

Salvatore Giuliano: di cosa parliamo quando in Italia
parliamo di cinema
di Anton Giulio Mancino

Ci sono film che obbligano chiunque, e nella fattispecie gli studiosi di cinema, a non restarsene al riparo da incombenze storiografiche di ampio respiro. Film che impongono di comprendere il mondo reale e uscire dal chiuso del proprio compiacimento di spettatori specializzati abituati tuttavia, come chiunque, a stabilire con il cinema una relazione d'oggetto. Questa componente di necessità – dovremmo forse dire *emergenza* – riguarda molto particolarmente il contesto italiano, la storia italiana contemporanea: un oggetto “buono” o “cattivo”, comunque sia, sconosciuto ai più, studiosi compresi, i quali in presenza di un film che con i suoi strumenti affronta direttamente i fatti storici, i meccanismi della storia, le sue applicazioni sul piano della politica e degli esercizi del potere, come ha fatto nel 1962 Francesco Rosi con *Salvatore Giuliano*, si limitano a ratificare il valore assoluto, inossidabile. Senza cognizione di causa. *Salvatore Giuliano* è per questo motivo diventato da decenni un oggetto insondabile. Individua come oggetto della narrazione – o meglio, della contro-narrazione – un evento al centro di un intorno temporale nel quale tutta una serie di altri eventi immediatamente successivi, precedenti, contemporanei si presentano concatenati. Quali reazioni ha suscitato, da decenni? Non di rado, anziché farsi stanare dal film, spettatori, critici, storici del cinema lo hanno accettato e lo accettano con interesse, ammirazione, spirito di condivisione. Purché la faccenda si chiuda lì, alle condizioni poste dall'autore, cui non si chiede altro. Perché non si vuole sapere altro. Di conseguenza, monumentalizzandolo, cele-

brandolo, mettendolo su un piedistallo, si evita accuratamente di studiare il film. Si risparmia tempo, da dedicare magari ad altre manifestazioni più soddisfacenti di quella relazione d'oggetto che dalla psicanalisi kleiniana alla lettura psicanalitica del significante cinematografico si è trasferita senza soluzioni di continuità. Insomma, si risparmia ogni assunzione di responsabilità, non se ne approfondiscono le connessioni che istituisce, non se ne comprende fino in fondo il discorso, la logica, il congegno. Lo si prende così com'è, provvedendo con cautela a non considerarlo piuttosto un sistema operativo da utilizzare, potenziare, anziché un serbatoio chiuso di avvenimenti rappresentati e intrecciati una volta per tutte. È questo spirito di rinuncia, questa pigrizia intellettuale a rendere *Salvatore Giuliano* un capolavoro, di cui ovviamente non occorre più occuparsi, poiché sull'argomento è stato già detto tutto. Ha già detto tutto il film, di tutto di più. Ragion per cui non c'è altro da aggiungere. Né si vuole partire dal film per rimettere in discussione la costruzione stessa degli eventi così come invece il film stesso fa. Complessivamente, non si vogliono fare i conti con Rosi, il quale a partire da *Salvatore Giuliano* ha introdotto qualcosa di assolutamente nuovo nel cinema italiano e nelle pratiche della conoscenza per indizi di verità politicamente rilevante. Non soltanto uno strumento di rilettura, una premessa fondamentale per superare il neorealismo, le sue convenzioni, la sua retorica, senza con ciò volerne imporre una diversa o sostituire a uno vecchio e improponibile un altro ordine degli eventi. Almeno non dopo aver fornito i mezzi per smontarne la falsità istituzionale e istituzionalizzata.

Questo film di Rosi, a distanza di quasi mezzo secolo, senza contare i recenti sviluppi del "caso" con la riesumazione del cadavere, si conferma piuttosto la rappresentazione compiuta di un dubbio logico che dovrebbe suggerire a chiunque vi si accosti, per ragioni di studio o di buon senso – diciamo semplicemente per dover ragionare *con* il film, *nel* film, non soltanto *sul* film –, di raccogliere e rilanciare una sfida: capire le cose italiane, quelle recenti attraverso quelle passate, quelle passate in funzione di quelle recenti, lungi dall'ostentare una conoscenza che di fatto manca e costringe ogni volta il discorso cinematografico a fare un

