

L'Italia allo Specchio:  
Quaranta Anni di Cinema Civile.

By

Marco Natoli

B.A., Università di Palermo, 1995

M.A., Brown University, 2001

Dissertation

submitted in partial fulfillment of the  
requirements for the Degree of Doctor of Philosophy  
in the Department of Italian Studies at Brown University

PROVIDENCE, RHODE ISLAND  
MAY 2011

© Copyright 2011 by Marco Natoli

This dissertation by Marco Natoli is accepted in its present form  
by the Department of Italian Studies as satisfying the  
dissertation requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

Date \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Massimo Riva, Advisor

Recommended to the Graduate Council

Date \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Anthony Oldcorn, Reader

Date \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Suzanne Stewart-Steinberg, Reader

Recommended to the Graduate Council

Date \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Peter M. Weber, Dean of the Graduate School

## VITA

Marco Natoli was born (1970) and raised in Palermo, Italy. He received his undergraduate degree in Law at the University of Palermo in 1995 and subsequently began working in the fields of film and media, publishing around one-hundred single-authored articles. After working as a journalist and covering film festivals throughout Italy for several publications, he moved to Providence, RI where he earned an M.A. in Italian Studies at Brown University (2001). While in graduate school, along with teaching at Brown, he taught at the Rhode Island School of Design and at The Wheeler School. During the academic year 2003-2004 he spent a year in Lyon, France teaching Italian at all levels and perfecting his French. His primary interests are cinema and politics, the subjects of the following dissertation, entitled *L'Italia allo Specchio: Quaranta Anni di Cinema Civile*.

## ACKNOWLEDGEMENTS

My appreciation and gratitude goes to Massimo Riva. I thank him in particular for his generosity, his rigor, and his patience as an advisor. Tony Oldcorn has provided me with valuable guidance throughout the years and has been a true friend. I thank him for his keen insights and extraordinary personality. I would also like to thank Suzanne Stewart-Steinberg for her support, and Caroline Castiglione for her enthusiasm for my project and friendly words of encouragement. Dedda De Angelis has been instrumental in fostering my love of teaching and I thank her immensely for her sense of professionalism and for being such a dedicated mentor.

I would also like to thank Mona Delgado for her invaluable help. She has been an indefatigable problem-solver throughout the years and a continued source of assistance and friendship, making the Italian Department at Brown a second home for me.

My family has been a solid pillar of safety and love. In particular I wish to thank my parents Leo and Lea and my sisters Antonella and Roberta for their unfaltering affection and sustenance. Finally, this dissertation would not have been possible without the infinite patience, unwavering support, and intellectual commitment of my wife Claudia, who has believed in me for all these years, and has provided me with inspiration, comfort and strength. This work is entirely dedicated to her.

## TABLE OF CONTENTS

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO 1	13
Gli Anni Sessanta. Francesco Rosi e la Nascita del Cinema Civile.	
CAPITOLO 2	55
Dopo il Sessantotto. Gli Anni della Divisione.	
CAPITOLO 3	92
Gli Anni Settanta. Visioni d'Autore.	
CAPITOLO 4	134
L'Onda Lunga del Disimpegno. Il Cinema Civile Durante e Dopo il <i>Riflusso</i> .	
EPILOGO	170
FILMOGRAFIA	177
BIBLIOGRAFIA	187

## INTRODUZIONE

Di “cinema politico italiano”, altrimenti noto come “cinema civile”, “cinema di denuncia”, o “cinema di consumo impegnato”, si è estensivamente discusso nell’ambito della storiografia e della saggistica dedicate alla cinematografia nazionale. Tali denominazioni sono abitualmente utilizzate in una duplice accezione: in alcuni casi, per mettere in evidenza la cifra ideologica dell’opera di alcuni cineasti apertamente politicizzati, se non militanti; in altre occasioni, per definire quel tipo di cinema che, sull’onda della “contestazione generale” provocata dalla situazione politica internazionale e dall’immobilismo conservatore dell’establishment governativo, si affermò dopo la metà degli anni Sessanta come una delle tendenze più significative della produzione cinematografica nazionale proprio a partire da quel decennio. Questa tradizionale chiave interpretativa può dunque essere alternativamente intesa in un senso più ampio (in cui rientrerebbero i film di dichiarata matrice politica, e tutti quelli in cui lo sfondo sociale riveste una particolare importanza) o più ristretto (comprendente in via esclusiva i film realizzati nella stagione “calda” della contestazione).

Pur non avendo l’intenzione di trascendere le letture critiche appena evocate, la presente ricerca si propone un fine ulteriore, cercando di analizzare il fenomeno del cinema civile italiano nell’integralità della sua evoluzione storica, a partire dalla sua genesi fino ad arrivare al suo lento declino e ai suoi recentissimi sviluppi, cercando al contempo di individuare le prerogative culturali, produttive ed estetiche che hanno creato i presupposti per la sua quarantennale persistenza come una delle tendenze più originali,

proficue e trasversali del cinema italiano del dopoguerra. E proprio la longevità del cinema civile, insieme alla sua capacità di “contagio” nei confronti di altri generi, è la caratteristica che lo rende un’espressione artistica esclusivamente tipica del cinema italiano, e un fenomeno unico nel panorama delle cinematografie mondiali. Anche se è certamente possibile riscontrare degli esempi di cinema civile nell’ambito di altri contesti nazionali, non si può non notare come si tratti perlopiù di episodi circoscritti, che difettano sia di una rilevante continuità cronologica, sia di un reale consolidamento di strategie produttive unitarie e modelli narrativi prevalenti, sia di una diffusa e consapevole ricezione da parte di un pubblico vasto: tutti elementi che invece hanno fatto sì che in Italia il cinema civile si cristallizzasse in un autentico modello culturale. Gli esempi occasionalmente verificabili in altre cinematografie nazionali possono piuttosto essere rubricati come fenomeni sporadici (come nel cinema hollywoodiano o francese), tematiche ricorrenti nell’opera di determinati cineasti (Costa-Gavras, Barbara Kopple, il “secondo” Godard, certo Kurosawa), o veri e propri movimenti programmatici di matrice ideologica esauritisi però nell’arco di pochi anni (come le esperienze terzomondiste del *Cinema Novo* in Brasile o del *Terzo Cinema* di Solanas e Getino in Cile).

I fattori che hanno contribuito a consolidare questa fase *engagé* del cinema italiano sono molteplici, e spaziano dalla trasformazione delle dinamiche produttive locali, rinvigorite da una generale impennata dei consumi e dalla crescente popolarità del prodotto nazionale presso il pubblico pagante; alla convergenza di personalità autoriali forti (Francesco Rosi, Elio Petri, Damiano Damani, Florestano Vancini, e molti altri) verso tematiche civili di interesse e dimensioni pubbliche; alla peculiarità del quadro socio-politico nazionale, sconvolto sin dai primi anni del dopoguerra dagli squilibri di una



democrazia imperfetta -- o “paese mancato”, secondo la felice definizione di Guido Crainz--, e trovatosi durante la Guerra Fredda al centro di un vortice di interessi geopolitici internazionali le cui tragiche conseguenze (tra stragi impunte, *golpe* falliti, omicidi eccellenti, segreti di Stato e indagini insabbiate) hanno innescato una catena di interrogativi e di misteri ancora oggi non del tutto chiariti.

La “data di nascita” ufficiale del cinema civile si fa tradizionalmente risalire all’inizio degli anni Sessanta, con l’uscita di *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi 1962) e *Le Mani sulla Città* (Francesco Rosi 1963), veri e propri capostipiti del genere. Anche nella produzione degli anni precedenti, tuttavia, il tema della denuncia delle ingiustizie sociali e della corruzione del potere politico non costituisce certo un elemento insolito nel panorama del cinema italiano. Al contrario, il risveglio della coscienza civile, accompagnato dalla denuncia evidente o velata di problemi sociali irrisolti, era stato uno dei presupposti etici più insistiti di molti film della stagione del neorealismo (da *Ladri di Biciclette* -- Vittorio De Sica, 1947 a *Umberto D* -- Vittorio De Sica, 1950), così come più o meno nello stesso periodo il cinema italiano si era preoccupato di affrontare anche il fenomeno del banditismo (da *Il Bandito* -- Alberto Lattuada, 1946 a *Il Brigante di Tacca del Lupo* -- Pietro Germi, 1951) e persino, anche se un po’ sottovoce, i rapporti tra mafia e potere (*In Nome della Legge* -- Pietro Germi, 1948).

Certamente, a partire dagli anni Sessanta si va costituendo il nucleo fondante del cinema civile italiano, e *Salvatore Giuliano* e *Le Mani sulla Città* si possono a pieno titolo intendere come i prototipi di un modello che negli anni successivi verrà in principio imitato e riprodotto, e infine reinterpretato e travisato fino ad essere svuotato del suo significato originario. In entrambi i film l’elemento centrale è quello della denuncia,

dell'orazione civile indirizzata in un caso contro la corruzione nell'amministrazione della cosa pubblica, nell'altro verso l'allusione all'esistenza di "grandi trame occulte" nella politica nazionale e internazionale. Nel quadro della produzione cinematografica italiana, questi due temi non verranno più abbandonati negli anni a venire, e costituiranno le due strade maestre attraversate dal cinema civile nel corso del suo sviluppo. Rispetto ai film a sfondo politico-civile prodotti negli anni precedenti, il tono polemico di *Salvatore Giuliano* e di *Le Mani sulla Città* è sicuramente più veemente, e il loro impatto sulle coscienze più eclatante, incoraggiando critici e commentatori a salutarne lo stile caustico come una nuova forma cinematografica. Tuttavia, oltre ai già ricordati fattori sociali, politici e culturali che hanno portato alla comparsa e all'espansione di un cinema civile italiano, è interessante notare come la sua maturazione avvenga proprio a cavallo tra il 1962 e il 1963, anni in cui viene varata una nuova normativa in materia di censura cinematografica e teatrale. A questo proposito infatti, la legge 21/4/1962 n.161 sulla "revisione dei film e dei lavori teatrali" cambia radicalmente le carte in tavola. La normativa precedentemente in vigore (la 379 del 16/5/1947), ereditando in modo quasi integrale il sistema censorio introdotto dal regime fascista, era basata sull'obbligo di sottoporre i copioni ad un esame preventivo effettuato da apposite Commissioni di Revisione, e imponeva, prima di passare alla fase produttiva del film, di ottenere il nulla osta di una commissione interamente composta da funzionari della pubblica amministrazione (e quindi facilmente manipolabili dall'esecutivo). Oltretutto, nei primissimi tempi successivi all'entrata in vigore della legge del 1947 le commissioni censorie si mostrarono particolarmente permissive, con tutta probabilità grazie all'influenza del clima di solidarietà nazionale dell'immediato dopoguerra, caratterizzato

da governi unitari formati da tutti i partiti dello spettro politico, e dal comune obiettivo della restaurazione della democrazia e delle libertà fondamentali dell'individuo. Ma dopo la decisiva svolta politica determinata dalla rottura del governo di unità nazionale e dalle elezioni del 1948, in cui la Democrazia Cristiana ottenne la maggioranza assoluta in Parlamento, l'attenzione del governo tornò pian piano a rivolgersi anche agli spettacoli popolari (si veda la famosa polemica tra Giulio Andreotti e Vittorio De Sica a proposito di *Umberto D.*), e le commissioni di censura vennero incoraggiate ad adempiere alle proprie funzioni con rinnovato zelo. Il moltiplicarsi di interventi censori in riguardo a contenuti violenti, sessuali e politici provocò vibranti proteste da parte degli autori cinematografici e del mondo culturale in generale, risultando nella riforma del 1962. La nuova normativa muta la composizione delle commissioni censorie (i cui membri da quel momento comprendono anche rappresentanti delle categorie dei lavoratori cinematografici), e soprattutto ne limita i poteri di intervento ai soli casi in cui la commissione "ravvisi, sia nel complesso, sia in singole scene o sequenze, offesa al buon costume". Il sistema così modificato, anche se non accoglie per intero le rivendicazioni degli addetti ai lavori, costituisce pur sempre una svolta, impedendo in pratica che le commissioni di revisione possano sindacare sui contenuti politici dei film. Anche se nel quindicennio di piena operatività delle commissioni la maggioranza dei tagli operati erano dovuti a sequenze a sfondo violento o sessuale, non erano certo mancati i "colpi di forbice" di segno politico. Al punto che, oltre a film di dichiarata matrice ideologica come *Accattone* (Pier Paolo Pasolini 1961) e lo stesso *Salvatore Giuliano*, tra le pellicole colpite dagli strali della censura figurarono persino commedie satiriche apparentemente innocue come *Il Corazziere* (Camillo Mastrocinque 1960) e *Il Carabiniere a cavallo*

(Carlo Lizzani 1961), accusate di porre le forze dell'ordine sotto una luce poco lusinghiera. In linea del tutto teorica, un minore controllo censorio permette una maggiore audacia artistica, e anche questa è senz'altro stata una delle cause a far sì che il lungo cammino del cinema civile italiano iniziasse proprio all'alba degli anni Sessanta: pur nell'impossibilità di una controprova in merito, non è difficile ipotizzare che all'interno di un sistema revisorio rigido non si sarebbero potute creare le condizioni artistiche e produttive necessarie allo sviluppo di un genere il cui "principio vitale" è proprio la denuncia delle istituzioni politiche.

Il presente lavoro si articola intorno a un percorso scandito cronologicamente, in cui si procede alla ricostruzione dei vari periodi del contesto cinematografico nazionale utili all'investigazione della nascita, della crescita e delle metamorfosi del cinema civile italiano. Una ricostruzione che, seppur prevalentemente organizzata intorno all'analisi di testi filmici, è fortemente condizionata da altri fattori. Per ciascun momento storico, si è ritenuto opportuno prendere in considerazione elementi analitici come la storia dei sistemi produttivi, le diversità nel consumo e nella fruizione degli spettacoli cinematografici, le strategie pubblicitarie, e la storia economica, sociale e politica del Paese, in modo tale da ottenere un'organica visione d'insieme in cui inquadrare la progressiva maturazione dell'oggetto di questo studio.

Il primo capitolo, dedicato agli anni Sessanta, si concentra principalmente sul cinema di Francesco Rosi, vero iniziatore di modelli narrativi e stilistici che influenzeranno l'intero decorso storico del cinema civile. In particolare, si prende in esame la complessa genesi di *Salvatore Giuliano* e il contesto storico-politico in cui maturano l'urgente consapevolezza morale e il senso di dovere civico che portano Rosi

ad affrontare un progetto artistico che non è esagerato definire rivoluzionario.

L'importanza di *Salvatore Giuliano* è sottolineata sotto diversi aspetti, non solo sotto quelli più evidentemente connessi alla futura evoluzione del cinema civile in Italia, ma anche da un punto di vista strettamente estetico. Rosi adotta uno stile estremamente innovativo, avvalendosi di una struttura narrativa non lineare e di un montaggio alternato denso di ellissi e giunture ambigue che richiedono un'attiva partecipazione da parte del pubblico, chiamato a un notevole sforzo interpretativo sul reale svolgimento degli eventi rappresentati. In linea con quella "ricerca della verità" che è il paradigma fondante del suo intero percorso artistico, Rosi basa l'intera messinscena di *Salvatore Giuliano* su fatti dimostrabili, atti processuali e testimonianze dirette, coerentemente con il suo proclamato approccio a un cinema "documentato, non documentario". E le conclusioni sibilline cui giunge il film altro non sono se non la dimostrazione del teorema rosiano secondo il quale la "verità" è, per l'appunto, un elemento a volte sfuggente ed elusivo. Il "metodo Rosi" prosegue e si perfeziona nel successivo *Le Mani sulla Città*, ed entrambe le opere costituiranno un modello non soltanto sul piano artistico, ma soprattutto su quello dell'impegno sociale e politico, canalizzando delle posizioni ideologiche nitidamente delineate. Rosi, intellettuale di sinistra, non è certo l'unico cineasta ad esprimere il suo dissenso per mezzo dell'apparato cinematografico: nel corso degli anni Sessanta il cinema civile comincia ad arricchirsi di altre importanti opere a sfondo politico, i cui autori usano l'arma dell'indignazione per sollevare polemiche e sollecitare dibattiti (*Un Uomo da Bruciare* -- Paolo e Vittorio Taviani 1963, *La Battaglia di Algeri* -- Gillo Pontecorvo 1966, *A Ciascuno il Suo* -- Elio Petri 1967).

Ma è soltanto qualche anno più tardi che la formula comincia a sviluppare delle fattezze dai contorni chiari e definiti e che il cinema civile cresce di popolarità, al punto da trovare una valvola di sfogo persino nel cinema a buon mercato. Di questo fenomeno ci si occupa nel secondo capitolo, in cui si analizza la curiosa metamorfosi dei generi cinematografici italiani agli inizi degli anni Settanta. Al graduale declino di quelle forme filmiche di intrattenimento puro che nel recente passato avevano goduto di enorme successo popolare (come il Western all'italiana o il *peplum*) fa da contraltare l'apparizione e il consolidamento del cosiddetto "poliziottesco", genere ad alto contenuto spettacolare che tuttavia si impadronisce rapacemente di tematiche e concetti tipici del cinema civile, "cannibalizzandoli" ai fini di un consumo spicciativo e spesso superficiale. Inevitabilmente, la produzione in serie comporta un graduale affievolimento della carica ideologica e un generale infiacchimento di quello spirito corrosivo che del cinema civile dovrebbe costituire un elemento imprescindibile. La documentazione (punto di forza dei film di Francesco Rosi) diventa approssimativa o inesistente, tra le righe di un impegno civile di facciata spesso si nasconde un malcelato qualunquismo, e la denuncia politica va assumendo i connotati della routine. La formula diventa appunto pura "formula" generica, gli intenti di denuncia diventano pretesto, fungendo in ultima analisi da mero involucro patinato per prodotti culturali "precotti" progettati per una fruizione distratta. Tra le cause scatenanti di questo improvviso processo "virale" di generificazione del cinema civile all'interno di un contesto produttivo del tutto inusuale è certamente la grande fortuna critica ed economica di *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto* (Elio Petri 1971). Attraverso la parabola morale di un servitore dello Stato, un influente commissario di polizia che di proposito sfida la legge commettendo un

omicidio, *Indagine su un cittadino* rappresenta in chiave simbolica la situazione politica italiana contemporanea attraverso una vicenda grottesca di sapore kafkiano, ma grazie ai suoi dialoghi ironici e alla sua struttura narrativa modellata sulle convenzioni del film “giallo”, riesce a coniugare l’impegno politico con le esigenze di un cinema più votato all’intrattenimento. Lo straordinario successo critico ed economico del film di Petri ispira dunque altri produttori ed altri cineasti a ricalcarne le orme e a tentare di ricostruirne la formula vincente, dando la stura a numerosi tentativi di imitazione che si calcificheranno intorno a un vero e proprio genere attento ad inserire, in una struttura narrativa composta prevalentemente da sequenze spettacolari tipiche dell’*action movie*, una (solitamente blanda) “denuncia” di corrottele, trame eversive, o collusioni tra criminalità organizzata e classe politica.

Al di là dei meriti artistici di *Indagine su un cittadino*, film che mette a nudo i tessuti malati del potere, suggerendo per la prima volta l’esistenza delle logiche perverse che stanno alla base delle sue degenerazioni, nel valutare le cause del suo enorme successo non va sminuita l’importanza dei considerevoli mutamenti del contesto socio-politico italiano a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta. Tra le contestazioni studentesche e le occupazioni di atenei in tutta Italia nel 1967-68, e le lotte operaie del cosiddetto “autunno caldo” del 1968, il Paese è in preda a un conflitto sociale prolungato e pressoché generale. Gli scontri ideologici sulla politica nazionale e internazionale sono all’ordine del giorno sia nelle fabbriche che nelle assemblee studentesche, e in questo quadro si inseriscono tutti i vari tentativi di destabilizzazione delle istituzioni democratiche che proprio in quegli anni cominciano a prendere corpo:

dai tentativi, o progetti, di colpo di Stato, all'inizio del disegno della "strategia della tensione", fino ad arrivare agli "anni di piombo" del terrorismo.

Le emergenze sociali sono insomma oggetto quotidiano di urgenti dibattiti, e il cinema civile, proprio in quanto forma culturale che trae la sua maggiore fonte di ispirazione dalla cronaca, trova in quegli anni terreno fertile per attecchire e diramarsi in una varietà di espressioni artistiche, che certo non si esauriscono nelle pur interessanti dinamiche dei generi cinematografici. Nel terzo capitolo, anch'esso dedicato al cinema civile degli anni Settanta, si prendono in considerazione le pratiche autoriali "alte" che in quel periodo affiancano il singolare fenomeno del poliziottesco, analizzando da vicino le opere di Francesco Rosi, Elio Petri e Damiano Damiani. Proprio nei primi anni Settanta, infatti, questi tre autori, tra i più prolifici e rappresentativi dell'intera cinematografia nazionale del periodo, producono un rilevante corpus filmico che nel suo insieme costituisce il nucleo forte del cinema civile italiano. A dispetto delle diversità di temi, stili e sensibilità artistiche (Rosi con i suoi caratteristici film-inchiesta rigorosamente costruiti e documentati; Petri con le sue sperimentali incursioni nel grottesco volte ad indagare le dimensioni metafisiche del potere; Damiani con il suo approccio narrativo classico sempre attento alle problematiche sociali) si dimostrerà come queste tre personalità autoriali convergano verso un comune intento etico e verso un'omogenea interpretazione del ruolo dell'espressione cinematografica nel contesto culturale.

