiani il collegamento tra Sacco e Pinelli non poteva che risultare scontato, oltre che automatico:

Certaines allusions particulièrement brûlantes pour le public italien risquent de n'être perçues que par une fraction particulièrement prévenue du public français: vous vous rappelez sans doute cet anarchiste, Pinelli, «suicidé» par le finestre de la police. Mais savez-vous les derniers développements de l'affaire Pinelli? L'organe gauchiste «Lotta continua» (don't le directeur est notre ami Pio Baldelli, que les lecteurs de «Positif» connaissent) ayant insinué que la mort de Pinelli n'était peut-être pas advenue selon les comptes rendus officiels [...]⁶.

Ciò non di meno la critica francese, imbeccata da quella italiana per una delle tante ulteriori combinazioni tra cinema e politica di quegli anni, su cui forse sarebbe opportuno riflettere prima di rimuov-

⁵ G. Montaldo - F. Onofri, Premessa a P. Bianchi (a cura di), *Sacco e Vanzetti. Sceneggiatura*, Istituto di propaganda libraria, Milano 1970, p. 14.

⁶ P. Thirard, *Sacco et Vanzetti*, in «Positif», n. 130, settembre 1971.

vere e invocare la separazione delle competenze sull'argomento (cosa puntualmente accaduta di recente con *Romanzo di una strage*, 2012, di Marco Tullio Giordana⁷), aveva colto il filo rosso inequivocabile che univa il Sacco cinematografico (*Sacco e Vanzetti*) al Pinelli reale. A Ferrara non restava che chiudere il cerchio e unire i due anarchici coincidenti, sempre attraverso Cucciolla, al successivo Pinelli cinematografico (*Faccia di spia*). Questo primo Pinelli recitato, politicamente e filmicamente pertinente, si riallaccia e riallaccia l'interprete Cucciolla proprio alla situazione dello sventurato Pesenti che non intendeva, in carcere – pur nelle mani dello Stato e assediato dall'organizzazione criminale occulta, in un clima di osmosi allucinante – recedere minimamente, in chiave di eroismo solitario, nevrotico e potenzialmente suicida, dall'intenzione di fare i nomi dei responsabili di un disastro annunciato simile a quello della diga del Vajont del 9 ottobre 1963 (*L'istruttoria è chiusa: dimentichi*). Donde la concreta *chance*, in Italia, in quegli anni ma non solo di finire sistematicamente «suicidati», come il film di Damiani non ipotizza ma bensì esplicitamente fa vedere con il personaggio di Pesenti/Cucciolla, e Ferrara con quello di Pinelli/Cucciolla. In tutti e due i casi addirittura negli spazi istituzionali preposti alla repressione o alla punizione preventiva del crimine presunto. Questioni cinematografiche e giuridiche non di contorno si incontrano reclamando un'indagine storica a tutto campo.

4. Perché questa specie di protocollo fantasma tra cinema, storia e diritto, generando un crocevia di problemi, personaggi e destini incrociati, ha riguardato all'epoca e con esatta cognizione di causa ineludibile Cucciolla? La domanda iniziale non è di secondaria importanza. In primo luogo – lo si è detto – perché aveva *le physique du rôle*, nella misura in cui un certo tipo di soggetto da lui evocato, soggetto anche politico minoritario, comunque sia collettivo, non necessariamente individuale, poteva di conseguenza ricalcare gli elementi essenziali, riconoscibili, spendibili cinematograficamente per una sconfitta annunciata. L'attore e di conseguenza il personaggio concepito a sua immagine e somiglianza, predisposto a sua volta a

⁷ Cfr. A.G. Mancino, *L'altra faccia del "pasticciaccio brutto" di Piazza Fontana*, in «Cineforum», n. 513, aprile 2012.