prudente e pietoso passo indietro rispetto al discorso storiografico, l'esperto di cinema a schermirsi al cospetto dello storico. Si tratta di farsi carico della conoscenza, saperne far buon uso, esercitare la memoria, imparare ad usare le fonti documentali, così come il film fa divenendo a sua volta fonte critica e documentale, non un suo sostituto o un surrogato didascalico, invece di lasciar correre i fatti, restarsene in disparte mentre qualcun altro, con maggiore cognizione di causa, li elabora o rielabora. In pratica, il valore di *Salvatore Giuliano* non vuol dire indifferenza al tempo, agli sviluppi del caso, agli aggiornamenti storici. Consiste nel metodo indicato, che lo rende a pieno titolo un film nell'istante stesso in cui sembra essere molto di più, sembra puntare in alto e ad altro, eccedendo la propria stretta, troppo stretta connotazione cinematografica. Rende lo spettatore – dovrebbe –, qualsiasi tipo di spettatore, un soggetto senziente, accorto, partecipe della storia italiana repubblicana e proto repubblicana, senza delegare ad altri questo compito. Istiga cioè a cercare, a esigere qualcosa in più, a non esaurire la riflessione. A non trasformare il film stesso in un corpo morto. Morto, immobile, eppure molto allusivo, molto artefatto nella sua posa rigida e oggettivamente descrivibile, proprio come il corpo, la sagoma, la salma di Giuliano nella prima sequenza.

«Di sicuro c'è solo che è morto. Le testimonianze sono in netto contrasto con la versione ufficiale. Ciò non toglie che si debba ai carabinieri se oggi il bandito è stato ucciso... continua, continua...». *Di sicuro c'è solo che è morto* è infatti il titolo dell'inchiesta giornalistica di Tommaso Besozzi apparsa sull'«Europeo» il 16 luglio 1950. Rosi, poco più di dieci anni dopo, lo trasforma in una battuta chiave del film, affidata a un personaggio molto rappresentativo, il giornalista non inventato, *alter ego* del regista (e, di conseguenza, dello spettatore) cui il regista trasferisce il bisogno di veder fatta chiarezza. Tutte incarnazioni, persona e personaggio, regista e spettatore, di un dubbio razionale e legittimo di fronte alla verità, quella ufficiale, sulla morte dell'impredicabile bandito nel presunto conflitto a fuoco con i carabinieri avvenuto nella notte tra il 5 e il 6 luglio 1950 a Castelvetro. Sin dal principio Rosi insiste sulla rappresentazione a

prima vista oggettiva e inconfutabile della verità, che tuttavia non coglie impreparato l'osservatore attento e scrupoloso, il quale almeno sa di non sapere abbastanza e vuole perciò saperne di più, sempre di più, accorgendosi da subito di trovarsi di fronte a una messa in scena, insoddisfacente, contraddittoria e lacunosa. Quindi, da ricostruire pazientemente su basi diverse, con una nuova consapevolezza degli ostacoli materiali, dei tasselli mancanti con cui il processo conoscitivo si trova a dover fare i conti, attraverso aggiunte e sottrazioni strategiche, mettendo a profitto persino reticenze istituzionali, false piste, tracce documentarie più o meno attendibili. Il principio è quello di rendersi conto dei limiti, di commisurarli. Di più: recepirli, farsene carico, non accettarli con rassegnazione. Viverli attivamente e innescare un processo virtuoso, proiettandosi al di là dei limiti stessi. La sfida cui si accennava consiste, insomma, nel cogliere aperture proprio a partire dalla fervida consapevolezza della finitezza dello spazio di sapere disponibile.

Il giornalista, a un certo punto, esce di scena, ma lo fa, significativamente, con le parole "continua, continua...". Non gli è stato assegnato un nome, certo, ma appare credibile sulla scena del delitto: può permettersi di parlare *come* l'allora presente Besozzi, ciò nonostante andando ben oltre l'identificazione, la riconoscibilità. Non a caso parla, pensa, agisce *per conto* di Rosi, il quale più tardi, nel *Caso Mattei* (1972), sceglie di partecipare all'azione del film di persona, mettendoci la faccia, e nondimeno assumendo la medesima funzione di personaggio-idea. Il cui suo solo esserci, muoversi, chiedere e dissentire, concorre a siglare anche l'ineluttabile fine della possibilità immediata di venire a capo di una verità storico-politica. Questo, specialmente in *Salvatore Giuliano*, non soltanto nel contesto narrativo specifico e in merito alle circostanze indiziarie che sarebbero servite, nel corso dei decenni successivi, a far breccia in uno dei misteri italiani più paradigmatici. Ma anche in riferimento a ciò che il film, *quel* film, ha stabilito una volta per tutte nell'ambito cinematografico italiano reduce dal dibattito sul neorealismo. Dibattito inaugurato a sua volta dall'immagine provocatoria, vent'anni prima, di altri "cadaveri", nemmeno tanto eccellenti, cui si contrapponevano gli auspici congiunti di rinnovamento e di «impegno di raccontare storie di