Esaurita la densa panoramica sugli anni Settanta, il quarto e ultimo capitolo ha per oggetto gli anni del dopo-Moro, ovvero gli effetti del cosiddetto *riflusso* sul cinema civile italiano. Dopo una sbornia ideologica durata più di un decennio, e dopo gli anni bui del terrorismo, il periodo immediatamente successivo al tragico rapimento del leader della



Democrazia Cristiana vede l'aprirsi di un frangente culturale caratterizzato da un marcato disimpegno politico e da un progressivo "ritorno al privato". Nel campo del cinema, e della cultura in generale, questo mutamento dell'umore nazionale si traduce in un sempre più evidente allontanamento da concetti ed idee di interesse e rilevanza pubblici; una tendenza che viene aggravata da quella "rivoluzione mediatica" che segna la fine del monopolio pubblico nel campo dell'emittenza radio-televisiva. Il cinema viene dunque improvvisamente scalzato dalla televisione come mezzo di intrattenimento privilegiato dagli italiani, senza contare che l'industria cinematografica italiana è messa in ulteriore difficoltà dalla rinnovata vitalità economica di Hollywood, le cui muscolari superproduzioni ritornano a sbancare i botteghini planetari. In questo difficile momento di transizione, la stagione del cinema civile attraversa una fase interlocutoria: se da un lato non sono più in essere i presupposti per la sopravvivenza di generi "ibridi" come il poliziottesco, il cui impegno politico di facciata trova poco riscontro presso le preferenze di un pubblico sempre più propenso a spettacoli di pura evasione, dall'altro le dinamiche del filone resistono in una dimensione puramente autoriale. In particolare, all'inizio degli anni Ottanta si vedono comparire sugli schermi cinematografici nazionali i primi tentativi di comprendere appieno il tragico periodo della lotta armata in Italia. Una riflessione amara sul passato recente in cui si cimentano sia cineasti affermati (Bernardo Bertolucci, Dino Risi, Francesco Rosi) che esordienti (Marco Tullio Giordana, Gianni Amelio), che provano a inquadrare il fenomeno del terrorismo in ambiti familiari caratterizzati da aspri conflitti generazionali.

Considerando la recente involuzione artistica ed economica vissuta nell'ultimo ventennio dal cinema italiano nel suo complesso, ci sarebbe poco da stupirsi per la

perdita di quel furore e di quella indignazione che negli anni Sessanta e Settanta, attraverso la produzione di film di enorme impatto sociale, erano riusciti a turbare i sonni e le coscienze degli italiani. D'altro canto, il cinema civile è stato in grado di sopravvivere persino durante gli anni di crisi più profonda per l'industria cinematografica nazionale, con l'occasionale realizzazione di opere più o meno ispirate e più o meno sinceramente sostenute da un genuino *animus pugnandi*. E la recente comparsa di film importanti come *Gomorra* (Matteo Garrone 2008) e *Il Divo* (Paolo Sorrentino 2008), in grado di riproporre una lettura critica urgente della realtà socio-politica attraverso il filtro di sofisticate personalità autoriali, sono la dimostrazione dell'inesauribile vitalità del cinema civile italiano, uno dei fenomeni più rilevanti e incisivi che il cinema italiano abbia prodotto nel corso della sua secolare storia, e tendenza la cui evoluzione appare ancora in corso.

## **CAPITOLO 1**

### **GLI ANNI SESSANTA**

#### **Francesco Rosi e la Nascita del Cinema Civile**

##### **1. PROLOGO: DI SICURO C'È SOLO CHE È MORTO**

5 Luglio 1950. L'Italia si risveglia sconvolta da una notizia straordinaria, una di quelle notizie che non si trovano tutti i giorni sulle pagine dei quotidiani. Ed è una buona notizia, quella che da un capo all'altro della penisola gli Italiani, quasi increduli, si scambiano con sollievo misto a stupore: il bandito Giuliano è stato ucciso in un conflitto a fuoco con le forze dell'ordine. Sì, proprio lui, Salvatore Giuliano detto "Turiddu", il feroce assassino che da anni domina incontrastato le campagne della Sicilia occidentale, il "suo" territorio, a dispetto della massiccia presenza di Polizia e Carabinieri, il sanguinario criminale presumibilmente responsabile della strage di Portella della Ginestra, il pericolo pubblico numero uno. La fotografia ufficiale scattata in quella caldissima mattina del 5 Luglio, quella fotografia che sarebbe entrata a far parte dell'iconografia popolare dell'ultimo secolo, è celeberrima. Una di quelle foto che tutti hanno visto almeno una volta, e che nessuno riesce a dimenticare: essa mostra Giuliano riverso per terra, la canottiera bianca intrisa di sangue, il viso impiasticciato dalla polvere gessosa del cortile di Castelvetro in cui il bandito ha trovato la morte. Ci

ritorneremo, su questa immagine, che come vedremo rappresenta simbolicamente e *contiene* rinchiuso in sé stessa un momento cardine della Storia d'Italia. Quel giorno del 1950, intanto, la foto di Giuliano fa il giro delle agenzie, e dopo poche ore è sulle pagine di tutti i giornali, insieme ai trionfali commenti delle autorità e ai dettagliati resoconti della brillante operazione di polizia che una volta per tutte ha messo con le spalle al muro Salvatore Giuliano, la “primula rossa” di Montelepre. Le cronache riportano la dinamica dell'uccisione di Giuliano, secondo il rapporto stilato dal capitano del CFRB (Comando Forze Repressione Banditismo) Luca Perenze, che quella notte era a capo del nucleo operativo: la segnalazione di un confidente circa la presenza di Giuliano a Castelvetro, l'assedio del centro abitato da parte delle forze dell'ordine, l'individuazione del ricercato in una strada buia, l'esplosione dei primi colpi di mitra e di pistola, l'inutile fuga del bandito attraverso le strade del paese, il rifiuto di arrendersi e il tragico epilogo, dopo una sparatoria durata 45 minuti, con il ferimento mortale del fuggitivo (“...gli sparai contro rabbiosamente ed egli si piegò avanti abbattendosi bocconi”<sup>1</sup>). Un'azione esemplare, una dimostrazione di forza e di intelligenza tattica. Peccato non averlo preso vivo, ma va bene così: Giuliano era un sanguinario massacratore di innocenti, e la sua reazione all'ormai inevitabile cattura metteva a repentaglio l'incolumità dei Carabinieri venuti a prelevarlo. Legittima difesa, nulla da eccepire. Il Ministro dell'Interno Mario Scelba si congratula con il CFRB e con il suo comandante, il colonnello Ugo Luca, e annuncia pubblicamente che il banditismo è finito, concluso. Si volta pagina, finalmente.

Ha ragione, il ministro Scelba, nel dire che il banditismo è finito. Le sue parole sono profetiche. Ma quella che a caldo sembra un'affermazione dettata dalla legittima

---

<sup>1</sup> Il rapporto di Perenze al Ministero è riportato integralmente nel libro di Vincenzo Vasile *Salvatore Giuliano, bandito a stelle e strisce* (Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004), pp. 218-225.

soddisfazione per una vittoria della società civile e della democrazia nei confronti della criminalità organizzata e della violenza arbitraria, dovrà ben presto essere esaminata sotto una luce assai diversa, e il suo significato risulterà essere assai più ambiguo. Perché ai giornalisti accorsi in massa a Castelvetro basta poco per capire che c'è qualcosa che non va: a quei giornalisti sono sufficienti occhi e orecchi, i loro strumenti del mestiere, per accorgersi che la ricostruzione dei fatti fornita dal capitano Perenze presenta qualche falla, anzi fa acqua da tutte le parti. Basta guardare quel cadavere, basta girare l'angolo e parlare con gli abitanti del paese: è la routine, per i giornalisti di cronaca nera, che infatti non tardano a capire che i conti non tornano. Tra quei giornalisti ce n'è uno, in particolare, che non si limita ad alzare le spalle, ma decide di mettere tutto nero su bianco. Si chiama Tommaso Besozzi, lavora per «L'Europeo», il settimanale d'informazione fondato e diretto da Arrigo Benedetti, e grazie al suo acume e al suo coraggio sta per scrivere uno degli articoli più importanti della storia del giornalismo italiano del dopoguerra.

16 Luglio 1950, «L'Europeo» apre con un articolo a tutta pagina, firmato “dal nostro inviato Tommaso Besozzi”. Sommario: “UN SEGRETO SULLA FINE DI GIULIANO”. Titolo: “DI SICURO C'È SOLO CHE È MORTO”<sup>2</sup>. Besozzi prende in esame ogni aspetto della versione ufficiale, e procede a smontarla pezzo per pezzo notandone le evidenti incongruenze. Che sono tante, troppe: intanto, se Giuliano (come racconta Perenze) è caduto bocconi dopo essere stato colpito a morte, come mai il sangue

---

<sup>2</sup> «L'Europeo», 16 Luglio 1950. L'articolo è riportato integralmente in Tullio Kezich e Sebastiano Gesù (a cura di), *Salvatore Giuliano* (Incontri con il Cinema: Acicatena, 1991), pp. 169-173. Da segnalare anche il tono doppiamente “indulgente” dell'occhiello (“I meriti dei Carabinieri sarebbero gli stessi anche se la versione ufficiale non fosse vera”), che giustifica aprioristicamente le autorità per aver affermato il falso, e che, nonostante l'articolo smentisca inoppugnabilmente il racconto del capitano Perenze, lascia aperto uno spiraglio sulla veridicità della versione ufficiale (“*anche se non fosse vera...*”), probabilmente per cautelarsi nei confronti di eventuali querele da parte delle autorità.

ha bagnato il dorso della sua canottiera (sfidando dunque le leggi di gravità) e non ha formato una pozza sul terreno? Come ha fatto il bandito ad arrivare non visto (e per di più sparando all'impazzata) in quel cortile di via Mannone, se l'unica via d'accesso passa attraverso una strada sempre trafficata? Come è possibile che nessuno degli abitanti di Castelvetro si sia accorto di quei "45 minuti di sparatoria", ma che tutti i testimoni riferiscano soltanto di aver sentito due colpi di rivoltella e, molto più tardi, due raffiche di mitra in rapida successione? E poi, come spiegarsi il fatto che Giuliano, sempre impeccabilmente abbigliato ed attento alla propria figura fin quasi a livello maniacale, sia uscito di casa vestito così semplicemente, con una canottiera e un vecchio paio di calzoncini, e soprattutto senza aver indossato il suo inseparabile cronometro d'oro? Domande spontanee, logiche. Domande che però in realtà ne nascondono altre più grandi, più necessarie e soprattutto ben più inquietanti: chi ha ucciso Salvatore Giuliano? In che modo? E perché? Non è dato saperlo. Non ancora, almeno. Quello che emerge chiaramente, nell'immediatezza, e quello che a Besozzi preme sottolineare, è che la morte di Giuliano resta ammantata nel mistero: di sicuro, appunto, c'è solo che è morto.

## **2. DA PORTELLA DELLA GINESTRA A VITERBO**

In realtà, i misteri di Castelvetro non costituiscono che un episodio, uno dei tanti tasselli di un mosaico assai più enigmatico e complesso, quello (tuttora incompleto) che ricostruisce la strage di Portella della Ginestra, il fatto di sangue più grave occorso in Italia da quando la guerra è finita. Facendo un breve passo indietro, ritorniamo a poco più

di tre anni prima della morte di Giuliano, al 1° Maggio 1947, quando due folte cortei di operai e braccianti provenienti dagli adiacenti paesi di S. Giuseppe Jato e Piana degli Albanesi si recarono nella piana di Portella della Ginestra (una località dell'entroterra palermitano) per celebrare, come ogni anno, la festa del lavoro, e per assistere al tradizionale comizio organizzato dalle locali sezioni del Partito Comunista Italiano e del Partito Socialista Italiano. Quando, alle 10.30, un rappresentante socialista prese la parola per il discorso di benvenuto alla manifestazione, un gruppo di ignoti appostati sulle montagne circostanti aprì improvvisamente il fuoco, sparando a caso sulla folla composta dai lavoratori e dai loro familiari, e lasciando sul terreno 11 morti e 27 feriti, tra i quali un consistente numero di donne e bambini.

All'indomani della strage, il logico sospetto (sollevato in sede di Assemblea Costituente dal rappresentante comunista Gerolamo Li Causi) che gli esecutori materiali dell'eccidio fossero stati reclutati dalla mafia e dai "baroni" del latifondo in risposta ai recenti successi elettorali della sinistra in Sicilia<sup>3</sup> veniva seccamente smentito dal ministro Scelba, che interpretò il delitto "non [come] una manifestazione politica: nessun partito politico oserebbe organizzare manifestazioni del genere. [...] Si spara sulla folla dei lavoratori non perché tali, ma perché rei di reclamare un nuovo diritto"<sup>4</sup>. E sullo stesso tono lo stesso Scelba si esprime in un'intervista al *Giornale di Sicilia*, pubblicata il 9 Maggio 1947, in cui afferma che l'eccidio sarebbe "un episodio circoscritto e maturato

---

<sup>3</sup> Le elezioni per l'Assemblea Regionale Siciliana, svoltesi il 20 e 21 Aprile 1947, avevano infatti fatto registrare un rilevante successo per il Blocco del Popolo (PCI, PSI, PdA), che raggiungeva il 30,4% delle preferenze degli elettori (con un incremento percentuale di quasi nove punti), mentre la Democrazia Cristiana aveva perso più di tredici punti, scendendo al 20,5%.

<sup>4</sup> *Atti dell'Assemblea Costituente*, seduta del 2 Maggio 1947. Riportato in Giuseppe Carlo Marino, *La Repubblica della forza* (Milano: Franco Angeli, 1995), pag.81.

in una zona dalle condizioni assolutamente singolari”<sup>5</sup>, ed escludendo perentoriamente che il fatto potesse essere imputabile “ad un qualsiasi partito politico organizzato”. La parola d’ordine sembra essere *minimizzare*. Nessun movente politico, neppure il più remoto, nessun riferimento alla mafia<sup>6</sup>. E pochi giorni più tardi il colpevole è servito: le autorità annunciano che l’autore materiale della strage di Portella è stato Salvatore Giuliano, insieme a venti uomini della sua banda<sup>7</sup>, di sua iniziativa e in piena autonomia. Ancora il ministro Scelba dichiara nella seduta parlamentare del 24 Giugno che Giuliano “si è fatto banditore di una specie di crociata antibolscevica in Sicilia”, approfittando dunque della possibilità di attribuire ogni colpa a un delinquente comune. E la versione ufficiale non si distaccherà più da questa linea di ragionamento, insistendo sulle responsabilità personali del bandito:

Secondo la versione scelbiana, la strage di Portella non sarebbe stata altro che una tragica operazione compiuta ai danni del governo da parte di un fuorilegge intenzionato a ricattare lo Stato per ragioni di sopravvivenza personale. In questo modo, esclusa del tutto l’ipotesi di responsabilità da attribuire a forze sociali o a partiti politici [...], ci si sarebbe liberati del tutto dal fastidio di dovere fare riferimento ad oscure trame agrario-mafiose, lasciando intendere che il potere della mafia in Sicilia era soprattutto una favola propagandistica dei comunisti.<sup>8</sup>

Giuliano, l’ex “colonnello” dell’Evis, resosi conto del fallimento del movimento separatista, avrebbe dunque cercato di rinnovare il proprio credito politico in veste di

---

<sup>5</sup> Circostanza, questa, clamorosamente smentita dai fatti: poche settimane più tardi, il 22 Giugno, fu attaccata con Molotov e raffiche di mitra la sede del PCI di Partinico, provocando due vittime; e nei giorni seguenti vennero bersagliate altre sedi di partiti di sinistra nei comuni di Carini, S. Giuseppe Jato, Monreale, Montelepre, Cinisi e Borgetto, a dimostrazione del fatto che nei confronti dei partiti di sinistra era in corso una vera e propria campagna terroristica, la quale sembrava aderire in maniera alquanto inquietante ai sentimenti anti-comunisti emersi a livello nazionale con la crisi del terzo governo De Gasperi, che di fatto sancisce la fine dell’unità antifascista.

<sup>6</sup> In tal modo incredibilmente ignorando le parole di feriti, testimoni, parenti delle vittime: di coloro, insomma, che a Portella quel giorno erano presenti, e che avevano notato nei paraggi la presenza di noti mafiosi e di elementi “estranei” alla banda Giuliano. Per una dettagliata panoramica delle testimonianze si confronti Vincenzo Vasile, *cit.*, in particolare pagg.153-162 e pagg.196-204.

<sup>7</sup> *A Portella della Ginestra ha sparato Giuliano*, «Giornale di Sicilia», 22 Giugno 1947

<sup>8</sup> Giuseppe Carlo Marino, *cit.*, pag.83



baluardo anti-comunista, sperando così di ricevere dal nuovo governo l'impunità per i suoi delitti.

Una volta “istituzionalizzate” le responsabilità esclusive di Giuliano, il bandito monteleprino diventa il nemico pubblico numero uno, le taglie sulla sua testa si moltiplicano, il supporto popolare per le sue scorribande si affievolisce: al momento della sua morte è in corso un processo sull'ignominioso eccidio di Portella, iniziato da appena un mese presso la Corte d'Assise di Viterbo (nel febbraio del 1949 la Corte di Cassazione aveva deciso di sottrarre il processo al tribunale di Palermo per “legittima suspicione”<sup>9</sup>). Un processo fondamentale, che vede lo stesso Salvatore Giuliano imputato in contumacia, e che dovrebbe chiarire l'esatta dinamica dell'agguato e far affiorare eventuali responsabilità parallele e occulte. Sono in molti a domandarsi (specialmente alla luce della sua misteriosa fine) a chi effettivamente obbedisse Giuliano nell'ultima fase della sua sciagurata carriera. Le aspettative sono enormi, ma quello che si svolge a Viterbo è un processo che restituisce solo qualche mezza verità, e la cui sentenza, che giunge il 3 Maggio 1952, farà discutere a lungo, lasciando interdetti i commentatori dell'epoca, e in seguito anche gli storici del periodo, il cui giudizio negativo sull'enunciato giuridico è unanime:

Non c'è alcun dubbio che sia la sentenza di Viterbo che quella successiva della Corte d'Appello di Roma furono monche e fuorvianti in quanto non

---

<sup>9</sup> Proprio la vecchia norma del codice di procedura penale che consentiva lo spostamento di un procedimento in altra sede qualora vi fossero fondati sospetti di pregiudizio o conflitto d'interessi in seno al Tribunale della sede territoriale competente. Questa contestatissima norma, detta della “remissione” del processo, è stata spesso usata come strumento per impedire la celebrazione di processi (facendo trascorrere i termini per la prescrizione del reato) o per ottenere in sedi più “consone” assoluzioni totali o per insufficienza di prove. Oltre al processo sulla strage di Portella, la remissione è stata applicata con risultati disastrosi in occasione di altri casi eclatanti, come quello relativo al disastro del Vajont o in occasione del processo per la strage di Piazza Fontana. Abrogata nel 1989, la norma è stata recentemente reintrodotta ed addirittura ampliata dal governo Berlusconi con la cosiddetta legge Cirami (legge 7 Novembre 2002, n.248), dopo un iter legislativo del tutto eterodosso e caratterizzato da furibonde polemiche da parte dell'opposizione parlamentare e della società civile.

oltrepassarono mai i limiti posti dal rapporto [...] che non solo escludeva la responsabilità degli agrari e dei politici ma anche il coinvolgimento della Mafia. Ricostruzione questa che combaciava perfettamente con la posizione espressa dal Ministro degli Interni Mario Scelba in Parlamento il giorno successivo alla strage.<sup>10</sup>

La corte si è dunque pilatescamente limitata ad accertare le responsabilità dirette di chi quel giorno a Portella ha premuto il grilletto, senza avere il coraggio di andare a fondo<sup>11</sup>, di grattare la superficie degli eventi per scoprire il marciume sottostante. Quel marciume, ad esempio, cui aveva accennato durante il dibattimento Gaspare Pisciotta, inseparabile compagno e braccio destro di Giuliano (nonché probabilissimo esecutore materiale dell'assassinio del "re di Montelepre"), che in aula affermò, tra lo sgomento generale: "siamo un corpo solo, banditi, Mafia e polizia, come il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo", facendo così intendere che le tante incongruenze della vicenda di Portella (perché, infatti, Giuliano avrebbe di sua iniziativa sparato sulla "sua" gente, alienandosi il supporto e la simpatia popolare di cui aveva goduto fino ad allora?) e gli inquietanti enigmi relativi agli ultimi mesi di attività della banda Giuliano (come mai Pisciotta andava in giro indisturbato per le campagne del palermitano con in tasca un lasciapassare firmato dal Ministro Scelba?) fossero frutto di una identità di vedute, di una stretta alleanza tra forze dell'ordine e criminalità organizzata. Non a caso, proprio Pisciotta, confidando nelle sue amicizie eccellenti, si comporta con noncuranza durante il corso dell'intero dibattimento di Viterbo, salvo poi dare in escandescenze al momento della sua inaspettata condanna all'ergastolo. E allora giura vendetta, minaccia di dire tutta la verità

---

<sup>10</sup> Francesco Petrotta, *Mafia e banditismo nella Sicilia del dopoguerra. La sentenza del Processo di Viterbo per i fatti di Portella della Ginestra* (La Zisa: Palermo, 2002), pag.7

<sup>11</sup> La sentenza non respinge, nè del resto accoglie, la versione scelbiana della non politicità degli eventi di Portella: più semplicemente, la accantona, laddove ad esempio riporta che "la Corte non può prendere in esame una questione che importa l'accertamento di una volontà nascosta sotto altra manifestata". Francesco Petrotta, *cit.*, pag.126

in occasione del processo d'appello, inizia a compilare dei quaderni di "rivelazioni". Pisciotta non ha capito che le antiche alleanze si sono dissolte, ma si rende conto a proprie spese, qualche mese più tardi, che le cose sono cambiate, che i banditi appartengono al passato e che nell'equilibrio tra i partiti di maggioranza e le associazioni mafiose (un asse di potere che si sarebbe consolidato e avrebbe agito indisturbato per diversi decenni) non c'è più posto per lui: un caffè alla stricnina recapitatogli nella sua cella del carcere dell'Ucciardone a Palermo gli fa giungere, inequivocabile, il messaggio. Un altro omicidio mai chiarito, un altro delitto senza colpevoli, che mette a tacere anche l'ultimo testimone scomodo della strage di Portella della Ginestra.