essere suicidato da altri, oltre che per conto terzi, diviene il terminale di una filiera di fattori concomitanti, cinematografici ed extracinematografici, caratteriali, sociali e – come vedremo tra breve – giuridici, che andavano dalla manifesta integrità morale, civile e ideologica all'onestà intransigente, autolesionista, per l'appunto da aspirante suicida, come accade quasi contemporaneamente in *Un flic (Notte sulla città, 1972)* di Jean-Pierre Melville, o più pragmaticamente suicida(bile). Con l'assenso dei vecchi codici di procedura penale che proprio nella prima metà degli anni Settanta vennero parzialmente ridiscussi e rivisti, grazie anche a film le cui finalità o effetti collaterali – lo si accennava – di tipo politico-indiziario risultano oggi più che mai, a un'attenta analisi, estremamente indirizzati. E alla cui efficacia chiaramente hanno contribuito alcuni specifici attori-maschera di riferimento, come appunto Volonté, maschera sociale multipla per eccellenza⁸, o Cucciolla, maschera «suicidabile». Attori-maschera, accomunati dall'aver recitato sia l'uno che l'altro nei film di Melville (Volonté due anni prima in *Le cercle rouge [I senza nome, 1970]*), e non a caso in *Sacco e Vanzetti* uniti e resi complementari nella condanna a morte istituzionale, ma anche distinti e gerarchizzati nel subirla per l'appunto ciascuno a suo modo. Ciò contribuisce a far capire come mai l'applicabilità filmica di Cucciolla, dal raggio d'azione/interpretazione meno appariscente, meno protagonista, meno multiforme e perciò più circostanziato del quasi sempre fisiologicamente protagonista Volonté, abbia spesso e volentieri comportato nel primo obiettivi anche più mirati e differenziati. Lo specifico attoriale di Cucciolla, con i suoi singolari risvolti sul piano storico-politico, è il risultato suggestivo di «un complotto di circostanze»⁹, per dirla con l'acuto, erudito detective «esteta» Philo Vance affidato in Italia all'antipatia programmatica e dichiarata da Giorgio Albertazzi. Il quale, confondendo i panni dell'attore con quelli del detective dal canto suo

⁸ Cfr. A.G. Mancino, *La maschera sociale*, in F. Montini - P. Spila (a cura di), *Lo sguardo ribelle*, Fandango, Roma 2004, pp. 82-96, poi in F. Montini - P. Spila, *Un attore contro. Gian Maria Volonté*, Rizzoli, Milano 2005, pp. 59-84.

⁹ «Una congiura di circostanze» nella traduzione italiana di P. Ferrari. Cfr. S.S. Van Dine [W. Huntington Wright], *The Benson Murder Case*, Scribner's, New York 1926 (tr. it. *La strana morte del signor Benson*, l'Unità/Mondadori, Roma 1992, p. 109).

non può esimersi dall'assumere una posizione emblematicamente garantista nei primi anni Settanta nei tre telefilm a puntate diretti da Marco Leto (*Philo Vance*, 1974), sventando cioè brillantemente, dentro una cornice newyorkese fittizia e pretestuosa, quei processi indiziari a carico non di presunti innocenti ma di soggetti presunti colpevoli fino a prova contraria, destinati a un'ingiusta detenzione preventiva e oltremodo abusiva.

5. Senza entrare nel merito degli adeguati elementi storico-giuridici di supporto non è però possibile comprendere appieno la logica inferenziale organizzata per cerchi e passaggi concentrici dal più stretto al più largo, dal contesto al testo e viceversa, che connotano i film suddetti a partire dall'attore, protagonista o comprimario, non importa, che in questo caso diventa il portavoce, l'emblema modulare e proporzionale del regista e di conseguenza dello spettatore, spinti al di là di ogni legittima e giustificata certezza morale a riflettere *in primis* sull'esigenza intellettuale, morale e civile a evitare non solo l'insufficienza di prove nei processi e l'impunità dei poteri forti e organizzati ma anche qualsiasi forma di altrettanto pericoloso determinismo indiziario. In pratica, il contrario di 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 fino alla legge delega n. 108 del 1974 che si profila come traguardo relativo di un progetto di lenta e laboriosa riscrittura che porterà all'emanazione del nuovo codice¹⁰.

Per essere più precisi e chiari sull'argomento, da cui l'analisi filmica e attoriale non può prescindere, va ricordato che i primi segnali legislativi di una volontà concreta di controtendenza rispetto alla logica colpevolista di cui era ostaggio il processo misto si ebbero nel 1955, nel 1960 e nel 1974, sebbene la prevenzione detentiva si sia mantenuta più o meno intatta fino all'entrata in vigore dei nuovi codici del 1988, nonostante risultassero costituzionalmente illegittime misure come la carcerazione automatica e obbligatoria dell'imputato in

¹⁰ Cfr. in particolare G. Conso, *Precedenti storici ed iter della legge n. 108 del 1974*, in G. Conso - V. Grevi - G. Neppi Modona, *Il nuovo codice di procedura penale. Dalle leggi delega ai decreti delegati*, vol. I, Cedam, Padova 1989, pp. 3-75.