uomini vivi nelle cose»¹. Auspici viscontiani, ma riconducibili non soltanto a Luchino Visconti, cui era toccato principalmente il compito di convogliarli.

Agli inizi degli anni Sessanta *Salvatore Giuliano* offre invece non uno spettacolo di verità autosufficiente, bensì indicazioni di metodo che avrebbero inciso su un'idea di film politico italiano destinato a svilupparsi nei decenni successivi: più che una tipologia, una *metodologia* improntata alla ricerca estendibile della verità politica, sotto forma di inchiesta, di denuncia, di indagine, di istruttoria o di investigazione, se non per far luce piena sulla verità, quantomeno per prospettarla o suggerirla. Una metodologia "politico-indiziaria", come conviene chiamarla per sottrarla alla generica, controversa e onnicomprensiva tipologia del cosiddetto cinema "politico" o "civile" italiano.

In *Salvatore Giuliano* l'effetto realistico, l'uso consapevole e critico di surrogati di realtà, l'eccesso di ricostruzione puntigliosa dei fatti può celare il suo esatto opposto. Ascoltando la monotona descrizione rituale fatta del corpo di Giuliano supino al suolo, il procuratore non interviene se non per correggere l'uso improprio di una preposizione:

FUNZIONARIO: L'anno 1950 il giorno 5 del mese di luglio, in Castelvetro in via Fra Serafino, esiste un cadavere di sesso maschile, dall'apparente età di anni trenta, che giace in posizione prona con la gamba sinistra leggermente piegata in modo da formare quasi un angolo retto. Il braccio destro è disteso con pugno chiuso, mentre il sinistro è piegato sotto il torace. Il viso poggia a terra con la guancia sinistra...

PROCURATORE: Direi *sulla* guancia sinistra.

Eppure, dopo le prime due inquadrature fisse in campo lungo dall'alto e in campo medio ad altezza uomo, l'autore smentisce questa verità precisa solo in apparenza. Ci tiene a sottolineare che siamo comunque di fronte a una mistificazione, a un possibile falso. I movimenti della macchina da presa che percorrono e ripercorrono la figura esanime di Giuliano mentre sono in corso i rilievi tecnici sono inequivocabili: 1) una prima carrellata con correzioni panoramiche che procede da destra a sinistra, dal dettaglio del braccio destro di Giuliano alle sue gambe, seguendo la sagoma del

corpo; 2) subito dopo, il movimento si ripete, ripercorrendo in senso orario e opposto quello precedente, descrittivo, ufficiale, andando stavolta dalle gambe al braccio. Attraverso il mezzo cinematografico vengono temperati più punti di vista, in contrasto fra loro. Rosi effettua così una contro-descrizione, fa contro-informazione, potenziata da questo momento in poi dai *flashback*, che immediatamente si collocano sullo stesso piano del presente, superandolo sul piano conoscitivo e diventando in questa cornice di false e improbabili versioni non puri accorgimenti narrativi, bensì l'unica maniera di aprirsi al contesto, di includerlo, di farlo interagire con le prime e artefatte impressioni. Questa illuminante discontinuità narrativa, dove i salti all'indietro non spiegano, non semplificano, ma complicano, estendono la rete storico-politica delle implicazioni, Rosi la riprende anche nel *Caso Mattei* e in *Lucky Luciano* (1973) come principio costitutivo del discorso cinematografico, fondato sul montaggio. Ma – attenzione – non lo fa sempre e comunque. Non fa il verso a se stesso se non in film in cui è necessario procedere rinunciando all'ordine cronologico.