### **3. FALSO DI STATO / STRAGE DI STATO**

Nell'immediatezza dell'accaduto, i dubbi sollevati dall'articolo de «L'Europeo» sulla morte di Giuliano provocano sconcerto e destano grande scalpore presso la pubblica opinione, così come gli esiti del processo di Viterbo lasciano intuire la presenza di un cono d'ombra nella ricostruzione giuridica dei fatti di Portella della Ginestra.

A distanza di decenni, tuttavia, osservando i fatti a posteriori e con il dovuto distacco, i criteri di valutazione necessariamente mutano. Per rendersi conto in che modo e fino a che punto, è sufficiente riportare brevemente alcune interpretazioni tratte da testi della storiografia più recente.

A più di cinquant'anni di distanza dai fatti, nella sua biografia su Salvatore Giuliano, il giornalista Vincenzo Vasile introduce in questo modo gli eventi riguardanti l'agguato mortale al bandito siciliano:

La vicenda di Turiddu fin qui era punteggiata da pasticci, omissioni, bugie. Da questo momento prenderà anche una piega surreale, all'insegna della contraffazione sistematica della verità. La notte che Salvatore Giuliano esce di scena, il "falso di Stato" farà la sua prima comparsa nella storia della nostra Repubblica.<sup>12</sup>

Dello stesso tenore, e non meno dure, le parole di un romanziere tanto celebre quanto popolare qual è Andrea Camilleri a proposito della sentenza di Viterbo:

...vanamente gli avvocati di parte civile al processo di Viterbo si battono perché vengano alla luce i veri mandanti della strage. La sentenza di Viterbo [...] è la prima delle tante sentenze che negli anni che seguiranno sentiremo leggere nelle aule di giustizia italiane. Sentenze che, mentre condannano gli esecutori materiali (quando li condannano), si dichiarano contestualmente non legittimate all'indagine sui mandanti.<sup>13</sup>

E ancora, ecco come Nicola Tranfaglia, uno dei più influenti storici del Novecento italiano, mette in risalto l'importanza dei fatti di Portella, e interpreta i nascosti legami tra banditismo e forze politiche:

Una simile connessione politica non poteva venire alla luce giacché avrebbe indotto gli storici, come la pubblica opinione, a interpretare quegli avvenimenti non come un episodio secondario del secondo dopoguerra né come una storia racchiusa esclusivamente nell'orizzonte siciliano (come è a lungo accaduto), ma, invece, come l'atto iniziale dell'equilibrio del terrore, [...] come la prima delle stragi di Stato della nostra Repubblica, l'esordio di un sistema che in molti, successivi periodi fece della lotta illegale all'opposizione, soprattutto a quella comunista, un pilastro centrale della sua azione politica, del suo modo di governare l'Italia affiancando alle azioni ufficiali e visibili una gestione dello Stato per molti versi occulta e invisibile, parallela.<sup>14</sup>

È dunque evidente come oggi la "vicenda Giuliano" (volendo qui individuare sotto questa etichetta tutti gli elementi poco chiari della sua vita e della sua morte) non sia

---

<sup>12</sup> Vincenzo Vasile, *cit.*, pag.217

<sup>13</sup> Andrea Camilleri, *Introduzione*, in Francesco Petrotta, *cit.*, pag.12

<sup>14</sup> Nicola Tranfaglia, *Prefazione*, in Francesco Petrotta, *cit.*, pag. 15

più vista come un episodio circoscritto, ma venga unanimemente considerata un vero e proprio punto di partenza, il primo di tanti episodi oscuri della nostra storia repubblicana.

In altre parole, ciò che è importante sottolineare in prima battuta è che, con la vicenda Giuliano, per la prima volta nella storia italiana del dopoguerra ci si imbatte in un complicato intrigo che coinvolge in ugual misura la criminalità organizzata e i poteri forti dello Stato. Per la prima volta, ma certamente non per l'ultima: nei decenni successivi, e per l'intero corso storico della cosiddetta Prima Repubblica, non mancheranno in Italia eventi clamorosi (stragi, attentati, tentativi di colpo di stato, morti violente di personaggi illustri) che verranno in qualche modo misinterpretati o volutamente occultati e insabbiati, in nome di una imprecisata "ragion di Stato" il cui principale effetto non è stato mirato all'accertamento della verità e alla gestione legittima della cosa pubblica (secondo i più elementari canoni di una democrazia funzionante ed effettiva), ma si è tradotto nel consolidamento di un potere politico (e, di riflesso, di un equilibrio geopolitico) da preservare ad ogni costo, anche commettendo crimini ignobili e stringendo scellerate alleanze con poteri trasversali e occulti e con la criminalità organizzata in tutte le sue diverse ramificazioni.

Ma oltre al dato storico, cioè al fatto che, vista e valutata oggi, la morte di Salvatore Giuliano apre di fatto la grande stagione dei "misteri d'Italia", è necessario considerare come il metro di giudizio contemporaneo che giunge a questa conclusione abbia il vantaggio di non doversi esaurire nell'attualità, ma di poter tener conto di tutto quello che a posteriori può far apparire gli eventi sotto una luce nuova: così tutto ciò che a freddo poteva essere interpretato come un insieme di incongruenze o inesattezze difficili da spiegare e giustificare, attraverso il filtro di mezzo secolo di storia italiana

diventa, nelle parole di Vasile, Camilleri e Tranfaglia “falso di Stato”, “strage di Stato”, “gestione dello Stato occulta e parallela”, tutte definizioni ormai tristemente note al lettore contemporaneo, così come altre in cui ci imatteremo più avanti, come “strategia della tensione”, “anni di piombo”, e via elencando. La cifra semantica di queste locuzioni è evidente: esse rinviano il lettore ad un clima sociale e ad una congiuntura politica ben precisa, il cui significato ultimo può essere afferrato soltanto oggi, alla luce di un processo di storicizzazione che tenga conto delle varie fasi del conflitto socio-politico che l’Italia ha attraversato durante la seconda metà del XX secolo: della sua nascita, del suo drammatico svolgimento, e del suo graduale esaurimento.

Per analogia, così come non è possibile interpretare in tutte le sue sfaccettature la portata e il significato di eventi complessi come quelli della vicenda Giuliano se non attraverso la lente d’ingrandimento della Storia, la stessa cosa si può dire in riguardo ai prodotti culturali dell’epoca. Tenendo a mente il famoso monito (“Always historicize!”) con il quale Fredric Jameson apre il suo “Inconscio Politico”, non possiamo ignorare il fatto che ogni testo (e quindi ogni film, visto che è di film che ci occuperemo) è figlio del proprio tempo. E anche se Jameson procede subito dopo ad operare una distinzione fra “lo studio della natura delle strutture oggettive di un certo testo culturale (la storicità delle sue forme e del suo contenuto, il momento storico...) e qualcosa di alquanto diverso, che invece porrebbe in primo piano le categorie o codici interpretativi attraverso cui leggiamo e interpretiamo il testo in questione”<sup>15</sup>, noi dovremo alternativamente operare a intermittenza in entrambi i sensi. Se non mancheranno nel corso di questo lavoro i momenti in cui ci imatteremo in testi filmici che sarà necessario analizzare in senso jamesoniano, in modo da comprenderne i “sintomi” politici (e questo accadrà soprattutto

---

<sup>15</sup> Fredric Jameson, *L’Inconscio Politico* (Milano: Garzanti, 1990), pag.9. (Prima ed. inglese 1981)

per i film degli anni Settanta, negli anni in cui il processo di generificazione è in piena opera), in alcuni casi un'analisi storica del contesto in cui il film nasce sarà invece più utile per gli obiettivi del presente studio. E questo è particolarmente vero per i film particolarmente importanti, che fungono da spartiacque e spesso da esempio.

*Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1961) è sicuramente uno di questi film. Anzi, probabilmente si tratta del singolo film più importante ai fini di questa tesi, e non solo per le sue straordinarie qualità artistiche, ma proprio perché del cinema civile italiano costituisce il testo precursore, quello con cui nel futuro ogni singolo autore politicamente ispirato dovrà fare i conti.

Ironicamente, se con la morte di Salvatore Giuliano comincia la sinistra stagione dei grandi misteri italiani, l'omonimo film di Francesco Rosi costituisce un altro inizio, quello del fenomeno artistico-culturale del cinema civile di denuncia. Circostanza che forse è puramente ascrivibile al caso. Ma in realtà esistono dei motivi ben precisi per i quali un film come *Salvatore Giuliano* viene alla luce proprio nel momento storico in cui viene realizzato.

#### **4. SALVATORE GIULIANO: FRANCESCO ROSI E LA GENESI DEL PROGETTO**

È a distanza di 11 anni dalla morte di Salvatore Giuliano che a Francesco Rosi, giovane regista napoletano, viene l'idea di fare un film sull'argomento. Cresciuto negli ambienti della sinistra intellettuale partenopea, Rosi inizia la sua carriera cinematografica nel 1947 come aiuto di Luchino Visconti sul set di *La Terra Trema*, un'esperienza questa

che a detta dello stesso Rosi influirà profondamente sulla sua formazione artistica, permettendogli da un lato di *scoprire* la Sicilia, che servirà da set naturale per molti dei suoi film; e insegnandogli dall'altro le potenzialità espressive e la rilevanza sociale dell'arte cinematografica come strumento d'espressione. Dopo un lungo apprendistato come primo assistente alla regia, nel 1961 Rosi ha già due film all'attivo come regista. Entrambi i film ruotano intorno a suggestioni narrative che in un modo o nell'altro riguardano il Mezzogiorno, ed anticipano quelle che saranno le problematiche dell'intera opera rosiana.

Il primo, *La Sfida*, realizzato nel 1958, prende spunto da un fatto di cronaca accaduto a Napoli. La storia di una donna che si vendica personalmente dell'omicidio del marito da parte di una banda mafiosa funge a Rosi da pretesto per denunciare le ingerenze del fenomeno camorristico nella società partenopea. Caratterizzato da un crudo realismo, *La Sfida* rifugge totalmente da quel bozzettismo e da quel gusto oleografico che di regola costituivano le caratteristiche più evidenti delle rappresentazioni cinematografiche e letterarie della città di Napoli. "Un saggio di contro-informazione ante litteram"<sup>16</sup>, in cui i presupposti e gli effetti dell'elemento narrativo vengono mostrati in tutta la loro drammaticità, senza alcuna concessione all'intento evasivo o alla caratterizzazione macchiettistica. In sostanza l'estremo rigore formale del film, rinforzato dalle immagini *sporche* di un contrastatissimo bianco e nero<sup>17</sup>, sembra proprio voler mettere in risalto il modo in cui la criminalità organizzata influisce quotidianamente su

---

<sup>16</sup> Sandro Zambetti, *Francesco Rosi* (La Nuova Italia: Firenze, 1976), pag. 20

<sup>17</sup> Da notare anche che già in questo primo film ha inizio la lunga collaborazione tra Rosi e Gianni Di Venanzo, il direttore della fotografia che come vedremo contribuirà in modo determinante alla compiuta realizzazione del *realismo documentato* di "Salvatore Giuliano"



una determinata realtà sociale, e ponendosi dunque in forte polemica con i tradizionali cliché “romantici” sulla guapparia.

Dopo il successo ottenuto con *La Sfida*, Rosi non ha difficoltà ad assicurarsi i finanziamenti per la realizzazione di un secondo film, che esce nelle sale nel 1959 con il titolo *I Magliari*. Ambientato in Germania, questa seconda opera di Rosi ruota intorno a un gruppo di immigrati napoletani e ai vari intralazzi e giochi di potere relativi a un'organizzazione clandestina dedita al contrabbando di stoffe (da cui i “magliari” del titolo). Anche in questo secondo film Rosi torna sul fenomeno mafioso, ma il discorso risulta essere meno organico e più orientato verso la costruzione di personaggi “forti” che costituiscono il nucleo narrativo attorno al quale orbita il film. I trucchetti, le truffe, le vigliaccherie di Totonno, personaggio principale del film, e gli istrionismi del suo interprete (un Alberto Sordi allora all'apice della sua carriera, e ancora una volta perfettamente a suo agio nel personificare i vizi, le turpitudini, i tic nervosi dell'italiano medio) offrono un elemento comico all'interno di un registro d'insieme decisamente drammatico, turbandone occasionalmente gli equilibri. Di sicuro, a *I Magliari* manca il rigore e la lucidità analitica de *La Sfida*, costituendo forse un mezzo passo falso nella carriera di Rosi. Un passo falso nella direzione giusta, si potrebbe anche dire. Perché il percorso artistico e ideologico del regista napoletano appare evidentemente sempre più caratterizzato da una crescente attenzione nei confronti dei conflitti politici più attuali e dei fenomeni sociali più urgenti.

La scelta di realizzare un film sulla controversa vicenda Giuliano sembra quindi costituire un logico sviluppo della vena dell'impegno civile e politico di Rosi. Il balzo in avanti è tuttavia ben più deciso (e decisivo) di quanto non fosse lecito aspettarsi:

dall'utilizzo del racconto per immagini classico utilizzato per introdurre dei fatti e presentare informazioni inserendole nel loro contesto sociale (come in *La Sfida*), Rosi passa a un metodo quasi opposto, sperimentale, con il quale ottiene risultati sbalorditivi. In *Salvatore Giuliano* infatti sono le informazioni, i fatti a costituire il racconto, è la documentazione stessa a farsi materia drammatica: un movimento di *rivoluzione* in un senso quasi astronomico, di ribaltamento cioè delle tradizionali forme narrative cinematografiche, e che non ha precedenti nella storia dell'arte filmica. Ma prima di passare a una analisi dettagliata del film e vedere se e fino a che punto *Salvatore Giuliano* possa essere considerato un'opera rivoluzionaria, è opportuno esaminare brevemente il contesto storico e artistico che fa da cornice alla nascita di questo straordinario film.

L'anno, abbiamo detto, è il 1961. Dal punto di vista politico, appare evidente un po' a tutti che la stagione del governo del centro-sinistra è alle porte. Al VII Congresso della Democrazia Cristiana, tenutosi nell'ottobre del 1959, la corrente dorotea prevale su quella di Fanfani. Aldo Moro viene eletto segretario di partito, e si profila un ricambio nella maggioranza di governo, con il Partito Socialista in luogo del Partito Liberale. Una svolta già auspicata in passato, ma i cui presupposti cominciano a maturare in questo frangente della vita nazionale; svolta resa possibile, tra l'altro, dal nuovo pontificato di Angelo Roncalli (Giovanni XXIII), che sembra intenzionato a intervenire nella sfera politica in misura assai minore rispetto al suo predecessore Eugenio Pacelli (Pio XII); e anche, in contesto internazionale, dall'insediamento di John Fitzgerald Kennedy alla Casa Bianca. Ma prima ancora che la dirigenza DC prenda una decisione organica sull'apertura al PSI, la reazione del PLI provoca la crisi del governo Segni nel febbraio 1960. Il Presidente Gronchi affida l'incarico di formare un nuovo governo a un esponente

democristiano di secondo piano, Fernando Tambroni, per quello che avrebbe dovuto essere un governo di transizione al centro-sinistra. Tambroni ottiene la fiducia in Parlamento solo grazie ai voti del Movimento Sociale, e questo piccolo particolare “rese i dirigenti di quel partito meno prudenti”<sup>18</sup>: nel mese di giugno l’MSI organizza il proprio congresso nazionale a Genova, annunciando la partecipazione Carlo Emanuele Basile, che aveva servito come Prefetto di quella città durante la Repubblica Sociale Italiana. La conseguente mobilitazione antifascista dei cittadini genovesi ha il suo culmine nella manifestazione del 30 giugno, durante la quale “i manifestanti, soprattutto operai e giovani, si scontrarono con la polizia ed ebbero il sopravvento”<sup>19</sup>. Il congresso viene rinviato, ma gli scontri proseguono in tutta Italia<sup>20</sup>, in quello che sembra un rigurgito di antifascismo, ma che in realtà è solo un anticipo di quello scontro sociale che avrà il suo culmine soltanto nel decennio successivo: un conflitto a volte sotterraneo, che si ripresenta a intermittenza nell’intero corso storico della prima Repubblica, come fa anche notare Paul Ginsborg:

La vicenda Tambroni chiarì una volta per tutte quella che doveva essere una costante nella storia politica della Repubblica: l’antifascismo era diventato parte integrante dell’ideologia egemone [...] Ogni tentativo di svolta autoritaria e ogni attacco alle libertà costituzionali avrebbero incontrato l’opposizione di un grandioso e incontrollabile movimento di massa di cui le forze comuniste sarebbero state una componente importante ma non certo unica.<sup>21</sup>

Il progetto di Rosi si colloca dunque in questo quadro politico di transizione, un periodo di grande fermento, ma anche di assoluta incertezza: se da un lato si parla di

---

<sup>18</sup> Paul Ginsborg, *Storia d’Italia dal Dopoguerra ad Oggi* (Torino: Einaudi, 1989), pag. 347

<sup>19</sup> Aurelio Lepre, *Storia della Prima Repubblica* (Bologna: Il Mulino, 1993), pag. 191

<sup>20</sup> “Il 5 luglio la polizia uccide un manifestante a Licata, in Sicilia; nei giorni successivi, mentre la CGIL proclamava lo sciopero generale, ci sono altri morti a Reggio Emilia, Palermo e Catania”. Aurelio Lepre, *cit.*, pag.191

<sup>21</sup> Paul Ginsborg, *cit.* pag. 348

apertura al PSI, dall'altro operai e studenti scendono in piazza per far sentire la propria voce contro una temuta "svolta a destra". Incertezza, dubbio, insicurezza, sfiducia nelle istituzioni: sentimenti popolari che in *Salvatore Giuliano* emergono in superficie, e sui quali torneremo al momento di analizzare il film più in dettaglio.

Ma il 1961 è anche un anno di grandi cambiamenti per il contesto artistico della cinematografia europea in generale, e italiana in particolare. Già da qualche anno nuovi modelli espressivi e nuove forme produttive hanno cominciato ad emergere soprattutto in ambito europeo, dando vita a vari movimenti artistici a forte carattere nazionale che vengono alternativamente definiti Nuove Onde, Nuovi Cinema, Giovani Cinema: in Gran Bretagna, Francia, Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, ma anche in un paese come il Giappone, sempre più aperto agli influssi occidentali, si affermano nuove generazioni di cineasti, nuovi stili, nuovi modi di fare cinema che scuotono nelle loro fondamenta i vecchi schemi espressivi. I presupposti di questo fenomeno internazionale sono vari e multiformi: il felice momento finanziario (pre-televisivo) vissuto dall'industria cinematografica mondiale, figlio anche del famoso boom economico, che consente ai produttori di rischiare capitali per dar voce a quella cultura giovanile emersa nella maggior parte dei paesi occidentali a partire dalla fine degli anni Cinquanta; la sempre maggiore attenzione dedicata all'apprendistato professionale e l'apertura di Scuole di Cinema nazionali; l'internazionalizzazione della cultura cinematografica, grazie al moltiplicarsi di cineclub e festival del cinema.

Anche il cinema italiano recepisce questa ondata culturale di cambiamenti. Nel 1960 escono nelle sale tre film che lasciano il segno: *L'Avventura* di Michelangelo Antonioni, *La Dolce Vita* di Federico Fellini, *Rocco e i suoi Fratelli* di Luchino Visconti.