attesa di giudizio. Queste date, da sole, ci aiutano a comprendere molte cose: 1) la cornice in cui si iscrivevano alcuni clamorosi casi giudiziari e i “gialli” garantisti italiani girati nella prima metà degli anni Cinquanta¹¹ e la sceneggiatura di *Un uomo in prigione* scritta nel 1953 dal celeberrimo giurista e avvocato Francesco Carnelutti, che molto si era speso attraverso una serie di convegni *ad hoc* sui rapporti tra il cinema e le questioni di pubblico interesse e maggiore urgenza (civiltà, giustizia, sesso, libertà e società)¹²; 2) perché l’allora ministro della giustizia, l’onorevole Guido Gonella, dopo aver partecipato ai convegni carneluttiani che prendevano le mosse proprio dal cinema, avesse istituito il 14 gennaio 1962 e insediata il 3 febbraio seguente, un’apposita Commissione per la riforma del codice di procedura penale presieduta dallo stesso Carnelutti¹³; 3) il senso attuale e *attua-*
tivo di due film carcerari del 1971 intrisi di umori politico-indiziari come *Detenuto in attesa di giudizio* (1971) di Nanni Loy e nello stesso anno – per tornare al contributo diretto di Cucciolla – *L’istruttoria è chiusa: dimentichi - Tante sbarre* di Damiani. O ancora del film di Damiani immediatamente successivo, *Girolimoni - Il mostro di Roma* (1972), che delineava una linea di continuità tra il presente, ancorato ai vecchi codici penale e soprattutto di procedura penale, e il perciò non lontano 1927 in cui si era consumato il calvario di Gino Girolimoni, che anticipava nella sua prassi fascista l’emanazione e l’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

¹¹ Cfr. A. Farassino, *Viraggi del neorealismo: rosa e altri colori*, in L. 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.

¹² Cf. A. G. Mancino, *Il processo della verità*, cit., pp. 48-166, e in particolare p. 114 n.

¹³ Cfr. G. Conso, *Precedenti storici ed iter della legge n. 108 del 1974*, cit., pp. 4-7.

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 suddetta 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».

6. Insomma, il passaggio della prova, che ai fini dell'assoluzione dell'imputato deve «mancare *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»¹⁴, 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. E con lui Ferrara, servendosi occasionalmente ma con efficacia, incisività e cognizione di causa della maschera di Cucciolla.

Non c'è poi tanto da sorprendersi se si è cercato fin qui di delineare un profilo dell'attore, in determinati film, che si susseguono a distanza molto ravvicinata e forniscono elementi utili per una lettura comparata, d'insieme, i cui effetti collaterali vanno rintracciati e individuati anche in personaggi non completamente corrispondenti all'identikit della maschera «suicidabile», come abbiamo fin qui definito quella

¹⁴ D. Damiani, «*Racconto storie di gente comune coinvolta in fatti straordinari*», intervista a cura di A. G. Mancino, in «Paese Sera», 27 aprile 1993.

di Cucciolla – ma in effetti contigui per attitudine alla sconfitta o alla sconfessione pubblica, anticamera di un suicidio potenziale. Un esempio, per restare nell'intorno temporale scelto, può essere quello del maestro Pesenti interpretato da Cucciolla nel film di Florestano Vancini *La violenza: quinto potere* (1972), in possesso di prove schiaccianti per far arrestare il *gotha* mafioso nel corso di un maxi-processo *ante litteram* che aveva fatto uccidere suo fratello, sindaco democristiano contrario a far entrare gli impuniti e intoccabili membri dell'onorata società nella gestione del partito e nell'amministrazione pubblica o a farsi corrompere e condizionare dai loro voti. Stritolato e incastrato nell'ingranaggio processuale, specchio di una giustizia e di una procedura non (ancora) riformati, il Pesenti di Cucciolla, dopo la sua drammatica deposizione, incapace di produrre alla corte il memoriale fraterno, si ritrovava umiliato e offeso, svilito e diffamato. Pronto – potremmo dire – per essere anche lui «suicidato». Sebbene in questa circostanza stavano provvedendo il vecchio codice di procedura penale rimasto in buona sostanza operativo e l'inadeguata legislazione in materia di associazione mafiosa, contro cui il film di Vancini, basato sull'originale teatrale *La violenza* di Giuseppe Fava, che aveva ricavato l'episodio specifico da una sua precedente inchiesta¹⁵, a sconfiggere la ricerca della verità. Cioè a fare di Pesenti un testimone inattendibile, disperato, contraddittorio. Profondamente, in senso storico, culturale e antropologico, perdente.

¹⁵ G. Fava, *Processo alla Sicilia*, Ites, Catania 1967, pp. 200-207.