A proposito di cronologia, proviamo a questo punto a uscire dal cosiddetto ambito del “filmico” per compiere una breve e ci auguriamo proficua incursione in quello del “profilmico”. Una delle tante incursioni o escursioni, a seconda dei punti di vista, che il film autorizza a fare, e per certi versi insegna a fare. Valga la pena di ricordare che tra i “critici” non di professione che all'epoca delle riprese salutarono positivamente il film, ce ne fu uno d'eccezione, Primo Levi sul numero doppio di novembre del 1961 de «L'Ora della domenica»:

Se dovessi definire con un solo aggettivo il bellissimo film di Rosi Salvatore Giuliano, direi che questa è un'opera giusta. È giusta sia sul piano poetico, ed è giusta sia sul piano della realtà e della sua interpretazione. È così giusta che nessuno dei molteplici aspetti di essa che la rendono complessa e talvolta oscura, rimane estraneo al film che si potrebbe dire determinato ad una visione storica precisa nel cui giudizio tutti trovano il giusto posto. E questo giudizio non si distingue dall'espressione poetica che ci offre l'immagine vivente della Sicilia.

Con questo giudizio sul film, non ancora nelle sale, giocava d'anticipo. Non a caso. Rosi e Levi si erano già incontrati sul *set* durante le riprese; il ricordo dello scrittore sul *set* è stato annotato da Tullio Kezich e riproposto nel suo primo libro sul film². Quello che ha ugualmente preceduto l'uscita del film, consentendo di afferrarne l'importanza strategica sul fronte della non ancora istituita Commissione parlamentare d'inchiesta.

Ricapitolando: *Salvatore Giuliano* è già pronto alla fine del 1961. Visconti, di cui Rosi era stato assistente ne *La terra trema* (1948) e *Bellissima* (1951), ha avuto modo di visionarlo già ad ottobre in compagnia di una «ristretta cerchia di amici». Il 24 novembre 1961 il film arriva alla censura, per restarvi «oltre quaranta giorni in attesa del visto»³. Ottiene il sospirato nulla osta per la proiezione in pubblico il 5 gennaio dell'anno successivo. Per essere proiettato a giornalisti e parlamentari quattro giorni dopo e per la prima volta in pubblico il 28 febbraio, uscendo quindi l'1 marzo in cento città italiane. Di particolare c'è che attinge a varie fonti⁴, tra cui il leviano *Le parole sono pietre* del 1955. Cosa persino più rilevante per delineare un quadro circostanziato degli eventi, è poi l'apposita *Prefazione* intitolata *La piazza di Villalba* scritta dallo stesso Levi per *Mafia e politica* di Michele Pantaleone, edito per la prima volta nel 1962, recando come sottotitolo l'intorno cronologico 1943-1962. Perciò inequivocabilmente imparentato con il titolo di copertina usato da Rosi durante le riprese di *Salvatore Giuliano*, ossia *Sicilia '43-'62*, per evitare di incorrere negli inconvenienti che avevano ridimensionato il progetto viscontiano su Portella de *La terra trema*. Si tratta di un testo che, come parallelamente il *Giuliano* di Rosi, sta spingendo per l'istituzione di quella Commissione. Nella *Prefazione* Levi non esita a rievocare l'attentato all'allora segretario regionale del PCI Girolamo Li Causi. Attentato consumatosi a Villalba, la città di Don Calò, Don Calogero Vizzini, il principale capomafia siciliano promosso anche al rango di sindaco dopo lo sbarco degli Alleati, che non aveva gradito nel comizio di Li Causi il riferimento al feudo Miccichè su cui erano concentrati i suoi interessi di gabellotto. Ad aiutare Li Causi, ferito assieme ad altre 14 persone, è proprio Pantaleone, che Rosi avrebbe poi intervistato nel *Caso Mattei*.