E l'anno successivo, oltre a *Salvatore Giuliano*, toccherà ad *Accattone* di Pier Paolo Pasolini, *Banditi a Orgosolo* di Vittorio De Seta, *Il Posto* di Ermanno Olmi.

## 5. IL METODO ROSI

In *Salvatore Giuliano* ho tentato di esprimere le cose nel modo più semplice, più diretto, più vero possibile, anche se tutto ciò secondo me non ha nulla a che vedere con il documentario. In tutti i miei film esiste questa volontà di esprimersi in una maniera diretta che potrebbe sembrare documentaria, ma che altro non è se non una ricerca di stile del tutto funzionale: la forma non deve interporre in modo pesante tra il mio interesse e una verità che esiste al di fuori. Indubbiamente in tutto questo c'è una costruzione, una ricerca formale. Esiste una realtà al di fuori di noi, che è fonte d'ispirazione per il regista: quest'ultimo si ispira alla realtà, ma ad essa deve dare la *propria* verità artistica. Non esistono fonti d'ispirazione più ricche della realtà, ma il regista non deve tradirla applicando una forma che non sia dettata dalla realtà stessa. Io cerco di far nascere i miei film dalla realtà che osservo ed esamino. Faccio in modo che l'ambiente che analizzo e la verità umana che studio mi dettino una storia.<sup>22</sup>

Questa dichiarazione di Francesco Rosi esprime appieno l'intento programmatico e la natura mimetica del suo cinema. Un cinema improntato alla costante ricerca della verità, che gira perennemente intorno a una *realtà* il cui valore è rintracciabile sia nella sua accezione strettamente letterale (a voler indicare una corrispondenza con il vissuto, con l'evento storico), che in un senso più dilatato, più rarefatto ma al momento stesso più *puro*. Diventa a questo proposito fondamentale la formazione neorealista di Rosi, che si riflette da un lato nell'impegno sociale e politico espresso attraverso un certo modo di fare cinema; e dall'altro in questa risultanza stilistica che risente di una vera e propria esigenza di vivere *nella* realtà e *per* la realtà.

---

<sup>22</sup> Intervista a Francesco Rosi, in Michel Ciment, *Dossier Rosi* (Milano: Il Castoro, 2008), p.87.

Questo di Rosi tuttavia è un realismo che cerca di *andare oltre* i capolavori di De Sica e Rossellini, di spingersi un passo più in là rispetto all'estetica neorealista, così caratterizzata da immagini forti, pregne di significato e cariche di giudizi impliciti. Rosi, secondo quanto egli stesso dichiara, si sente un “testimone del suo tempo”, e proprio in quanto “testimone” si preoccupa innanzitutto di non indossare la più scomoda veste di “giudice”. In *Salvatore Giuliano* Rosi cerca dunque in tutti i modi di rappresentare i fatti nel modo più imparziale possibile, ricreando meticolosamente gli eventi accaduti, ed evitando di dare spiegazioni e di saltare a qualsivoglia conclusione. “I fatti devono parlare da soli”, avrà ancora occasione di dire il regista napoletano<sup>23</sup>: e il film difatti non contiene nulla che non sia documentato in atti ufficiali o testimonianze dirette. “I fatti”, però, come abbiamo visto, sono tutt'altro che limpidi e incontestabili: la strage di Portella della Ginestra e la morte di Giuliano conservano ancora oggi dei punti oscuri, e nel 1961, a così pochi anni di distanza dagli eventi, il cono d'ombra su quanto fosse accaduto era certamente più ampio. Di conseguenza, in *Salvatore Giuliano* la struttura narrativa è discontinua, frammentata, a dare una netta impressione di confusione, di quell'assenza di chiarezza con la quale gli eventi si sono effettivamente svolti nella realtà. L'intenzione di Rosi è proprio quella di far discutere il suo pubblico:

Io ho voluto porre domande a me stesso e allo spettatore, che deve essere uno spettatore attivo, non passivo.<sup>24</sup>

Lo spettatore di *Salvatore Giuliano* è chiamato quindi ad operare attraverso deduzioni, ad interpretare una realtà che Rosi presenta in maniera non lineare, infine ad estrarre maieuticamente la verità da un insieme di fatti la cui concatenazione temporale è

---

<sup>23</sup> Da un'intervista filmata contenuta nel DVD di “Salvatore Giuliano”, versione italiana (RCS).

<sup>24</sup> Da un'intervista filmata (“Il Cineasta e il Labirinto”) contenuta nel DVD di “Salvatore Giuliano”, versione statunitense (Criterion)

ambigua e discontinua. Un realismo critico, insomma, ispirato alla ricerca di una realtà ontologica, nel senso baziniano del termine: un cinema, cioè, che non si limita a “rappresentare” la realtà, ma che vuole essere parte integrante di essa, ci convive, ne esplora le conseguenze con l’intenzione di rivelarne l’essenza.

Al tempo stesso, tuttavia, un’ulteriore, evidente intenzione di Rosi è quella di denunciare, e quindi di concentrarsi sugli aspetti meno chiari della vicenda Giuliano e mettere a fuoco la corruzione, gli insabbiamenti, le connivenze tra mafia e potere politico. In questo senso Francesco Rosi è stato forse uno dei primi a comprendere come la strumentalizzazione politica di Salvatore Giuliano in vita e la macabra messinscena della sua morte rappresentassero in un certo modo uno spartiacque tra il vecchio e il nuovo modo di gestire il potere in Sicilia, e non a caso il cadavere di Giuliano costituisce il fulcro intorno al quale ruotano sia l’impianto narrativo che quello visuale del film, simbolo eccellente di questo “passaggio di consegne”.

Io, ancora oggi, *Salvatore Giuliano* lo vivo come presente, non come memoria. Anche perché il caso Giuliano, sotto molti aspetti, è ancora un mistero. [...] La strage di Portella della Ginestra è la prima delle stragi politiche che in tutti questi anni hanno sconvolto l’Italia. Secondo il mio punto di vista è da Portella della Ginestra che bisogna incominciare a leggere una certa Italia. Come si fa dunque a dimenticare quest’ombra che noi italiani ci portiamo appresso? [...] Perciò dico che *Salvatore Giuliano* non è una memoria, ma il mio presente.<sup>25</sup>

Che il bandito Giuliano sia stato usato dal potere politico-mafioso per commettere dei delitti di natura politica, e poi eliminato in quanto personaggio troppo scomodo è oggi più una certezza che un fondato sospetto, una deduzione che può anche essere avallata dagli eventi dei successivi quarant’anni di storia repubblicana, e che porta Francesco Rosi a dichiarare, in questa intervista raccolta nel 1991, che *Salvatore Giuliano* è “il nostro

---

<sup>25</sup> Intervista a Francesco Rosi, in Tullio Kezich e Sebastiano Gesù, *cit.*, pag. 91.

presente”. Ma nel 1961 questo coacervo di aberranti alleanze era tutt’altro che scontato, e a posteriori l’orazione civile di Rosi sembra oggi più una profezia di quanto accadrà negli anni a venire che una denuncia di quanto già accaduto, una triste conferma e una mesta constatazione del concludersi di quel processo di “sicilianizzazione dell’Italia” proprio in quegli anni preconizzato da Leonardo Sciascia, il cui monito all’epoca venne accolto con freddo scetticismo persino nei circoli intellettuali della sinistra. Ad esempio, è evidente lo stupore provato da un giovane Tullio Kezich, chiamato sul set dal produttore Franco Cristaldi per seguire la lavorazione del film, nel rendersi conto fino a che punto si estendevano le ramificazioni del male nero della Sicilia:

Ero un giovane uomo ingenuo, patriota come tutti i triestini, conservavo un’alta idea della Patria e un rispetto riottoso, ma non per questo meno assoluto, per certi valori o simboli della tradizione come la divisa di un carabiniere. Nel guidarmi per i meandri oscuri e vergognosi del caso Giuliano, in un allucinante intrigo di collusioni fra banditismo e politica, Rosi mi svelò attraverso un balletto di divise e lupare l’altra faccia dell’Italia, il risvolto nero del tricolore. Ciò che avevo a lungo considerato più che altro un brillante scoop dell’intrepido giornalista Tommaso Besozzi su “L’Europeo”, [...] cominciò ad apparirmi come la punta di un iceberg, la spia di una situazione ben altrimenti incancrenita e diffusa. [...] Devo confessare che da allora, continuando a vivere nel nostro Paese, ho ripensato molte volte al caso Giuliano: sempre più consapevole, più attento e più indignato [...] Aver transitato attraverso il film e le congiunte realtà mi preparò ad attraversare con passo meno incerto i decenni che seguirono in un delirio quotidiano intessuto di trame nere, terrorismi pilotati, deviazioni, omicidi e stragi. L’intera tragedia, non chiarita e tutt’altro che conclusa, della saldatura tra il potere legale e il potere illegale, la malattia più grave (qualcuno dice inguaribile) della moderna società.<sup>26</sup>

Francesco Rosi ottiene questo suo duplice scopo attraverso un’analisi spietata di questo malessere, con un nuovo tipo di cinema investigativo che come vedremo riproporrà in altri suoi film e che non mancherà di influenzare un vasto numero di cineasti italiani e non.

---

<sup>26</sup> Tullio Kezich, *Io c’ero*, in Tullio Kezich e Sebastiano Gesù, *cit.*, pag. 10



Attenendosi costantemente e rigorosamente all'aderenza a un cinema "documentato, non documentario" (secondo una fortunata espressione da egli stesso coniata), Rosi ha come primo accorgimento quello di *ricreare* gli eventi nel modo più vicino possibile a quanto realmente accaduto. A cominciare ovviamente dai luoghi: mesi di lavoro di preproduzione per trovare le locations esatte della morte di Giuliano, della strage di Portella, dei vari nascondigli del bandito e degli agguati tesi dalla sua banda all'interno del cosiddetto "Triangolo della Morte" (racchiuso tra i paesi di Montelepre, Partinico e Borgetto, nel palermitano), cioè quel territorio aspro e montagnoso che era sotto il controllo pressochè totale della banda Giuliano. E questa intenzione di rispettare meticolosamente la veridicità dell'ambientazione si riflette fin dalle sequenze di apertura del film, in cui un brillante uso della luce naturale consente a Gianni Di Venanzo (il direttore della fotografia) di restituire la luminosità accecante degli esterni di Castelvetro, e in generale di riuscire, attraverso le tecniche di illuminazione, ad ancorare il film alla realtà siciliana di ogni giorno. Ad esempio all'interno del cortile De Maria (lo spiazzo di Castelvetro dove fu ritrovato il corpo di Giuliano), in cui è evidente, quasi palpabile, il disagio generale dovuto al gran caldo: una folla di personaggi ufficiali e semi-ufficiali, di giornalisti, di curiosi, tutti a sbuffare, a sudare, ad agitare ventagli e fazzoletti. La fotografia è indubbiamente uno degli elementi creativi determinanti della forza delle immagini di *Salvatore Giuliano*.

Ma oltre a immergere lo spettatore nella cruda realtà dell'ambiente, la sequenza di apertura riveste un'importanza particolare nella dinamica del film. Lo spettatore si trova per prima cosa di fronte a un'emozione: il cadavere di Giuliano, e attraverso esso (da notare la lentissima panoramica sul corpo disteso sul terreno polveroso, con la macchina

da presa che quasi morbosamente ne accarezza i contorni, mentre il medico legale detta il suo referto –a sottolineare *l’ufficialità* del decesso) a rivivere il clamore, l’incredulità, lo stupore di quel giorno di 10 anni prima. Il primo quadro del film è un’inquadratura dall’alto, un totale del cortile De Maria, che se da un lato è basato su una delle più famose foto ufficiali scattate quel 5 Luglio, dall’altro evidenzia la sottintesa teatralità della scena: il medico legale ed altri ufficiali giudiziari *recitano* i capi di vestiario indossati da Giuliano stazionando intorno al cadavere (situato in evidenza al centro del quadro), mentre ai margini un folto pubblico, per la maggior parte seduto, assiste in silenzio.

Il suggerimento, neanche tanto velato, è che ci troviamo al centro di un set, di una scena costruita ad arte. E più avanti infatti, in uno dei momenti più forti del film (in pratica quasi una “spiegazione” della sequenza di apertura), ci viene mostrata la *regia occulta* di questo allestimento teatrale: nei momenti immediatamente successivi all’uccisione del bandito, Rosi ci riporta al centro dello stesso cortile: tre o quattro carabinieri si affaccendano a disporre il corpo di Giuliano e i suoi effetti personali esattamente nella posizione in cui verranno ritrovati il giorno successivo (e in cui ci sono già stati rivelati). Ancora una volta il cadavere è al centro geometrico del quadro, ma questa volta in una posizione più ravvicinata; la macchina da presa<sup>27</sup> è tenuta in posizione fissa, risolutamente immobile, e di conseguenza le teste dei carabinieri che si affaccendano intorno al corpo risultano spesso tagliate fuori dal campo visivo. Questi uomini senza volto compiono dei piccoli aggiustamenti (spostano di qualche centimetro il fucile del bandito, gli girano il capo, ne riposizionano gli arti), poi, quando sono soddisfatti, danno un ultimo sguardo al risultato del loro lavoro ed escono di scena, lasciando in campo il solo cadavere. Per un momento non succede nulla: restiamo soli

---

<sup>27</sup> Da qui in avanti: mdp

con questa immagine tristemente celebre, un corpo senza vita colto in un curioso stato di sospensione plastica, di perversa grazia. E all'improvviso, proveniente da fuori campo (a dare un'ulteriore tono di anonimità, e a sottolineare così una responsabilità collettiva e non individuale), una raffica di mitra, secca e brutale, strazia il cadavere di Salvatore Giuliano: è, simbolicamente, il momento chiave della storia, quello che divide un *prima* e un *dopo*, il momento in cui una verità cessa di esistere e un'altra verità, quella ufficiale e a tutti nota, viene artificialmente creata e data in pasto al pubblico.

Rosi però non può accontentarsi di una semplice rivisitazione dei luoghi, o del tradizionale impiego di attori non professionisti, espediente stilistico, quest'ultimo, già più volte collaudato in chiave neorealista. Coerentemente con la sua intenzione di *ritrovare* una realtà che è il punto di partenza del suo progetto, e di restituire su pellicola i fatti nel modo più esatto possibile, Rosi continua a scavare in profondità, e cerca in qualche modo di andare oltre, di *rivivere* i fatti stessi. Così molti tra gli interpreti del film sono gli stessi individui che avevano vissuto di persona gli eventi: contadini, pastori, artigiani, piccoli commercianti, abitanti di Montelepre e dei paesi circostanti le cui esperienze di vita spesso combaciano con gli eventi *fittizi* ricreati sullo schermo.

Molte scene sono nate dal mio rapporto personale, diretto e immediato con la popolazione di Montelepre, non erano neanche pensate dalla sceneggiatura; episodi nati in un clima da psicodramma collettivo. Certo esisteva un lavoro a monte, una sceneggiatura scritta, ma capii che quel film non poteva nascere a tavolino. A un certo punto bisognava tirarlo fuori da quella gente, dalle loro emozioni; le stesse emozioni che avevano vissuto appena un decennio prima e che si portavano dentro intatte, per nulla rimosse. Tutto quanto sapevamo prima di andare a Montelepre era fredda documentazione storica priva del respiro e del palpito della vita e della verità delle cose e degli uomini. [...] Quando la gente condivideva il mio modo di rappresentare la realtà l'adesione veniva fuori spontanea, senza riserve e con entusiasmo, ricreando una verità che trascinava in uno stesso clima autentico me e loro, autore e attori. Alcuni episodi hanno scatenato maggiormente le emozioni e il coinvolgimento degli abitanti di Montelepre: in tali condizioni di mescolanza di verità e di finzione non poteva

non esserci partecipazione per quella storia drammatica di dolore, di patimenti e di furore.<sup>28</sup>

Forse la più famosa, e certamente una delle più significative, tra queste scene nate “in un clima da psicodramma collettivo” è quella dell’agguato di Portella della Ginestra. La sequenza si apre con un campo lungo della piana di Portella, cui subito dopo segue una lunga panoramica sui manifestanti effettuata con la camera a mano, che letteralmente ci immerge nella folla, in un clima serio ma festoso cui lo spettatore è giocoforza reso partecipe. Il nostro coinvolgimento emotivo va crescendo nell’aspettativa di ciò che *sappiamo* arriverà a sconvolgere questo pacifico assembramento, ed è accentuato proprio dall’uso prolungato della camera a spalla, uso che diventa quasi esclusivo a partire dal momento in cui l’oratore prende la parola. È come se ci trovassimo in mezzo agli astanti, unici a saper prevedere l’imminente tramutarsi della festa in tragedia, eppure incapaci di evitare il peggio, di avvertire i nostri malcapitati vicini della necessità di mettersi al riparo. Proprio quest’uso *leggero* ma invadente della mdp, questa tecnica informale, fa sì che nel momento in cui hanno inizio gli spari e i manifestanti increduli cominciano a correre in ogni direzione, la sensazione di caos sia tangibile, immediata. Da notare anche come il *nemico* sia del tutto invisibile: gli spari giungono da fuori campo e gli assassini sono quindi depersonalizzati al massimo, mentre è il paesaggio stesso, con il monte Kumeta ripetutamente inquadrato dal basso in alto, a costituire l’elemento più minaccioso, come a voler sottolineare, ancora una volta, la misteriosità degli eventi, e a voler passar sopra le responsabilità dei singoli per far emergere piuttosto un quadro d’insieme ben più ambiguo ed inquietante.

---

<sup>28</sup> Intervista a Francesco Rosi, in Tullio Kezich e Sebastiano Gesù, *cit.*, pagg. 89-90.

È ancora una volta lo stesso Rosi a usare le parole più pertinenti per descrivere le particolarissime condizioni di lavorazione di questo film:

È stato il trasporto emotivo di quella gente a darmi la possibilità di creare una finzione assai vicina alla realtà per l'episodio di Portella della Ginestra. I contadini, i sindacalisti, le donne ci dettero indicazioni precise sull'accaduto e rifecero gli stessi gesti e rivissero le stesse paure di quel tragico 1 Maggio di 14 anni prima. In quel fuggi fuggi, seguito agli spari che venivano dalla montagna, vedemmo uomini buttarsi per terra e le donne pregare e piangere i caduti come fossero veri. Una vecchia tutta vestita di nero, coi capelli bianchi e una sciarpa al collo, si piantò davanti alla macchina da presa piangendo e urlando: "Unni sunnu i figghi mei". A Portella la donna aveva realmente perso due figli e al momento della ricostruzione dell'episodio li chiamava e li cercava. In tali condizioni di mescolanza di verità e di finzione non poteva non esserci partecipazione per quella storia drammatica di dolore, di patimenti e di furore.<sup>29</sup>

Oltre alla sequenza di Portella sono numerosi gli episodi che si potrebbero portare ad esempio di questo tentativo estremo di ricreazione del vissuto, di riproposizione del trauma. Dalla visita della madre di Giuliano all'obitorio per il riconoscimento del cadavere, alla straordinaria sequenza della rivolta delle donne monteleprine contro i carabinieri (quest'ultima, tra l'altro, impreziosita da virtuosismi stilistici di altissimo livello che la rendono forse la sequenza tecnicamente più complessa dell'intero film).

È necessario sottolineare, tuttavia, un ultimo, fondamentale aspetto del metodo utilizzato da Rosi in *Salvatore Giuliano*. Si tratta, ovviamente, dell'originalissimo scheletro narrativo del film e degli eleganti accorgimenti che Rosi sfrutta sapientemente per stimolare l'attenzione dello spettatore (che, ricordiamolo, il regista vuole spettatore "attivo, non passivo"), per mettere in risalto la necessità di interpretare, di raccogliere ad uno ad uno i pezzi di un complicato rompicapo e di provare certosamente ad accostarli l'uno con l'altro per ottenere un'immagine d'insieme più nitida possibile. Di conseguenza

---

<sup>29</sup> Intervista a Francesco Rosi, in Tullio Kezich e Sebastiano Gesù, *cit.*, pag. 90.

Rosi decide di non presentarci gli eventi in un ordine cronologico: il film procede per segmenti, per frammenti, l'andamento è tutt'altro che lineare, gli indizi ci vengono offerti a singhiozzo, con un uso preponderante di flashbacks e flash-forwards.

In questo senso risulta determinante il lavoro operato in sede di montaggio delle immagini. La sovrabbondanza di ellissi narrative fa sì che la sintassi di *Salvatore Giuliano* sia particolarmente complessa e che lo spettatore sia più di una volta attirato in una serie di raffinati tranelli visivi, che ottengono il duplice risultato di scuotere i nostri sensi e di stimolare il nostro senso critico, suggerendoci, ancora una volta, che non tutto quello che vediamo è esattamente come appare. Questi escamotage sono particolarmente evidenti in occasione degli svariati salti temporali compiuti nel corso della storia.

Nella prima parte del film, ad esempio, ci vengono presentate una serie di azioni eclatanti della banda Giuliano, mirate a illustrare il funzionamento del fenomeno del banditismo e la sua infallibile efficienza nel controllo del territorio. In due o tre minuti di pellicola, senza dialogo, e con una straordinaria economia di immagini (che figurativamente sintetizza la schiacciante superiorità numerica dei banditi e la loro facilità di azione e di mobilità), assistiamo a un attentato a una stazione di polizia, all'incendio di un avamposto militare, infine all'imboscata nei confronti di una jeep occupata da alcuni carabinieri. La jeep è inquadrata dapprima in campo lunghissimo, poi l'obiettivo stringe zoomando sul veicolo come il mirino di un fucile di precisione: la sorte dei carabinieri appare subito segnata, e in effetti il rumore degli spari fuori campo conferma la nostra prima impressione. E qui il taglio di montaggio stacca sul primo piano di un feretro che viene scaricato da un carro funebre: logicamente si direbbe essere la bara di uno dei carabinieri vittime dell'attentato cui abbiamo appena assistito, ma in

effetti ci accorgiamo che il film ha compiuto un salto temporale, e che essa contiene il corpo del bandito Giuliano. È il primo flash-forward del film, e Rosi lo effettua in questo modo brusco, brutale, che non solo è privo di preamboli o didascalie, ma addirittura induce all'equivoco lo spettatore. Per una frazione di secondo ci troviamo spiazzati, sperduti in un labirinto logico cui non siamo abituati, poi riprendiamo contatto con il flusso delle immagini. Ma l'incantesimo si è rotto, anche se per un istante: sforzandoci a fare mente locale sulla linearità della storia, Rosi rompe il contratto non scritto tra spettatore e cineasta. Ci accorgiamo che non possiamo farci assorbire completamente da questa particolare storia, non possiamo identificarci con i personaggi, non possiamo fidarci ciecamente di tutto quello che vediamo: in sostanza, non possiamo farci "intrattenere" da questo film, ma dobbiamo stare all'erta, non abbassare la soglia della nostra attenzione. E infatti il trucco si ripete in altre occasioni, rivelandosi un espediente particolarmente originale per mantenere i nostri sensi in costante guardia.

Ma chiudiamo la discussione su *Salvatore Giuliano* con quello che per certi versi è l'aspetto più sconcertante del film, e certamente uno dei più discussi, cioè *l'invisibilità* del personaggio Giuliano: il bandito è spesso confinato in campo lungo e lunghissimo, ripreso solo di spalle. La sua voce, le rare volte che ci è dato ascoltarla, proviene sempre da fuori campo, e vediamo chiaramente il suo viso soltanto quando viene inquadrato da morto. Su questo argomento ha scritto un memorabile saggio Leonardo Sciascia<sup>30</sup>, che pur apprezzando il film di Rosi, muoveva al cineasta un esplicito rimprovero, sottolineando come questa scelta di non voler mostrare Giuliano non facesse che confermare e riaffermare il suo mito, il dato mistico di cui il bandito godeva in Sicilia in seno agli strati più popolari della cittadinanza. Sciascia ha in parte ragione: non far

---

<sup>30</sup> *La Sicilia e il Cinema*, in Vittorio Spinazzola, *Film 1963* (Milano: Feltrinelli, 1963).

apparire Giuliano se non da morto equivale senz'altro a mitizzarne inevitabilmente la figura, a renderlo il simbolo della rivolta contro lo Stato, della vendetta sociale, della redenzione del povero. Tuttavia, come abbiamo visto, la figura del bandito altro non è se non la cristallizzazione di un disordine sociale e politico, allo stesso tempo simbolo e vittima di un potere occulto e di ingranaggi inesorabili. Non è certo un caso che il film inizi e finisca con l'assassinio di Giuliano, che l'immagine del suo cadavere costituisca la cornice che racchiude tutti gli altri episodi, che in occasione di ogni scarto temporale Rosi ritorni sul luogo del delitto, che la sua morte insomma costituisca il fulcro intorno al quale orbita per intero il cervelletto narrativo: tutto questo ci indica a chiare lettere che l'evento cruciale per comprendere la verità è proprio la morte di Salvatore Giuliano. Una morte pianificata e messa in atto con la forza e la complicità di alleanze politiche ad altissimo livello, morte di un personaggio senz'altro scomodo, ma soprattutto superato, a testimoniare che la "vecchia" Mafia, quella romantica e oleografica delle coppole e delle lupare appartiene ormai al passato: una nuova struttura di potere, complessa e verticistica, ne ha preso definitivamente il posto. Rosi sembra volerci dire che questa storia ha inizio con la morte del bandito Giuliano, ma non solo: con essa ha anche inizio la lunga storia di segreti e bugie dell'Italia repubblicana.

In realtà il mito di Giuliano esiste comunque (o forse, meglio, esisteva) e Rosi non lo ha voluto ignorare né distruggere, ma l'interesse del film si concentra più sul contesto che sul personaggio. Non è Giuliano a focalizzare l'attenzione, ma è la Sicilia che occupa lo schermo<sup>31</sup>, e il cineasta ne esplora le caratteristiche, gli equilibri di potere, il

---

<sup>31</sup> Ed è il caso di ricordare che il titolo provvisorio del film, per un certo periodo durante la lavorazione, era "Sicilia 1943-1960".



movimento vitale, offrendo una “biopsia” di questa regione la cui diagnosi avrà le sue conseguenze nefaste sull’intero paese.

## 6. LE MANI SULLA CITTÀ

Tre anni dopo l’esaltante esperienza di *Salvatore Giuliano*, Francesco Rosi produce il suo quarto film, *Le Mani sulla Città*. Di nuovo, coerentemente con la sua conclamata missione di *testimone* del proprio tempo, Rosi affronta di petto la realtà. E ancora una volta è proprio la realtà più sgradevole, più nascosta, a interessarlo maggiormente. Il suo nuovo progetto, infatti, concepito insieme allo scrittore Raffaele La Capria, suo concittadino, è altrettanto coraggioso, e intende pescare nelle torbide acque dell’amministrazione comunale della città di Napoli per dare un’idea del marciume morale e degli interessi politico-economici che si celano dietro alla vergognosa speculazione edilizia che ha in pochi anni trasformato il territorio urbano del centro partenopeo.

Ma se *Salvatore Giuliano* e *Le Mani sulla Città* hanno molti punti in comune, a cominciare da una spietata analisi delle radici di quella corruzione che caratterizza sistematicamente la gestione della cosa pubblica nel meridione, è opportuno notare come questo quarto film di Rosi rivesta un’importanza del tutto particolare e abbia una collocazione assolutamente singolare nell’insieme della sua opera. Intanto perché costituisce il *grande ritorno* del napoletano Rosi nella sua città, ma soprattutto per la natura quasi *casuale* del progetto.

*Le Mani sulla Città* non è partito da un'emozione (come *Salvatore Giuliano*) ma da un'idea. Volevo fare un film sulla mia città, Napoli, ma non sapevo da dove cominciare. Il pittoresco, il folklore, a Napoli sono talmente aggressivi che è difficile evitarli. Dunque passeggiavo per Napoli alla ricerca di suggestioni, e mi sono accorto che il volto della città era completamente cambiato. Ho deciso dunque di costruire un film su un tema ben preciso: i compromessi del potere economico e politico all'interno di una città che cambia fisicamente. Ma ben presto ci siamo accorti che questo mutamento urbanistico era assai più complesso, corrispondeva a un cambiamento umano: un cambiamento culturale a livello del potere politico [...] L'aspetto negativo della speculazione immobiliare non è soltanto la distruzione di una città e l'aspetto caotico che essa viene ad assumere, ma anche la distruzione di una cultura a scapito di un'altra, in cui l'uomo non trova più posto.<sup>32</sup>

Da un'osservazione puramente esteriore, dunque, Rosi si accorge nuovamente di un'altra realtà, di una verità diversa, e come in *Salvatore Giuliano* intuisce e porta alla luce le grandi direzioni economiche e politiche nascoste dietro la facciata di questa trasformazione. E per meglio ottenere tale risultato, Rosi si serve di personaggi che rivestono un ruolo pubblico a Napoli, cercando di comprendere non tanto la loro vita privata, quanto le conseguenze delle loro azioni pubbliche<sup>33</sup>. Nel preparare *Le Mani sulla Città* Rosi entra letteralmente nelle "stanze dei bottoni": prima, insieme a La Capria e al giornalista politico Enzo Forcella, si reca allo storico VIII Congresso nazionale della DC tenutosi a Napoli nel Gennaio del 1962, in cui Moro per la prima volta parla esplicitamente di un progetto politico di centro-sinistra. E successivamente Rosi e i suoi collaboratori raccolgono le testimonianze di numerosi personaggi della Napoli che conta, politici, affaristi, architetti, ingegneri (tra cui Luigi Cosenza, che ispirò il personaggio del consigliere comunista Di Vita), e soprattutto assistono con regolarità alle sedute del

---

<sup>32</sup> Intervista a Francesco Rosi, in Michel Ciment, *cit.*, pagg.128.129. E in Jean Gili, *Francesco Rosi. Cinéma et Pouvoir* (Poitiers: Editions du Cerf, 1976), pag.158.

<sup>33</sup> "I meccanismi sociali che producono questi personaggi erano più interessanti dei personaggi stessi, della loro vita borghese, automatica: le loro psicologie sono prevedibili, le situazioni sociali sono invece imprevedibili, quindi più interessanti". Raffaele La Capria, in conversazione con Michel Ciment, dal DVD di "Le Mani sulla Città", versione statunitense (Criterion).

consiglio municipale di Napoli, il cui caos costante e premeditato emerge nel film in tutta la sua potenza (e nei momenti di massima teatralità di *Le Mani sulla Città* è proprio l'aula del consiglio comunale il palcoscenico su cui si consumano macchinazioni shakespeariane, tradimenti e voltafaccia memorabili).

Ancora una volta, sembra quasi che Rosi sia in possesso di doti divinatorie: come per *Salvatore Giuliano*, infatti, il suo appare oggi più un monito che un atto d'accusa. Se l'*enigma* Giuliano, come abbiamo visto, costituiva appena la punta di un iceberg, dava soltanto un'idea del labirinto di alleanze e di intrighi le cui conseguenze si manifesteranno per decenni a venire, certamente lo stesso ragionamento si può fare a proposito della speculazione edilizia nel mezzogiorno e della conseguente corruzione politica, un problema che negli anni successivi andrà soltanto a peggiorare. È infatti il caso di ricordare come proprio nel corso degli anni Sessanta le polemiche relative alla speculazione edilizia raggiungano lo zenit, culminando nel varo della cosiddetta "legge-ponte" del 1967, che verrà a costituire forse il simbolo principale del fallimento delle politiche riformiste del nuovo governo di centro-sinistra. Per quanto riguarda la politica urbanistica, "la sconfitta dei riformatori diventa disfatta"<sup>34</sup>. Dopo vari tentativi infruttuosi di far passare due diverse proposte di legge nel 1963 e nel 1964, è la catastofica frana di Agrigento<sup>35</sup> (19 luglio 1966) a portare sotto gli occhi di tutti la drammaticità della situazione e a rendere non solo necessaria, ma soprattutto urgente, una riforma legislativa in materia. Ma anche in questo caso i nodi vengono subito al pettine:

Si sapeva benissimo che il quartiere dell'Addolorata poggiava sopra una terra bucata come groviera. Per diversi anni gli amministratori della città e il Genio Civile si premurarono di agevolare i costruttori di "grattacieli sul groviera". La

---

<sup>34</sup> Guido Crainz, *Il Paese mancato* (Roma: Donzelli, 2005), pag.69.

<sup>35</sup> Una frana improvvisa e "miracolosamente incruenta" che nel giro di pochi secondi distrugge completamente un intero quartiere della città, lasciando senza tetto circa 8000 persone.

democrazia, l'autonomia locale, gli ideali di libertà ed onestà sono franati ad Agrigento, come il quartiere dell'Addolorata, sotto il peso delle speculazioni più incredibili.<sup>36</sup>

Sembra di leggere il copione di *Le Mani sulla Città*, invece è tutto vero, in questo disastro annunciato di Agrigento, consumato sotto gli auspici di un'amministrazione monocolore democristiana. Appare a tutti chiaro, infatti, che

gli uomini in Agrigento hanno errato, fortemente e pervicacemente, nella veste di responsabili della cosa pubblica e di privati speculatori. Il danno di questa condotta, intessuta di colpe scientemente volute, di atti di prevaricazione, di arrogante esercizio del potere, è enorme nella sua consistenza fisica e ben difficilmente valutabile in termini economici, ma diventa incommensurabile sotto l'aspetto sociale, civile e umano.<sup>37</sup>

Il ministro socialista dei Lavori Pubblici, Giacomo Mancini, chiede punizioni esemplari per i responsabili, ma la DC si schiera compatta con i propri esponenti locali e con l'amministrazione regionale e comunale. Alla fine si decide di sorvolare, grazie anche alle prese di posizione dei maggiori leader democristiani, tra cui Moro e Andreotti. I fatti di Agrigento fanno emergere una realtà più generale, di un'illegalità diffusa a macchia d'olio, e di un modus operandi affaristico-clientelare in cui le irregolarità e le speculazioni costituiscono non solo la norma, ma anche la percepita normalità. E la famigerata "legge-ponte" del 1967 si inserisce alla perfezione in questo quadro, introducendo tutta una serie di criteri e condizioni a tutela dell'edilizia, ma stabilendo altresì numerose deroghe per adeguarvisi. Deroghe che subiranno poi ulteriori rinvii, e

---

<sup>36</sup> Livio Pesce, *I distruttori di Agrigento*, in "Epoca", 7 agosto 1966.

<sup>37</sup> Dagli atti della commissione d'inchiesta presieduta dall'on. Michele Martuscelli, in G. Crainz, *cit.*, pag.71.

che renderanno questa legge nient'altro che “un ponte lunghissimo verso una riforma urbanistica che non verrà mai”<sup>38</sup>.

Così come in *Salvatore Giuliano*, a Rosi è sufficiente la prima sequenza per enunciare il tema centrale di *Le Mani sulla Città*. La prima inquadratura è un campo lunghissimo dall'alto della città di Napoli, che ci mostra una serie di palazzi di recente costruzione, e mentre la mdp comincia ad effettuare una lenta panoramica verso destra sentiamo una voce fuori campo che afferma: “Lo so che la città sta là...” (e qui il movimento di macchina fa entrare in campo in primo piano le braccia di chi sta parlando –protese verso la città- e poi l'intera sua figura) “...e da quella parte sta andando perché il piano regolatore così ha stabilito, ma è proprio per questo che noi da là la dobbiamo fare arrivare qua” (e qui la mdp, continuando armonicamente la sua panoramica, segue il movimento delle braccia dell'uomo, per fermarsi finalmente su un pezzo di terra brulla in primo piano, proprio ai piedi del personaggio che parla). L'uomo prosegue il suo discorso, cercando di convincere il piccolo gruppo di persone che lo sta ascoltando, e infervorandosi sempre più: “Questa è zona agricola. E quanto la vuoi pagare oggi: trecento, cinquecento, mille lire al metro quadrato? Ma domani, questa terra, questo stesso metro quadrato...” (e qui l'uomo raccoglie un pezzo di legno e traccia sul terreno i contorni di un metro quadrato, quasi a voler sottolineare le sue parole con una dimostrazione empirica) “...ne può valere sessanta, settantamila, e pure di più. Tutto dipende da noi, il cinquemila per cento di profitto. Quello è l'oro oggi. Tutto guadagno e nessun rischio. Noi dobbiamo solo fare in modo che il Comune porti qua le strade, le fogne, l'acqua, il gas, la luce e il telefono”.

---

<sup>38</sup> G. Crainz, cit., pag.75.

Un piano semplice e geniale per arricchirsi a spese della comunità. Detto fatto: il taglio di montaggio seguente (un taglio tipicamente rosiano) ci mostra infatti un'altra panoramica della città di Napoli, ma si tratta di un inganno visivo: questa volta si tratta infatti della panoramica di un modello in scala esposto durante una conferenza stampa, mentre la voce fuori campo del sindaco espone il nuovo piano regolatore, spiegando al pubblico presente come “una commissione di urbanisti e di esperti” abbia individuato la zona più adatta per l'espansione urbanistica della città. Ovviamente, si tratta della stessa zona di cui si parlava in apertura di film, e tutti i personaggi presenti in quella prima sequenza figurano in bella mostra tra gli astanti ed ascoltano compiaciuti le parole del primo cittadino.

L'uomo che abbiamo visto perorare la causa della speculazione edilizia è Edoardo Nottola (interpretato da un maiuscolo Rod Steiger), costruttore e consigliere municipale per un partito di destra, artefice di vari intrallazzi politici per l'ottenimento di molteplici tornaconti personali, e principale responsabile del crollo che di lì a poco avverrà in uno dei suoi cantieri nel cuore di Napoli. Crollo che provocherà delle vittime, e che servirà da pretesto per una levata di scudi in consiglio comunale da parte dell'opposizione e per la conseguente instaurazione di una commissione d'inchiesta il cui lavoro verrà ostacolato da mille pastoie burocratiche e in fin dei conti sarà insabbiato e risulterà in un prevedibile nulla di fatto (come fa notare il personaggio del comunista De Vita, in uno dei suoi frequenti accessi di ira, “se non c'è la volontà politica di andare a fondo delle cose, una commissione come questa non serve a niente”). Come nel precedente film di Rosi, dunque, *Le Mani sulla Città* si apre con un evento forte, drammatico, ma in questo caso il procedimento logico-narrativo è completamente inverso: in *Salvatore Giuliano* è il

*documento* ad essere in primo piano, e attraverso il documento lo spettatore è chiamato ad avvicinarsi alla verità (un procedimento tipicamente rosiano, che si ripeterà in altri suoi film, da *Cadaveri Eccellenti*, a *Lucky Luciano*, a *Il Caso Mattei*), una verità che del resto non si riesce ad ottenere, che sfugge e resta un mistero fino alla fine; in *Le Mani sulla Città* la presenza dell'autore è invece più forte: questa volta, caso raro se non unico nella sua filmografia, Rosi ci prende per mano e ci conduce *incontro* alla verità, fornendoci delle risposte sul come si è arrivati alla devastazione della città di Napoli attraverso questa "speculazione immobiliare oscena"<sup>39</sup>.

Si potrebbe anche dire, in altre parole, che *Le Mani sulla Città* è la dimostrazione di un teorema, quel *teorema del metro quadrato* che Rosi mette in bocca al personaggio di Nottola in apertura del film. Teorema il cui enunciato è non a caso rinforzato da quel gesto elementare ma significativo dell'imprenditore, che sottolinea le sue parole delimitando sul terreno un metro quadrato, proprio come un professore di geometria che alla lavagna misura cateti e ipotenuse.

Se la prima sequenza del film, con l'esposizione del *teorema*, costituisce il *perché* dello sfacelo urbanistico che è sotto gli occhi di tutti, tutto quello che segue, lo svolgimento della trama, rappresenta invece il *come* si arrivi ad ottenere questo risultato. E i metodi con cui Nottola si arricchisce sono, lapalissianamente, politici. Così Rosi, nella sua incessante ricerca della realtà, ci porta nei *luoghi* della politica, nelle stanze dove si consumano tradimenti, si cementano alleanze, e in ultima istanza si trama contro gli interessi della comunità. Un'aderenza alla realtà, quella professata da Rosi, che abbiamo più volte sottolineato essere sia drammaturgica che linguistica. E quindi, oltre al

---

<sup>39</sup> Raffaele La Capria, in Goffredo Fofi e Franca Faldini, *L'Avventurosa Storia del Cinema Italiano Raccontata dai Suoi Protagonisti* (Roma: Feltrinelli, 1978), pag. 246.

complesso ordito intessuto dal dipanarsi narrativo (a testimonianza della complessità degli equilibri necessari al compromesso politico), è anche l'elemento visivo a giocare una parte preponderante nell'ottica globale del film. *Le Mani sulla Città* è un film claustrofobico, girato preponderantemente in interni, in stanze fumose, aule pubbliche, uffici labirintici, ville padronali, in cui la presenza umana, e in particolare del corpo maschile, è costantemente ostentata, tanto da risultare per certi versi soffocante. Si pensi al modo in cui Rosi sceglie di mostrarci le confidenze, i bisbigli, i baci sulle guance, o anche i litigi dei vari Nottola, De Angeli (il capo del partito di centro, e futuro sindaco, una figura chiave del film, interpretato da Salvo Randone), Maglione (il leader del partito di destra), Balsamo (il consigliere di centro che, seppur brevemente, ha una crisi di coscienza), persino De Vita (il consigliere di sinistra, paladino della giustizia e implacabile difensore dei diritti della collettività): di solito con un'inquadratura molto stretta su due o più uomini, i cui corpi massicci sono appena contenuti nel campo visivo. Ci è dato osservarli da molto vicino, questi corpi sfatti e stanchi di uomini potenti ed evidentemente benestanti. I primi piani dilatati, strabordanti, di questi individui ci permettono di esaminare i pori della loro pelle, di ascoltare il loro ansimare, occasionalmente li vediamo persino in mutande: insomma Rosi mette in un certo senso *a nudo* le figure usualmente intoccabili e inavvicinabili di questi feudatari della cosa pubblica, e quindi in qualche modo le umanizza, le toglie dal piedistallo sul quale solitamente si trovano. Così facendo, Rosi in ultima analisi ricorda indirettamente allo spettatore che è la collettività ad aver posto questi sgradevoli personaggi su quel piedistallo, che sono gli elettori, con le loro preferenze, a legittimare questi vampiri della politica.