Come si può notare, per capire il *come*, occorre sempre tener presente il *quando*. Chiediamoci quindi quando ha inizio questa storia, storia *tout court* e storia del film. Rosi comincia a pensare al progetto⁵ di *Salvatore Giuliano* nel 1951, collaborando nuovamente con Visconti in *Bellissima*: quattro anni dopo l'esperienza di aiuto regista in *La terra trema*, iniziato alla fine del 1947 e consegnato all'inizio di settembre del 1948 per la prima proiezione pubblica alla Mostra del Cinema di Venezia. Non si tratta solo di una concomitanza temporale. Che Rosi fosse in quel momento al lavoro con Visconti la dice lunga sulla genesi di *Salvatore Giuliano*. Che sarebbe stato il primo film italiano in grado di esplicitare nomi, circostanze e fatti legati all'eccidio politico di Portella delle Ginestre nel 1947. E di conseguenza, con regolarità quasi triennale, ai delitti politici dei banditi Salvatore Giuliano nel 1950 e Gaspare Pisciotta nel 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 documentabili⁶ – il film “lampo” originario, il documentario, la docu-fiction *ante litteram*, comunque lo si voglia definire. Un film di propaganda e controinformazione per conto del PCI in vista delle elezioni del 1948, concepito a ridosso di quel che accadde il primo maggio del 1947 a Portella della Ginestra ipotecendo a tempo indeterminato la storia italiana per decenni. Dunque, quando Rosi fa risalire al 1951 il progetto del suo film più noto, individua una data tutt'altro che generica. Il 1951 non è soltanto l'anno di *Bellissima*. E *Bellissima* – bisogna pur rendersene conto una volta per tutte – è il film in cui Visconti dichiara la propria delusione nei confronti della retorica del neorealismo maturata in seguito al pur ineccepibile ripiego verghiano de *La terra trema*, quindi dopo il mancato appuntamento del neorealismo con la realtà sociopolitica di quel preciso momento storico e di quel preciso luogo geografico. Dunque Visconti gira *Bellissima*, e Rosi è al suo fianco, per 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 preoccupan-

te 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 zolfatara 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 volle far pubblicare un suo testo estremamente illuminante, *La terra trema (appunti per un film documentario sulla Sicilia)*⁷, lasciando chiaramente intendere, ammesso che qualcuno avesse allora e nei decenni successivi voluto intendere, cosa sapeva e avrebbe fatto sapere e vedere nel suo lungimirante e naufragato «film documentario sulla Sicilia». Dove la parola «documentario» significava anche *documentato*, essendosi lui ben documentato sul posto, in tempo reale all'indomani della strage⁸. Perché allora aspettare il 1951? Per prudenza, ma non solo. Per consentire, a malincuore, che il compromesso seguisse il suo corso. Ma non solo. Aggiungeremmo, per sopraggiunti elementi di conoscenza. A Visconti, intellettuale attento e avveduto, che non aveva smesso di seguire i fatti di Portella e lo sbocco giudiziario, non erano di sicuro sfuggite alcune drammatiche concomitanze. Ciò che sembrava “casuale” era frutto ben più probabile, seppure ipotetico di una precisa *causalità*, specialmente dopo l'uccisione oscura, il 5 luglio 1950, di Giuliano, presunto esecutore materiale della strage di Portella, e prima che riprendesse il 9 aprile il processo di Viterbo. Cosa fece poi Rosi, suo ex allievo approdato alla regia con *La sfida* (1958) e *I magliari* (1959), estremamente puntigliosi sulle connessioni di base, basse, organizzative e sugli aspetti materiali, infrastrutturali, economici del fenomeno criminale? Optò per una “forma”, chiamiamola così, quella di *Salvatore Giuliano*, che fosse tutt'uno con il “contenuto”.

Un contenuto salvaguardato, quando le riprese cominciano, nel 1961, da un titolo di lavorazione prudente (*Sicilia '43-'60*), magari su indicazione dell'avvocato attivo sul fronte della lotta alla mafia Nino Sorgi, amico anche di Levi, onde non andare incontro a incidenti vari, compresi gli in-

terventi di censura preventiva ancora possibili da parte ministeriale. Quanto alla forma, contravvenendo alla linearità del racconto tradizionale, Rosi prosegue idealmente l'indagine di Visconti, il quale – fin quando aveva potuto – aveva mantenuto il massimo segreto sull'effettivo argomento di *La terra trema*, nato da un'inchiesta preliminare in Sicilia mentre era ancora teatro di attentati politici anch'essi concepiti in previsione delle elezioni nazionali. Armi diverse: da un lato le armi del terrorismo politico supportato dalla mafia e dal banditismo, dall'altro un'arma di costruzione di massa⁹ come il progetto di un film da girare in gran segreto, alla macchia, con grandi rischi per i suoi contenuti inediti, sulla scorta di un'inchiesta tutt'altro che superficiale o convenzionale. Quella di Visconti, tra intenzioni, tracce delle intenzioni, esiti concreti e rammarichi, era stata una lezione metodologica importante per Rosi. Perciò, giunto alla grande opportunità di dirigere il suo *Salvatore Giuliano*, l'autore sa cosa deve e non deve fare: in presenza di frammenti, schegge di verità, cocci non facilmente ricomponibili di una struttura veritiera compromessa e frantumata, fa di necessità virtù. Usa cioè i frammenti stessi senza saldarli e renderli lineari, inserendoli come maglie del racconto. I frammenti devono restare frammenti e il film assumere la forma logica, logicamente aperta e polemicamente incompiuta, di un'inchiesta non camuffata da narrazione, nemmeno da narrazione multipla, alla Griffith (ovvero sviluppata su tre vicende contemporanee come previsto originariamente ne *La terra trema*).