Come è anche il comunista De Vita a ricordare esplicitamente alla folla degli sfrattati in occasione dello sgombero da parte della polizia (“Lo volete capire che siete voi che gli date la forza di fare quello che vogliono?”), solo per essere portato via a forza dal commissario di Pubblica Sicurezza che lo accusa di “fare un comizio”. Curiosamente, è la stessa accusa che (persino da alcuni settori della sinistra) viene mossa a Rosi. *Le Mani sulla Città* viene onorato con il Leone d’Oro al Festival di Venezia, ma quando Rosi si presenta sul palco il pubblico è diviso a metà tra chi applaude e chi fischia sonoramente.

Molte voci autorevoli accusano il film di manicheismo, di tendenziosità, persino. C’è chi vede la polemica contro la speculazione edilizia come un pretesto per fare della propaganda, si parla di “tono comiziesco”, e di capziosità nel modo di prospettare i personaggi e le loro indegne macchinazioni. In realtà, come fa notare Sandro Zambetti,

Se Rosi si fosse limitato a mostrare la speculazione edilizia, mettendola nella cattiva luce che merita, andrebbe tutto bene. Tanto, nessuno ignora l’esistenza della speculazione edilizia, perché il cemento che invade le aree verdi, o quelle che andrebbero destinate a servizi pubblici, non si può nascondere [...] Quel che dà fastidio è il fatto che si vada al di là della speculazione edilizia, toccando il sistema che la rende possibile e inevitabile, facendolo parlare, dando voce anche alle “ragioni” degli speculatori e di chi li protegge e mettendole a confronto con quelle di chi subisce le conseguenze drammatiche della speculazione.<sup>40</sup>

E già, perché Rosi dà voce anche alle “ragioni” degli speculatori, facendo di *Le Mani sulla Città* un film assolutamente dialettico, e quanto di più lontano ci possa essere dal manicheismo di cui è stato accusato. Nel film non esistono personaggi del tutto negativi (anche la personalità di Nottola ha dei lati affascinanti, e Rosi insiste spesso sui suoi istrionismi, rendendolo, per quanto possibile, quasi simpatico) o del tutto positivi (persino l’idealista De Vita, quando Nottola lo confronta e gli fa notare come gli

---

<sup>40</sup> Sandro Zambetti, *Francesco Rosi* (Firenze: La Nuova Italia, 1976), pag.56-57.

immobili fabbricati dalla sua ditta costituiscono un immenso miglioramento rispetto ai tuguri che sorgevano al loro posto, non riesce ad argomentare le sue ragioni fino in fondo, cavandosela con alcune frasi fatte –e Rosi, proprio a sottolineare il suo disagio dialettico, lo inquadra con un grandangolo, a figura intera, schiacciato contro un angolo di una stanza vuota, alimentando così le dimensioni tragiche del suo isolamento).

Questa uniforme ambiguità dei personaggi è forse rappresentata con maggiore efficacia dal personaggio di De Angeli, il leader del partito di centro. Uomo colto e devoto, dai gusti raffinati, De Angeli è il vero deus ex machina del rimpasto nella maggioranza che porta, alla fine del film, al definitivo successo politico ed economico di Nottola e della sua ignobile cricca di sfruttatori. Quando Balsamo, consigliere del suo partito, comincia ad avere dei dubbi sulla legittimità dell'operato della giunta, e a prendere coscienza della cialtroneria di Nottola e della sua assoluta mancanza di scrupoli, è proprio De Angeli a riportarlo all'ordine, dicendogli che “in politica l'indignazione morale non serve a niente. L'unico grande peccato è quello di essere sconfitti”.

Frase esemplare, capolavoro di cinismo e di ragion di stato, enunciazione perfetta della necessaria arte del compromesso. Frase che racchiude in sé l'essenza stessa del film, e se vogliamo l'essenza stessa del modus operandi di un'intera classe politica, votata al raggiungimento, ad ogni costo, del proprio obiettivo principale, ovvero la gestione del potere ad uso esclusivo e personale.

## 7. CONCLUSIONI

Nel dare maggiore rilievo a questi due film di Rosi non si è inteso certo sminuire il rilievo e l'impatto di altri importanti film di questo periodo, certamente rappresentativi di un cinema civile che va sempre più prendendo corpo all'interno della produzione cinematografica italiana. È doveroso citare, quantomeno, due opere seminali, due storie siciliane entrambe incentrate su figure di uomini probi e responsabili che decidono di ribellarsi alla logica perversa della mentalità mafiosa. Uomini dotati di curiosità intellettuale e di testardo senso civico, qualità che ben presto li conducono entrambi alla tomba, a coronamento di un processo tristemente noto (e verificatosi infinite volte nella vita reale –si vedano ad esempio le vicende di Pier Santi Mattarella, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Giovanni Falcone) le cui tappe principali sono una diffusa incomprensione, un isolamento generalizzato –umano e istituzionale-, uno screditamento pubblico, e infine l'inevitabile colpimento di un bersaglio ormai indebolito e ignorato da tutti.

Sono due storie molto simili, quelle raccontate da *Un Uomo da Bruciare* (1962 – film che segna l'esordio alla regia di Paolo e Vittorio Taviani), e da *A Ciascuno il Suo* (1967 - che invece costituisce l'inizio del fruttuosissimo sodalizio tra Elio Petri e lo sceneggiatore Ugo Pirro), anche se il primo film è ispirato a un fatto di cronaca (l'assassinio del sindacalista socialista Salvatore Carnevale), mentre il secondo è l'adattamento dell'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia. C'è da dire, comunque, che si tratta del *primo* Sciascia (e, se è per questo, del *primo* Petri), quello più realistico degli esordi, in cui lo scrittore si preoccupa di scavare, di esporre, di portare agli occhi di tutti le realtà mafiose, le strutture di potere, le alleanze politiche, ancora lontano dal

pessimismo metafisico de *Il Contesto* e di *Todo Modo* (da cui lo stesso Petri trarrà un altro fondamentale film di cui si parlerà più avanti).

Se si è insistito più sui due film di Rosi non è perché siano dei casi unici, o perché il loro autore sia il solo a realizzare questo tipo di cinema, ma perché essi costituiscono forse un modello sia da un punto di vista tematico, sociale, di impegno civico attraverso l'arte cinematografica, sia da un punto di vista stilistico, la cui cifra principale è una forte presenza dell'autore (che in Rosi ad esempio si può individuare in questa sua implacabile ricerca della *verità*, che influenza ogni aspetto delle sue opere).

Negli anni Settanta il film di denuncia conoscerà in Italia il suo momento di massima espansione –principalmente a causa del moltiplicarsi di scandali politici, atti terroristici, e gravissimi fatti di cronaca- e si può dire che proprio questa spiccata autorialità così evidente nei film di Rosi, e così importante nella produzione cinematografica degli anni Sessanta, costituisca il ponte che collega due decenni di cinema politico, in quanto essa verrà da un lato esasperata (con le riflessioni metafisico-grottesche di Petri e le ulteriori inchieste rosiane), dall'altro completamente abbandonata, per lasciar spazio alle logiche del genere, che in un periodo di ricchezza e di estrema fortuna per il cinema italiano, *cannibalizzeranno* persino gli eventi di cronaca per inglobarli nelle proprie dinamiche produttive.

**CAPITOLO 2**  
**DOPO IL SESSANTOTTO**  
**Gli Anni della Divisione**

Gli anni Settanta, per il cinema così come per ogni altro fenomeno culturale, costituiscono un momento delicato e particolare, un periodo in cui succede tutto e il contrario di tutto; un passaggio epocale in cui le speranze di rinnovamento sociale e gli umori favorevoli auspicanti utopie politiche di vario genere si trovano al loro apice storico, per poi improvvidamente spegnersi nello spazio di qualche anno. Una fase di passaggio che gli entusiasmi “rivoluzionari” vedevano come un inevitabile traghettaggio verso una società civile e un ordine mondiale più equi, verso un maggiore coinvolgimento popolare nella vita politica, verso dinamiche culturali e artistiche più aderenti alle realtà sociali. A conti fatti, gli anni Settanta si lasciano alle spalle un cumulo di macerie culturali, frutto del disimpegno sociale e del cosiddetto “riflusso”. Gli slanci riformisti rientrano pian piano nei ranghi, la reazione sociale e culturale ha il suo naturale sbocco nel “buco nero” degli anni Ottanta, in cui trionfano quel nuovo edonismo e quel rinnovato entusiasmo consumistico che furono i reali presupposti per l’apertura di una nuova fase del capitalismo mondiale. Gli anni Settanta, a livello culturale, sociale e artistico, funzionano dunque come fase di passaggio, come un decennio di transizione,

per usare la felice espressione coniata da Lino Micciché<sup>41</sup>. Una transizione però certamente traumatica, come vedremo, densa di conflitti e di strascichi polemici in ogni campo della vita nazionale.

## **1. QUADRO STORICO. IL SESSANTOTTO, PIAZZA FONTANA E OLTRE.**

Nel rivisitare il cinema italiano degli anni Settanta non si può non fare i conti anzitutto con il fenomeno del “movimento” del Sessantotto e delle sue conseguenze: con l’estremismo delle sue rivendicazioni, inteso come rifiuto globale delle tradizioni e, più in generale, come rinnegazione della storia; con la sua forza d’urto, che ha significato l’abbandono di dogmi e di verità assolutizzate per far posto a un genuino bisogno di riflessione; infine, con la sua prospettiva di svecchiamento, di “rivoluzione culturale” nei confronti di quelle abitudini reazionarie e retrograde radicate nei costumi e nei comportamenti degli italiani.

Ma è importante tener conto altresì del carattere particolare del Sessantotto italiano, della durissima risposta repressiva degli organi di governo alle manifestazioni e alle occupazioni studentesche, e del graduale acuirsi di una divisione interna al movimento tra gruppi di destra e di sinistra, che porterà a un’estremizzazione del conflitto sociale (che si trascinerà per anni con conseguenze disastrose per il Paese), e al conseguente scioglimento del movimento stesso. Forse l’evento che più di ogni altro marca questa escalation conflittuale verificatasi in seno al movimento studentesco ha

---

<sup>41</sup> Lino Micciché (ed.), *Il Cinema del Riflusso: Film e Cineasti Italiani Degli Anni '70* (Venezia: Marsilio, 1997), p.3.

luogo pochi giorni dopo la cosiddetta “battaglia di Valle Giulia” del 1° marzo 1968.

Subito dopo quel primo grande scontro fisico tra studenti e *celerini*, il movimento decide di comune accordo di occupare la cinta universitaria, e il 16 marzo un consistente numero di militanti neofascisti appartenenti a varie federazioni del MSI opera una “spedizione punitiva” nei confronti degli studenti (di destra e di sinistra) barricati all’interno della facoltà di Giurisprudenza di Roma, attaccandoli violentemente.

È curioso constatare come oggi, ricordando quei giorni drammatici a quasi quarant’anni di distanza e analizzandone significati e conseguenze con una coscienza storica, quasi tutti i protagonisti di quella stagione di lotte (da Mario Merlino<sup>42</sup> a Giulio Caradonna<sup>43</sup>, da Cesare Mantovani<sup>44</sup> a Franco Piperno<sup>45</sup>, da Stefano Delle Chiaie<sup>46</sup> a Franco Maria Servello<sup>47</sup>), pur osservando il panorama politico da poli totalmente opposti,

---

<sup>42</sup> Poeta e autore teatrale, militante in vari gruppi di estrema destra: “Dopo Valle Giulia, [ho l’impressione che] nei giorni in cui noi cercavamo di elaborare forse in modo molto rozzo una strategia comune di lotte, dove condividevamo il dibattito politico con gli spaghetti e la partita di pallone, due forze politiche, il MSI e il PCI, e una terza forza, il Ministero degli Interni, concordassero di spezzare questa unità. [...] Io ho la sensazione che nel gioco delle parti bisognasse ritornare a queste logiche, di ricostituire due ali in conflitto fra di loro”. Questa dichiarazione, così come quelle citate nelle note dalla numero 3 alla numero 7, sono tratte dal documentario *Sessantotto. L’utopia della Realtà* (Ferdinando Vicentini Orgnani, 2006), prodotto dall’Istituto Luce.

<sup>43</sup> Leader nazionale degli universitari di destra. Riferendosi al fatto che alcune centinaia di attivisti reclutati dalle varie federazioni del MSI furono convocati dal partito per attaccare gli studenti di sinistra che avevano occupato la Facoltà di Giurisprudenza: “L’iniziativa del MSI fu presa su precisa e non nascosta disposizione del segretario di partito Arturo Michelini. Il fatto che abbia dato questa disposizione indubbiamente vuol dire che questa iniziativa era avallata da posizioni di governo (adesso non so a che livello, ma io credo più che altro a livello politico, non c’è dubbio) il che fece sì che la polizia non intervenisse, che intervenisse soltanto dopo, con estremo ritardo”.

<sup>44</sup> Presidente del FUAN (Fronte Universitario d’Azione Nazionale): “La polizia in realtà era presente fin dall’inizio. Evidentemente faceva comodo che accadesse qualcosa, perché ovviamente noi giocavamo alla rivoluzione, ma il sistema che ingenuamente volevamo abbattere... beh, loro erano professionisti”

<sup>45</sup> Fondatore e leader di Potere Operaio: “La lotta contro i fascisti significò un arretramento e un inselvatichimento del movimento, e anche una scorciatoia, una legittimazione all’uso della violenza”

<sup>46</sup> Esponente della destra eversiva e fondatore di Ordine Nuovo: “Io mi incontrai la mattina presto con Cesare Mantovani, poi con Caradonna, cercando di dissuaderli dal venire a scontrarsi con gli studenti; noi sentivamo di avere il diritto di decidere che cosa fare, non che venissero i signori dei partiti a decidere”.

<sup>47</sup> Deputato e senatore del MSI: “Si iniziava quella che è stata poi una politica trentennale, la politica degli opposti estremismi, e cioè che bisognava che due forze, quella di estrema destra e di estrema sinistra, fossero in conflitto tanto da determinare l’intervento dello Stato, della polizia, della magistratura, in maniera che l’immagine della sinistra estrema, ma anche della destra nel suo complesso, ne riuscisse in qualche modo appannata”.

concordino in maniera pressochè uniforme nell'individuare una precisa volontà politica e istituzionale mirata a spaccare il movimento creando antagonismi tra diverse fazioni.

Entrambi i poli del movimento iniziano così a autoimporsi forme sempre più organizzate e radicali di autodifesa, e il progressivo intensificarsi degli scontri non più solamente politici, ma soprattutto fisici, conduce in breve tempo all'apparizione delle prime molotov e alla guerriglia urbana. Non può sorprendere allora che in ultima analisi l'aspetto conflittuale prevalga su quelli che erano stati (e che in parte continueranno a essere) i risvolti più positivi -e propositivi- del movimento, fino a cancellarli. In sede di valutazione storica del Sessantotto italiano gli sforzi effettuati dal movimento studentesco nel campo del diritto allo studio, nel campo della medicina e della salute (come ad esempio le indagini sulle cause sociali delle malattie), le importanti manifestazioni di solidarietà nei confronti del movimento operaio e delle proteste dei detenuti contro le carceri inumane, vengono solitamente tralasciati o sottovalutati. Quel processo collettivo di ripensamento critico che fu il movimento del Sessantotto si interruppe in seguito a una brusca rottura sociale, alla cui base risiede un insieme di fattori:

le scelte del governo e delle differenti forze politiche, le dinamiche dei conflitti sociali, i processi di mobilità, il più generale modificarsi del quadro d'insieme (a partire dal panorama internazionale). [...] La riflessione critica avviata da quella giovane generazione intellettuale avrebbe forse potuto mantenere le sue caratteristiche originarie, proseguire e investire almeno in parte strati sociali più larghi se avesse potuto svilupparsi nel lungo periodo senza traumatici mutamenti di scenario.<sup>48</sup>

Mutamenti di scenario che nella loro drammatica urgenza effettivamente cambiano in maniera radicale il modo di vivere il confronto sociale, instaurando un clima

---

<sup>48</sup> Guido Crainz, *Il Paese Mancato. Dal Miracolo Economico agli Anni Ottanta* (Roma: Donzelli, 2005), p.259.



di terrore, paura e sospetto reso ancora più intenso dall'impressionante serie di attentati dinamitardi inaugurata dalla strage della Banca Nazionale dell'Agricoltura in Piazza Fontana a Milano il 12 Dicembre 1969. È l'inizio della paranoia collettiva che attanagliò l'intero Paese per più di un decennio, e che fu allo stesso tempo causa ed effetto di quel sopraffino strumento per la conservazione del potere e per il mantenimento degli equilibri politici esistenti che a posteriori verrà chiamato "strategia della tensione".

Con piazza Fontana inizia [la] "strategia della tensione": un inasprimento "forzato" dello scontro sociale volto a spostare a destra l'opinione pubblica, prima ancora che l'asse politico; e volto a costituire le basi "governi d'ordine", se non presidenzialismi autoritari o aperte rotture degli assetti costituzionali. Gli attori di quella strategia di più lungo periodo –fatta di attentati terroristici, di aggressioni squadristiche o di un uso illegittimo degli apparati dello Stato- sono già tutti all'opera nella strage di Milano e nella gestione dell'inchiesta giudiziaria e dei processi.<sup>49</sup>

Effettivamente è incalcolabile il numero di "attentati terroristici, aggressioni squadristiche e usi illegittimi di apparati dello Stato" che si susseguono nel decennio a venire, nè gioverebbe elencare in questa sede anche soltanto le tappe principali di questa mattanza. Ciò di cui è qui necessario tener conto in riguardo all'episodio di Piazza Fontana è che esso segna l'inizio di un ciclo estremamente drammatico, che marca in modo permanente il futuro dell'Italia, e i cui immediati risvolti (dalla vicenda Pinelli al caso Valpreda, dall'omicidio Calabresi agli infiniti strascichi giudiziari della strage) non fanno che amplificare quei conflitti tra opposti estremismi già emersi, come accennato, nel corso della stagione delle proteste studentesche.

La determinazione di questa nuova congiuntura discriminante nella storia italiana del dopoguerra ha due ulteriori effetti degni di nota, due conseguenze di diversa natura ma indissolubilmente legate l'una all'altra. In primo luogo l'attentato di Milano

---

<sup>49</sup> G. Crainz, *cit.*, p.368-9.

rappresenta il momento traumatico collettivo “per eccellenza” dell’intero decennio (considerando il decennio che sta per iniziare, non quello appena trascorso): così come era stato per l’omicidio di Salvatore Giuliano, la strage di Piazza Fontana scuote la nazione nelle sue fondamenta, l’enormità del gesto emoziona, turba e indigna l’opinione pubblica, che in blocco si chiede chi ne possa essere responsabile. E ancora una volta (così come era stato per l’assassinio di Giuliano) le autorità competenti rispondono con prontezza a tale sete di giustizia, gettando in pasto ai media e al pubblico un’ipotesi di colpevolezza preconfezionata e pronta per l’uso. Già poche ore dopo l’attentato, il prefetto di Milano Libero Mazza informa il ministero dell’Interno che “ipotesi attendibile [...] indirizza indagini verso gruppi anarcoidi aut comunque frange estremiste”, e il commissario Luigi Calabresi asserisce di puntare sull’ “estremismo, ma estremismo di sinistra [...]. Non sono certo quelli di destra che fanno queste azioni. Sono i dissidenti di sinistra: anarchici, cinesi, operaisti”<sup>50</sup>. Gli organi di stampa riportano fedelmente le dichiarazioni delle autorità, e sposano acriticamente tali congetture, anche se le indagini successive dimostreranno la matrice fascista dell’attentato e i vari depistaggi appositamente congegnati per orientare le indagini verso ambienti anarchici<sup>51</sup>. Questa visione dogmatica e superficiale dell’accaduto, congiunta alle sue ulteriori appendici e ai suoi effetti collaterali (non ultima la vergognosa gogna mediatica cui viene sottoposto Pietro Valpreda dal primo istante in cui il suo nome è accostato alla strage), e presto smentita dai fatti, determina la seconda conseguenza “minore” di Piazza Fontana di cui si è sopra accennato. E cioè che, nonostante gran parte dell’opinione pubblica sia convinta

---

<sup>50</sup> Entrambe le dichiarazioni sono riportate in G. Crainz, *cit.*, p.364.

<sup>51</sup> Sulla ricostruzione delle varie tappe dell’intricata vicenda giudiziaria seguente l’attentato, si veda l’accurato e informativo volume di Giorgio Boatti pubblicato in occasione del trentesimo anniversario della strage: Giorgio Boatti, *Piazza Fontana* (Torino: Einaudi, 1999).

della colpevolezza degli anarchici, confermando “in quadri mentali diffusi il nesso tra eversione, disordine e sinistra”<sup>52</sup>, appare ovvia l’esistenza di un legame tra quelle bombe e i conflitti sociali che attraversano il paese. Chi vuole leggere tra le righe, cercare le contraddizioni di un impianto inquisitorio messo in piedi con troppa fretta, ha gli strumenti per farlo, grazie anche alle battaglie della sinistra per appurare la verità sugli eventi di Piazza Fontana. I vistosi buchi della teoria costruita sulla pista anarchica (successivamente dimostrati in svariate sedi) fanno sì che questa relativa all’attentato di Milano sarà l’ultima volta in cui una “versione ufficiale” di un evento stragistico sarà accettata automaticamente e acriticamente dalla stampa e dal pubblico.

Nel corso degli anni successivi, in cui si intensifica la frequenza degli attentati terroristici non rivendicati ma di evidente timbro politico (alcuni dei quali non meno sanguinosi ed eclatanti di quello di Piazza Fontana), sono molte le voci che esprimono dei dubbi, che si ingegnano a scavare sotto la superficie degli eventi e cercano di rintracciare una trama comune, un filo conduttore in grado di legare episodi sempre più tragici e inquietanti. Questa pratica emergente sarà battezzata, con appropriato neologismo, “dietrologia”, ovvero la prassi tutta italiana di “ricercare, talvolta esasperatamente, dei fatti occulti che starebbero dietro a un evento o quanto si nasconderebbe dietro le azioni e le parole altrui”<sup>53</sup>. Nel corso degli anni Settanta i continui esercizi dietrologici provenienti da tutti gli angoli dell’orizzonte politico concorrono nell’incrementare i sintomi di un’emergente paranoia collettiva e di una serpeggiante cultura del sospetto che si diffonde a macchia d’olio. Cambiamenti culturali, prima ancora che sociali, che permeano il tessuto civile e la sfera pubblica nella sua

---

<sup>52</sup> G. Crainz, *cit.*, p.377.

<sup>53</sup> Tullio De Mauro. Dizionario della Lingua Italiana. Edizione per il web (<http://www.demauroparavia.it/32800>).

totalità, e che vengono riflessi (talvolta più in maniera inconsapevole e meccanica che in via strettamente intenzionale) nelle attività espressive più eterogenee, non ultima la produzione artistica.

## **2. AUTORI E ANTI-AUTORI. IL CINEMA ITALIANO ALL'ALBA DEL NUOVO DECENNIO.**

Nell'introduzione all'antologia critica "Cinema Italiano degli Anni '70. Cronache 1969-1979", Lino Micciché insiste a lungo su un punto:

Questa è dunque la realtà "culturale" del cinema italiano del decennio: un ristrettissimo gruppo di artisti e intellettuali, solitari e distaccati da tutto il resto (...), che producono quei film cui poi vengono attribuite palme e statuette nei festival, accreditando la leggenda di un "cinema italiano" ancora in epoca aurea; un gruppo ristretto di seri professionisti, talora illuminati da qualche brillante intuizione, più spesso quietamente immersi in una produzione dignitosamente spettacolare, non di rado inclini allo scivolone verso il sottoprodotto; un enorme gruppone di confezionatori di pellicola impressionata, raffazzonatori di paccotiglia filmata, veri e propri magliari del cinema. "Il cinema italiano" è solo la somma aritmetica di tutti costoro e dei loro film: culturalmente parlando "il" cinema italiano non esiste proprio.<sup>54</sup>

Micciché lamenta in questi termini la scomparsa del *film medio*, cioè di quel prodotto di largo consumo, di costo contenuto e di dignitosa qualità artistica, che per decenni è stato il frutto tipico della produzione cinematografica italiana. Tale clamorosa estinzione è stata fattore determinante della debolezza e del declino della cinematografia italiana a livello internazionale, sempre a dire di Micciché –secondo il quale è proprio l'alto spessore spettacolare e qualitativo del film di genere americano a determinare e

---

<sup>54</sup> Lino Micciché, *Il Cinema Italiano Degli Anni '70. Cronache 1969-1979*. (Venezia: Marsilio, 1980), p.13-14.

giustificare l'indiscusso predominio di Hollywood a livello planetario, la sua forza di penetrazione nei mercati internazionali, e il successo della sua rete distributiva mondiale.

Si può certamente sostenere che in riguardo a tale questione Micciché abbia allo stesso tempo torto e ragione. Le rimostranze del critico siciliano per ciò che concerne il vertiginoso decremento qualitativo del prodotto cinematografico medio nel corso del decennio è ampiamente dimostrabile attraverso una semplice consultazione degli almanacchi. La continua apparizione (seguita da una pressoché immediata scomparsa) di generi e sottogeneri che ciclicamente germogliano, fioriscono e appassiscono nel giro di un anno o due, è il vero tratto distintivo del cinema italiano della prima metà degli anni Settanta. E così si susseguono senza sosta vari filoni e serie di film di volta in volta imperniati su storie libertine e boccaccesche ambientate nel Trecento, orge segrete del Terzo Reich, monache di clausura, carceri femminili, e scoop giornalistici a opera della sexy reporter Emmanuelle e dei suoi numerosi cloni discinti e inanimati. Tutte forme culturali di sviluppo rapido e di diffusione virale (e in tutte le occasioni il pubblico fa presto a sviluppare gli antigeni necessari al rapido deperimento del ciclo), e tutte caratterizzate da un medesimo comun denominatore, quello dello sfruttamento del corpo femminile a scopi voyeuristico-pruriginosi. Non è difficile immaginare che gli strali di Micciché fossero scagliati principalmente nei confronti degli artefici di tali deprecabili fenomeni culturali, che dal 1970 al 1975 si fanno largo con prepotenza all'interno della produzione cinematografica nazionale. Il giustificatissimo sfogo critico di Micciché tralascia tuttavia di menzionare un paio di importanti aspetti socio-culturali determinanti, e che a questo proposito si rende necessario sottolineare.

In primo luogo questa esplosione dei sottogeneri più o meno erotici caratterizza molte altre cinematografie coeve, da quelle scandinave con i cosiddetti “film blu”, a quella giapponese con il popolarissimo genere del “Pinku”, fino ad arrivare naturalmente a quella americana, in grembo al quale nasce proprio in questi anni l’*exploitation film* in tutte le sue sfaccettature. Tale fenomeno culturale non è pertanto ascrivibile a un ambito esclusivamente italiano, ma a una generale predisposizione che a partire dai primi anni Settanta si propaga a livello internazionale, frutto –con ogni probabilità— di un pressoché globale mutamento di costumi e sensibilità nato proprio negli anni immediatamente successivi alla contestazione giovanile sessantottesca. La cosiddetta “rivoluzione sessuale” ha ampiamente contribuito a sovvertire il comune senso del pudore e ad allargare un po’ ovunque le maglie della censura. In più, è fondamentale notare come le stesse pratiche della produzione cinematografica cambino in modo radicale proprio a cavallo di questi due decenni. Sono gli anni del Super-8 (nato nel 1965) e della diffusione degli *home movies*: la cinepresa diventa un oggetto domestico, e i tradizionalmente proibitivi prezzi delle pellicole si abbassano notevolmente. Fare cinema costa di meno, richiede sforzi produttivi meno importanti rispetto al passato, e promette ricavi potenzialmente lucrosi –quantomeno in linea teorica. Non è un caso, infatti, che gli anni Settanta segnino un notevole incremento del numero di film di produzione italiana distribuiti nel circuito commerciale. A fronte di una media annuale di 240-250 film nel decennio precedente, nel corso dell’anno 1970 nelle sale della penisola escono 262 pellicole di produzione italiana, e negli anni immediatamente successivi la crescita sembra inarrestabile: nel 1971 sono 279 film, l’anno seguente viene toccato il picco, con il massimo storico di 302 uscite, e infine il graduale calo (281 film nel 1973, 260 nel

1974), fino al crollo --o piuttosto, fino al ritorno alla normalità-- del 1975, che vede l'uscita di soli 229 film italiani. Non ci si può pertanto sorprendere più di tanto se più di un "magliaro del cinema" (tanto per usare un'espressione di Micciché) decida di improvvisarsi professionista, il più delle volte con risultati poco gratificanti.

Ma lasciando da parte i numeri ed entrando un po' nel dettaglio, balza agli occhi il fatto che --oltre ai film erotici, di cui si è già detto-- la maggior parte di queste produzioni siano strettamente riconducibili (da un punto di vista estetico e/o tematico) a una manciata di generi cinematografici. Generi non certo nuovi o originali, ma che al contrario appartengono in blocco alla storia del cinema sin dai suoi inizi, e i cui antecedenti letterari sono spesso di nobili origini e vecchi di decenni, se non di secoli. Il gotico, il fantascientifico, il giallo/horror, il western, il poliziesco sono tutti generi molto visitati dal cinema italiano di quegli anni, e assai popolari presso il pubblico pagante.

In sostanza, la "foto di gruppo" del cinema italiano degli anni Settanta che Micciché consegna ai posteri nel 1980, a decennio appena concluso, non potrebbe essere più nitida (un ristrettissimo gruppo di artisti, una vacillante base professionistica seria, una generale preponderanza di produzioni amatoriali e/o superficiali). Ciò che Micciché trascura di dire è che la responsabilità di questo status quo è attribuibile quasi interamente alla fortunata affermazione dei generi cinematografici che avviene tra il 1969 e il 1973 per i motivi ai quali si è appena accennato. Di qualsiasi fenomeno ci si voglia occupare all'interno del cinema italiano degli anni Settanta, non si può non tener conto di questo quadro d'insieme.

Il cinema, in quanto fenomeno culturale estremamente popolare e pratica artistica di straordinario impatto psicologico, nonchè per la sua stessa natura di "ontologia del

reale”, è innatamente e intimamente ancorato alle verità culturali, sociali e politiche in cui viene concepito e si sviluppa. La drammatica urgenza del panorama socio-politico a grandi linee tratteggiato nelle prime pagine del presente capitolo, non può non aver influenzato la coscienza civile e la sensibilità artistica dei cineasti italiani del periodo in discussione. La vena autoriale “di denuncia” del cinema di Rosi, oggetto del capitolo precedente, non accenna dunque a rallentare, ed anzi entra nel vivo nel corso di questo decennio, fino ad esaurirsi negli anni del cosiddetto *riflusso* attraverso l’escalation barocca dei film di Elio Petri, che di questa tendenza costituisce l’apogeo e per certi sensi il punto di non ritorno. Tuttavia, al fianco delle opere sofisticate e apertamente impegnate o politicizzate di consacrati autori e noti intellettuali come Petri e Rosi, ma anche di Florestano Vancini, Damiano Damiani, Carlo Lizzani, e Marco Bellocchio (opere delle quali si parlerà nel capitolo successivo), è possibile incontrare i medesimi temi e le medesime questioni anche nell’*altro* cinema degli anni Settanta, quello con ambizioni artistiche più modeste e mirato al puro intrattenimento: i generi cinematografici, vere e proprie spugne degli umori nazionali, cominciano ad interessarsi al clima politico e –più o meno consciamente-- ad occuparsene. Gli eventi di cronaca del periodo vengono così cannibalizzati dal cinema di genere, che li fa propri e li inserisce nel proprio impianto diegetico –a volte apertamente, a volte in maniera del tutto involontaria o in modo superficiale o addirittura puerile. Sta di fatto che in bocca a indignati protagonisti di film polizieschi, western, gialli, o persino commedie del periodo abbondano i riferimenti (espliciti o velati) a Piazza Fontana, al caso Pinelli, a bombe, stragi, e via discorrendo.

Nel corso del presente capitolo mi occuperò di questo curioso processo osmotico tra il cinema di genere italiano degli anni Settanta e le tragiche circostanze che nel



medesimo arco di tempo affliggono il paese, a cominciare ovviamente da quello che, sia per ambientazione che per ambito tematico e narrativo, più di ogni altro genere si presta alla rappresentazione immediata delle cronache: il poliziesco italiano, altrimenti noto come “poliziottesco”.

### **3. GANGSTERS SUL PO: TRADIZIONI E TENDENZE DEL CINEMA POLIZIESCO ITALIANO.**

Armi automatiche, gangsters psicopatici, rapine, ostaggi, commissari che si accendono esausti l'ennesima Muratti, Gazzelle della polizia in perenne sgommata per le strade di Genova, Milano, Torino. E un miserando sottobosco urbano fatto di bar di periferia, sale biliardo, night club equivoci, e popolato esclusivamente da tossici, prostitute, magnaccia, strozzini e sbirri corrotti. E sangue, fiumi di sangue e dozzine di morti ammazzati, frutti purulenti di una brutalità tanto feroce quanto diffusa nel territorio. È l'ultra-violento poliziesco italiano, oggi meglio conosciuto con il folkloristico termine di “poliziottesco” (la cui originaria accezione negativa o deteriore<sup>55</sup> si è andata perdendo con l'uso) e il suo caratteristico, avvilito quadro d'insieme di un'Italia in cui l'industrializzazione e la barbarie sembrano crescere di pari passo e in modo esponenziale.

---

<sup>55</sup> Il termine (inteso in senso spregiativo) è stato coniato dal critico Giovanni Buttafava, che in un saggio datato 1980 fu il primo a tentare un approccio teorico al genere in questione. G. Buttafava, *Procedure Sveltite*, in *Il Patalogo 2. Annuario 1980 dello Spettacolo – Cinema e Televisione, vol. II* (Milano: Ubulibri/Electa, 1980).

Le storie critiche del cinema italiano concordano nel datare l'inizio "ufficiale" del filone poliziottesco al 1972, anno di produzione de *La Polizia Ringrazia* (di Stefano Vanzina), anche se è bene ricordare che da sempre il poliziesco italiano si ispira a fatti di cronaca, o comunque agli umori e alle realtà sociali del Paese. Alle storie criminali di film come *Gioventù Perduta* (Pietro Germi, 1947), *Il Bandito* (Alberto Lattuada, 1946) o *Il Bivio* (Fernando Cerchio, 1950), fa da contorno il desolato sottofondo di un'Italia in rovina, uscita a pezzi dalla Seconda Guerra Mondiale. E finanche nel celebre adattamento gaddiano di *Un Maledetto Imbroglione* (Pietro Germi 1959), è possibile leggere le contraddizioni e il malessere morale di un Paese ormai alle soglie del boom economico.

Come nel caso del quasi coevo genere dello spaghetti western (di cui può del resto essere considerato, tematicamente e topicamente, l'erede), il poliziottesco nasce prendendo spunto da un paio di pellicole di successo, si moltiplica a velocità travolgente, e nel giro di pochi mesi si afferma come il genere cinematografico italiano che gode di maggior favore presso il pubblico, per poi esaurirsi nel giro di pochi anni (con)fondendosi in derive comiche: un ciclo vitale di sbalorditiva rapidità che conferma quella qualità "virale" e transitoria (cui si è in precedenza accennato) dei generi cinematografici italiani degli anni Settanta. Così come già accaduto per il western italiano, il poliziottesco può vantare registi che diventano "specialisti" del genere (Stelvio Massi, Romolo Guerrieri, Enzo G. Castellari, Umberto Lenzi, Sergio Martino) e nuove star (Luc Merenda, Tomas Milian, Maurizio Merli, Claudio Cassinelli). E del resto il declino del western coincide con il successo del poliziesco:

L'industria cinematografica si adatta velocemente al cambiamento, senza subire contraccolpi traumatici o metamorfosi della propria struttura. Produttori, registi, sceneggiatori e attori nel passaggio da un genere all'altro restano pressoché identici. A volte lo sono anche i copioni. Ricorda Umberto Lenzi a proposito del

suo *Il Giustiziere Sfida la Città* (1975): “Il soggetto di Vincenzo Mannino è copiato paro paro da *Per un Pugno di Dollari*. Arriva uno straniero, che invece dell'asino ha una motocicletta, è vestito in modo eccentrico, fuma il sigaro, e mette due bande l'una contro l'altra facendole ammazzare a vicenda.”<sup>56</sup>

Sin dall'apparire dei primi poliziotteschi infuria su di essi il dibattito critico: film come il già citato *La Polizia Ringrazia*, o *La Polizia Sta A Guardare* (Roberto Infascelli 1973), con la loro retorica a buon mercato e la loro visione del mondo ai limiti del manicheismo, vengono accusati di veicolare un'ideologia reazionaria e qualunquista. In realtà, come opportunamente nota Roberto Curti,

è un filone che si confronta con la pura e tremenda realtà italiana del tempo, cogliendone contraddizioni e ansie, fotografando i cambiamenti sociali e politici in atto, pescando dall'attualità per mettere in scena episodi di cronaca nera e fantapolitici complotti “neri”. [...] Ma il poliziesco sa anche donare al pubblico degli eroi, facendo propri e rilanciando l'ansia e la rabbia scomposte dello spettatore [...] di fronte al baratro della violenza urbana, delle bombe, del disagio giovanile, delle istituzioni che si sgretolano e della lotta armata. Parla di personaggi e storie esemplari, mette in scena parabole di vita e di morte chiare e nette: offre, nel giro di novanta minuti, un viaggio all'inferno e ritorno, un percorso catartico che permette di ridare un senso, un ordine all'orrore. [...] È un modo per lenire l'immaginario di una nazione impreparata al traumatico passaggio dal bengodi illusorio, di cui si è nutrita dagli anni del boom, alle contraddizioni di una doppia società. [...] Da queste pellicole emerge il ritratto di un'Italia inquieta, che si avvia esitante verso gli '80, il decennio dell'omologazione e dell'edonismo.<sup>57</sup>

Ma prima ancora che la stagione del poliziottesco tout court entri nel vivo, una manciata di film che compaiono sugli schermi italiani nel corso degli anni Sessanta possono essere considerati gli immediati precursori del poliziesco all'italiana, anticipandone temi e umori. Con *La Banda Casaroli* (1962), Florestano Vancini rivisita un fatto di cronaca del recente passato, raccontando la storia di tre banditi, ex repubblicani nostalgici del Ventennio (Paolo Casaroli, Daniele Farris e Romano

---

<sup>56</sup> Mauro Gervasini, *Dal Cinema Politico al Poliziottesco*, in Flavio De Bernardinis (a cura di), *Storia del Cinema Italiano*, vol. XII (Venezia: Marsilio, 2008), p.197.

<sup>57</sup> Roberto Curti, *Italia Odiata. Il Cinema Poliziesco Italiano* (Torino: Lindau 2006), p.9.

Ranuzzi), che sul finire dell'anno 1950 avevano messo a segno una serie di audaci rapine in banca nel Nord e Centro Italia. Catturati dopo uno scontro a fuoco con la polizia, i tre diventano personaggi mediatici. Casaroli, il capo della banda, viene assediato dai giornalisti (tra i quali un giovanissimo Enzo Biagi) nel suo letto d'ospedale, rilasciando una serie di dichiarazioni a effetto (“meglio due mesi da Casaroli che una vita insulsa”) destinate a scuotere le coscienze dei benpensanti. Anche se il film gravita sulle gesta della banda, e in particolare sul carismatico personaggio di Casaroli, Vancini insiste sul contesto storico, mettendo in risalto le rovine del dopoguerra, i residuati del Fascismo sui muri e sulle facciate dei palazzi cittadini, le agitazioni contadine, e i primi sogni di quella “ricchezza per tutti” in cui la borghesia italiana comincerà presto a credere seriamente.

Sulla falsariga de *La Banda Casaroli*, anche *Banditi a Milano* (Carlo Lizzani 1968) si ispira alla cronaca nera, descrivendo il fenomeno del gangsterismo metropolitano attraverso la storia del piemontese Pietro Cavallero, autore con la sua banda di numerose rapine in banca fino alla sua clamorosa cattura nell'ottobre del 1967. I due film hanno molti punti in comune, a cominciare dai protagonisti che raffigurano. Cavallero appartiene alla stessa generazione di Casaroli: ma se quest'ultimo aveva un passato da fascista, Cavallero al contrario è un ex partigiano e comunista combattente che, abbandonati partito e ideali socialisti, applica la sua esperienza tattica a nuovi scopi criminali. Entrambi hanno personalità molto simili: sono sbruffoni ed esibizionisti, con una preponderante indole istrionica. Cavallero (interpretato da un impeccabile Gian Maria Volontè) è un leader nato, uomo colto ma pieno di boria, che al suo arresto si concede volentieri ai giornalisti, così come aveva fatto Casaroli nel suo letto d'ospedale.