In *Giuliano* finalmente l'inchiesta viene esplicitata, lungi da camuffamenti o complessi d'inferiorità nei confronti della pratica giornalistica e del lavoro storiografico. L'inchiesta in sé, messa in scena e in quadro, portata avanti come film, punto di forza del film stesso, trova due figure umane e funzionali di riferimento: un giornalista prima, affiancato dall'autore che con la propria voce narrante, complementare all'andirivieni spazio-temporale, incrementa la complessità discorsiva del film, per poi trasmigrare nella voce narrante esterrefatta e incredula del giudice durante la Corte d'Assise di Viterbo. Un'inchiesta rivelatrice delle insidie istituzionali poste sulla strada tortuosa, contraddittoria, accidentata

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

Concludendo, per non perdere di vista il quadro generale, semmai ce ne fosse bisogno, va ricordato che il 1962 non è solo l'anno in cui, con discreto ritardo, viene distribuito *Salvatore Giuliano* e in cui muore Mattei, donde il successivo film di Rosi. Ma anche l'anno 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 Luciano¹⁰, che dà il titolo al terzo film di Rosi con una struttura analoga a quella di *Salvatore Giuliano*. Una figura e una data che quindi rendono indissolubile la continuità tra l'opera di Rosi e le intricate vicende italiane, dove non manca mai l'ombra dei rapporti tra mafia e politica.

Oltretutto, non è improbabile che, guardando con il senno di poi al caso Giuliano, nell'ottica rosiana persino *Cadaveri eccellenti* (1976), tratto dal romanzo-parodia *Il contesto* (1971) di Leonardo Sciascia, attraverso la scelta di chiudersi sul dipinto di Renato Guttuso sui funerali di Togliatti, 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 il polemico sviluppo, l'approfondita prosecuzione di *Salvatore Giuliano*.

Ecco perché, a partire da *Salvatore Giuliano*, i vari film di Rosi sui vari e intersecabili casi italiani si diramano come sentieri di un labirinto speculare alla storia, assomigliano ai frammenti sparsi di quel mosaico italiano, o all'italiana. Oltretutto modulari, paradigmatici, ciascuno dei quali, dopo Portella della Ginestra, è diventato contemporaneamente il prototipo del successivo e la replica del precedente:

Salvatore Giuliano: *di cosa parliamo quando in Italia parliamo di cinema*

Tutto – scrive più tardi 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 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 Scaglione¹¹.

L'elenco naturalmente continua. Con una rassegna salmodiante dei fatti principali che siglano l'inizio e lo sviluppo della strategia della tensione. Abbiamo però preferito fermare al caso Scaglione la serie sciasciana delle ripetizioni, la paratassi strutturale dei misteri dell'Italia repubblicana, perché sull'intorno geopolitico che va da Portella della Ginestra a 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.

Note

1. L. Visconti, *Il cinema antropomorfo*, «Cinema», 173-174, 25 settembre, 1943.
2. Cfr. T. Kezich, *Salvatore Giuliano*, FM, Roma 1961.
3. T. Kezich, *Salvatore Giuliano. Il film di Francesco Rosi*, Cinecittà Holding, Roma 1999, pp. 123-124.
4. T. Kezich, S. Gesù, *Salvatore Giuliano*, Incontri con il Cinema, Acicatenà, 1991, p. 38.
5. F. Rosi, *La ricerca multipla del regista*, in F. Rosi, E. Scalfari, *Il caso Mattei. Un " corsaro " al servizio della repubblica*, Cappelli, Bologna 1972, p. 74.
6. 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.
7. 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.
8. Cfr. il documento *Indagine su agitazioni operaie e contadine*, consultabile presso il Fondo Visconti, all'Istituto Gramsci di Roma.
9. 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.
10. Erroneamente, a p. 324 dell'edizione italiana del *Dossier Rosi*, viene indicato il 1961 e non il 1962 come anno della morte di Luciano.
11. L. Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979