Dal punto di vista stilistico, però, i due film sono molto differenti. Se *La Banda Casaroli* si avvale di una narrativa classica e lineare, *Banditi a Milano* ha una struttura ibrida e decisamente inusuale. La prima parte è realizzata con un approccio di tipo televisivo e documentario, ad anticipare il modello del film “mascherato” da inchiesta giornalistica (modello caro a Francesco Rosi, che di lì a poco firmerà *Il Caso Mattei*), con prevalenza di voce fuori campo, interviste a gente comune, e ampio utilizzo di zoom e camera a mano, a voler restituire un'idea di spontaneità e di urgenza. In seguito, la narrativa adotta un registro che si potrebbe definire artificialmente oggettivo, seguendo la giornata lavorativa di un commissario (ne veste i panni Tomas Milian; curiosamente, un personaggio nella cui figura qualcuno ha creduto di riconoscere Luigi Calabresi, e non sarà l'unico caso, nella pur breve parabola del poliziottesco) che invita la troupe --e con essa lo spettatore-- a un giro turistico degli ambienti criminali milanesi. E così assistiamo “in prima persona” a quotidiani episodi di violenza: estorsioni, regolamenti di conti e pestaggi, resi ancor più verosimili --e sgradevoli-- dallo stile documentaristico di Lizzani. Pur partendo da opposti background, Cavallero e Casaroli giungono alla stessa destinazione attraverso percorsi differenti. Entrambi sono figli di un'Italia sfinita e abbattuta dal disastro della Seconda Guerra Mondiale, e i loro rispettivi fenomeni criminali nascono nel medesimo humus socio-culturale. Sia l'uno che l'altro sono tuttavia dei perdenti, frutti di una generazione perduta, condannati dalla società e dimenticati dalla Storia.

In *Banditi a Milano*, Cavallero entra in scena solo dopo una ventina di minuti dall'inizio del film, e indicativamente dopo un'intervista a un anziano bandito “in pensione”, che lamenta la brutalità e la mancanza di scrupoli nei delinquenti della nuova

leva (“Noi eravamo più gentlemen”). È evidente che le simpatie di Lizzani propendono verso questa figura romantica del bandito-gentiluomo, del malavitoso con un ferreo - seppur arbitrario-codice morale. Dice Lizzani: “*Banditi a Milano* è un po’ una metafora, è speculare alla grande stagione del consumismo, dell’arricchimento. Cavallero evoca l’idea di Robin Hood”<sup>58</sup>. Figura in cui Cavallero può ancora essere parzialmente riconosciuto, situato com’è in bilico tra due decenni e tra due *modi operandi* criminosi diametralmente opposti: da uomo intelligente capisce che è necessaria una “copertura”, ha un ufficio inutile nel centro di Torino, e una segretaria pagata per far nulla, ma a rischiare la pelle per rapinare le banche va in prima persona. Per quanto astuto e sofisticato, in confronto alla criminalità organizzata “moderna” che emerge nel corso degli anni Settanta, fatta di consigli d’amministrazione, piani d’impresa e capitali a rischio, Cavallero altro non è che un dilettante.

Oggi si definirebbe *Banditi a Milano* un *instant movie*: gli eventi descritti sono avvenuti a pochi mesi di distanza dall’inizio della lavorazione (il film esce nelle sale a meno di un anno dall’arresto di Cavallero). Lizzani ha a che fare con una “materia ancora incandescente”<sup>59</sup>, e le velleità sociologiche del film risentono della mancanza di prospettiva storica. Questo taglio analitico complesso e dinamico è tuttavia una delle qualità migliori di *Banditi a Milano*, e si presta perfettamente a raffigurare una società in pieno mutamento, che cova in seno quell’esplosione di violenza che sta per travolgere il Paese. Come rileva acutamente Giorgio Bocca in un filmato risalente ai primi anni Settanta,

---

<sup>58</sup> Dal documentario *Stracult Sat - Il Poliziesco Italiano* (2008).

<sup>59</sup> Testimonianza di Gian Maria Volontè, in Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L’Avventurosa Storia del Cinema Italiano* (Milano: Feltrinelli, 1984), p.208.

non voglio stabilire un nesso di causa-effetto, non voglio dire che Cavallero è diventato bandito perchè era un giovane rivoluzionario frustrato. Però non si può capire il bandito Cavallero e la vicenda di questa banda se non si conosce questa loro storia, questo background, questa vicenda umana che hanno alle spalle, che si portano dietro e che li colloca direttamente alla vigilia di quella che è stata poi la contestazione di tipo studentesco.<sup>60</sup>

#### 4. LA POLIZIA RINGRAZIA: GENESI DEL POLIZIOTTESCO.

*La Polizia Ringrazia* (Stefano Vanzina, 1972) è il film che per primo realizza una sintesi tra il filone politico-civile “d'autore” inaugurato da film dichiaratamente politicizzati come *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto* (Elio Petri, 1970) e *Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica* (Damiano Damiani, 1971), e le varie tendenze del genere giallo-poliziesco italiano del periodo: dal *noir* alla Scerbanenco (che proprio in quegli anni viene portato ai suoi massimi livelli in due straordinari film di Fernando Di Leo, *Milano Calibro 9*, del 1972, e *Il Boss*, del 1973) alla vena gangsteristica apertamente influenzata dal cinema americano (che si manifesta in opere quali *Roma Come Chicago* --Alberto De Martino, 1968--, *Gli Intoccabili* --Giuliano Montaldo, 1968--, e soprattutto *Città Violenta* --Sergio Sollima, 1970). Vanzina, che per l'occasione si firma con il suo vero nome, rinunciando per la prima volta nella sua carriera al nome d'arte di Steno (un dato che si può leggere come conferma delle aspirazioni “impegnate” dell'opera), mantiene intatti temi e luoghi del genere poliziesco e adotta la tipica struttura narrativa cronologico-deduttiva dell'indagine criminale, insaporendola però di allusioni all'attuale situazione politica. In più, *La Polizia Ringrazia* utilizza a piene mani gli espedienti spettacolari del film d'azione, realizzando

---

<sup>60</sup> Dal documentario *Stracult Sat - Il Poliziesco Italiano* (2008).

quel particolare *mélange* di denuncia civile e intrattenimento che almeno a livello tematico costituirà la caratteristica più evidente del genere poliziottesco.

Protagonista del film è il commissario Bertone (Enrico Maria Salerno), impegnato a fronteggiare la criminalità dilagante nella capitale. Nonostante gli sforzi del commissario e dei suoi uomini, i criminali vengono spesso rimessi in libertà, e superiori zelanti lo accusano di usare metodi brutali e poco ortodossi. Bertone si ritrova a dover indagare sulla misteriosa Anonima Anticrimine, alias dietro il quale operano vere e proprie “squadre della morte” che hanno preso a giustiziare criminali comuni (simbolicamente premurandosi di far trovare le loro vittime sotto dei manifesti che raffigurano uno spazzino con su la scritta *Aiutaci A Tenere Roma Pulita*). L'ondata di omicidi vede l'opinione pubblica schierarsi dalla parte dei vigilantes, che Bertone scopre essere capeggiata dall'ex questore Stolfi (fautore della pena di morte, finanziato da esponenti del mondo politico e finanziario che auspicano una svolta a destra seguita da un colpo di stato e dal ripristino della dittatura), e composta da ex poliziotti in congedo per motivi disciplinari. Il commissario comprende che tale struttura parallela rappresenta un potenziale pericolo per le istituzioni, che rischiano di essere infiltrate da gente pronta a derive autoritarie. Stolfi prova inutilmente a corrompere Bertone per farlo passare dalla sua parte: il commissario rifiuta, e viene assassinato a fucilate dall'Anonima. Sarà il suo acerrimo nemico, il procuratore Ricciuti (Mario Adorf), ad andare avanti nell'indagine per tentare di scoprire le finalità dell'organizzazione.

L'incipit di *La Polizia Ringrazia* ricorda da vicino la prima sequenza di *Banditi a Milano*: Bertone porta un gruppo di giornalisti a fare un giro della città in autobus, con annessa conferenza stampa, al fine di mettere in mostra lo stato di emergenza causato da



una criminalità urbana in crescita. È curioso come ad assistere a questo “spettacolo” siano esclusivamente giornalisti, il cui compito è quello di informare il pubblico: lo spettatore del film viene così da subito raggiunto da un messaggio preciso, concernente la montante preoccupazione dovuta all'aumento della delinquenza. Messaggio che è dunque filtrato attraverso una narrativa mediata, ed è significativo che l'anello di congiunzione tra i due livelli diegetici sia simbolicamente la stampa: la denuncia è legittimata dalla sua presunta obiettività, assumendo tuttavia anche un carattere urgente da *ultim'ora*. E nel corso del film i frequenti incontri di Bertone con vari giornalisti, tra cui una cronista che lo aiuterà nelle indagini (interpretata da Mariangela Melato), hanno sempre una funzione dialettica sottesa a proporre una tesi o a offrire un contraddittorio, veicolando idee e opinioni di tipo politico o ideologico. Il commissario non manca mai di effettuare commenti polemici in presenza di rappresentanti della stampa, come quando si lamenta del fatto che la polizia abbia poca libertà di manovra e sia continuamente bersagliata di critiche sulle pagine dei giornali, soltanto per essere rimbeccato dalla cronista sua amica che gli ricorda come la polizia venga criticata soltanto quando “rompe la testa agli studenti, o fa volare gli anarchici dalle finestre”.

Bertone è il vero eroe di questa storia, coerente nell'interpretare un ruolo in cui non crede più, ma le cui regole continua a osservare e difendere. È consapevole del suo ruolo e non prevarica mai i limiti del suo potere: rischia la vita per difendere un delinquente dalle squadre della morte, salvo poi decidere di rassegnare le dimissioni, in un gesto di sfiducia nelle istituzioni e di disgusto per la situazione sociale del paese. Ma quando smaschera l'Anonima si rifiuta categoricamente di entrarne a far parte: nonostante Bertone non creda ormai più nel funzionamento del sistema giudiziario, è riluttante a

sostituirsi alla legge, alla cui lettera resta fedele fino all'ultimo, e fino alle estreme conseguenze. Sembra che, eliminato il commissario, sia caduta l'ultima difesa contro i piani eversivi di Stolfi e dei suoi accoliti. Un finale pessimista, quasi sciasciano nel suggerire l'ineluttabile incedere delle macchine del potere, anche se è un finale che resta appeso a un filo di speranza, dato dalle parole del procuratore Ricciuti. Quest'ultimo infatti rifiuta il suggerimento di un misterioso pezzo grosso (il cui volto, inquadrato nel buio del sedile posteriore di un'auto blu, non ci è dato vedere) di insabbiare l'inchiesta sulla banda di "giustizieri" e sulla morte di Bertone, che per primo ne aveva sospettato l'esistenza.

*La Polizia Ringrazia* sembra inizialmente attestarsi su posizioni vagamente reazionarie: nei continui scontri verbali tra Bertone e il procuratore Ricciuti, il facile qualunquismo del primo (che protesta con veemenza che "tutti i criminali escono di galera" a causa delle pastoie del nuovo codice di procedura penale, e che la polizia si trovi "con le mani legate") sembra sempre avere la meglio sulla difesa a oltranza della legalità del secondo (che è invece un garantista convinto). Nella seconda parte invece la prospettiva si ribalta: messo a confronto con le mentalità e le pratiche neofasciste che vanno prendendo piede, il commissario si rende conto che le regole dello stato di diritto devono essere difese ad ogni costo. Leggendo questo scarto come capovolgimento ideologico e morale di un film "a tesi", Lino Micciché fu lesto a collocare *La Polizia Ringrazia* in una posizione politica di tipo "centrista":

Il fascismo vigorosamente denunciato nella seconda parte sembra nascere reattivamente allo scontro che la democrazia avrebbe operato sulla giustizia e che è descritto nella prima. Forlani, Malagodi, La Malfa e Ferri dovrebbero dunque essere contenti di questo film "centrista" del cinema italiano. Eppure pensiamo che, nonostante tutto, non lo siano. In primo luogo perché su un piatto della bilancia (la prima parte del film) stanno episodi sporadici, dati di fatto

isolati, elementi accidentali, insomma; laddove sull'altro piatto (la seconda parte) stanno un piano eversivo preciso, una reazione politica definita, una complicità attiva e criminale di pubblici poteri. E poi perché, anche oltre le proprie intenzioni, *La Polizia Ringrazia* può perfino voler dire che il fascismo trova spazio negli errori della democrazia borghese.”<sup>61</sup>

Micciché prende in esame *La Polizia Ringrazia*, e in senso più ampio il filone *giudiziario* nel quale esso pare incanalarsi, sotto un profilo prettamente sociologico, facendo notare che questa tendenza del cinema italiano non può essere sottovalutata, in quanto “riflette lo sfaldarsi progressivo ed ormai dilagante della fiducia dei cittadini nei confronti delle istituzioni”, e “non passa senza traccia nella pur assopita coscienza dello spettatore” (Micciché, 131). Ed effettivamente il film di Vanzina tocca una serie di nervi scoperti: in un colpo solo commenta (o allude a) una serie di episodi dell'attualità recente, dalla preoccupante escalation della criminalità urbana, al fallito golpe tentato da Junio Valerio Borghese (fondatore della X Mas e poi capo del Fronte Nazionale) nel dicembre 1970, alla contestazione studentesca e operaia, al caso Pinelli e all'omicidio Calabresi.

Il pubblico risponde a queste brusche sollecitazioni in modo lusinghiero: *La Polizia Ringrazia* registra un enorme e impreveduto successo di cassetta (dodicesimo incasso dell'anno in Italia, con un miliardo e settecento milioni), determinando una ridda di imitazioni e di sequel “non ufficiali”. La formula vincente (un sapiente cocktail di sparatorie, inseguimenti, e di velati riferimenti alla cronache politiche contemporanee) è trovata, l'infezione virale del genere attecchisce e scuote le dinamiche produttive del cinema italiano. Il poliziottesco è pronto a nascere, e *La Polizia Ringrazia* si guadagna la “scomoda etichetta” (Curti, 103) di suo capostipite.

---

<sup>61</sup> Lino Micciché, *Cinema Italiano degli Anni Settanta*, cit., p.134.

## **5. LA STAGIONE DELLA VIOLENZA: IL POLIZIOTTESCO ITALIANO DAL 1973 AL 1976.**

A seguire il modello de *La Polizia Ringrazia* sono in primo luogo due film che escono nel 1973, *La Polizia È al Servizio del Cittadino?* (di Romolo Guerrieri), e *La Polizia Sta a Guardare* (di Roberto Infascelli). In entrambi l'attore protagonista, nei panni del tutore dell'ordine, è Enrico Maria Salerno, che si può quindi di fatto considerare la prima star del genere poliziottesco. Il film di Guerrieri si svolge in una Genova plumbea e moderna, dove il commissario Sironi ha a che fare con un racket di grossisti che controllano il mercato alimentare attraverso un monopolio di fatto, minacciando la concorrenza con continue intimidazioni, e costringendo i commercianti al dettaglio ad acquistare a prezzi gonfiati e i fornitori a vendere a prezzi ridotti. Sironi intuisce che il racket gode di protezioni politiche (“Racket, camorra o mafia sono solo parole diverse di un aspetto sempre uguale: dove c’è corruzione si inserisce sempre un ingranaggio di sfruttamento il cui volto è difficile da individuare”), e difatti scopre che a capo dell’impresa criminale è lo stimato ingegner Brera, un industriale con amicizie che contano, e che non fa mistero delle sue idee politiche destrorse (“mi piace questa impostazione della polizia un po’... liberale, ma vede, questo può andar bene in teoria. In pratica, è un’altra cosa: occorre essere inflessibili, decisi, severi. Viviamo in un’epoca turbolenta, e si ha un gran bisogno di ordine, commissario”). Che Brera sia un “intoccabile” appare chiaro quando le prove del suo coinvolgimento in attività criminali scompaiono misteriosamente dall’ufficio del commissario. Dopo aver ricevuto una lavata

di capo dai suoi superiori, Sironi decide di fare a modo suo: nella sequenza più intensa del film confronta l'ingegner Brera mettendolo di fronte alle sue responsabilità (“se tutte le persone oneste avessero un po’ di coraggio, le cose cambierebbero”). Davanti al cinismo insito nella risposta di Brera (“Lei è un illuso. L’unico motivo per cui la mia organizzazione sta in piedi è perchè tutto quello che ci sta intorno è completamente marcio, lei lo sa bene”) Sironi rompe ogni indugio e condanna l'ingegnere a una morte orrenda: lo chiude in un'automobile ferma sulle rotaie, attendendo l'impatto del primo treno in arrivo. Un “sovrappiù di sadismo” (Curti, 108) che non mancherà di far discutere, e che anticipa una delle costituenti più cospicue del poliziottesco, cioè una rappresentazione cruda, brutale (e a volte gratuita) della violenza.

Se *La Polizia Ringrazia* era ancora un film più riflessivo che spettacolare, in *La Polizia È al Servizio del Cittadino?* Guerrieri (regista comunque più consono al genere rispetto a Vanzina, veterano della commedia) accentua gli elementi d'azione offertigli dalla sceneggiatura, sfruttandoli al meglio. Splendida la sequenza iniziale, messa in scena senza dialoghi e con un montaggio incalzante, con il pestaggio a morte di un operaio che viene poi appeso a un gancio nel bel mezzo del porto, a servire da monito ed avvertimento per chi avesse intenzione di sgarrare. Nonostante le maggiori concessioni alle logiche dell'intrattenimento, *La Polizia È al Servizio del Cittadino?* non lesina note polemiche e sferzanti, a cominciare dall'ironico punto interrogativo presente nel titolo. Gli autori sembrano comunque preoccuparsi di salvaguardare la dignità e l'integrità delle forze dell'ordine, prese di mira da più di una componente sociale. Al figlio, militante di Lotta Continua che viene arrestato durante una manifestazione, Sironi si preoccupa di impartire una lezione di civiltà e tolleranza (“Io non sono mai entrato nel merito delle tue

scelte, anzi il mio lavoro è proprio quello di tutelare la libertà di ogni cittadino. Ma tu e i tuoi amici, prima di insultare un poliziotto, guardatelo in faccia. È figlio di povera gente, contadini, i cui padri non hanno avuto la possibilità di farlo studiare, nè di scendere in piazza a manifestare le proprie idee, come fate voi”), e risponde per le rime ai giornalisti che insinuano che la polizia cittadina abbia il grilletto facile (“Scrivete che la polizia è brutale perché qualche volta spara per difendersi. Avete pena dei poliziotti soltanto quando si fanno ammazzare?”). Sironi, però, a differenza del suo antecedente Bertone (che decide di difendere la legge fino all'estremo sacrificio), non esita a scavalcare i confini della legalità: non si fa scrupoli di sorta a infrangere le regole, prima scassinando una cassaforte per rubare dei documenti compromettenti, e soprattutto nella già ricordata sequenza dell'esecuzione di Brera, che instilla dubbi sull'ambiguità morale di fondo del personaggio di Sironi pur non nuocendo all'efficacia della risoluzione drammatica.

Film assai meno complesso rispetto a *La Polizia È al Servizio del Cittadino?*, *La Polizia Sta a Guardare* si fa invece portavoce di opinioni più nette e di grana grossa, tendenti verso l'ordinario qualunquismo dell'*uomo della strada*. Infascelli, già produttore di *La Polizia Ringrazia*, prova a bissarne il successo passando questa volta dietro alla macchina da presa. Salerno interpreta l'inflessibile questore Cardone, che davanti alla crescente ondata di sequestri che terrorizzano le famiglie più abbienti di Brescia, adotta la politica del pugno di ferro, rifiutando ogni tipo di dialogo o compromesso con i rapitori. Sarà messo di fronte a un dilemma morale non da poco nel momento in cui l'anonima sequestri sceglierà di prendere in ostaggio proprio suo figlio. Anche qui non mancano citazioni da fatti di cronaca (scioperi, agitazioni, bombe), un colpevole illustre (l'ex questore in pensione Jovine, il cui posto vacante è stato preso da Cardone), e velleitari

proclami maleodoranti di malcelato giustizialismo (“Se continuiamo a farci mettere le bombe sotto il culo da destra e da sinistra, senza mai opporci, senza mai reagire, io credo che questo stato di cose non potrà mai cambiare” tuona Cardone davanti a una folta platea di questurini).

*La Polizia Sta a Guardare* è per la verità un film alquanto anemico, che non si distingue per inventiva e di basso contenuto spettacolare, che nulla aggiunge a un prototipo che in verità appare già stanco e sulla via dell'esaurimento.

La soluzione viene individuata in un'improvvisa sterzata verso l'intrattenimento, e da questo momento il poliziottesco inizia a privilegiare i canoni generici tipici del film d'azione sposando un modo di far cinema maggiormente improntato all'evasione. La svolta avviene con due film che escono contemporaneamente nelle sale nell'estate del 1973, *La Polizia Incrimina, la Legge Assolve* (di Enzo G. Castellari), e *Milano Trema: la Polizia Vuole Giustizia* (di Sergio Martino). Il modello del commissario di mezz'età, dogmatico e paterno, ben incarnato dallo *spleen* di Enrico Maria Salerno (che infatti non troverà più spazio nel poliziottesco, se non in qualche sporadico ruolo da comprimario), viene abbandonato per far posto a una figura più giovane, dinamica e pronta a menare le mani, plasmata sul personaggio controverso (nonché recente eroe popolare) del commissario della questura di Milano Luigi Calabresi, ritenuto in molti ambienti responsabile della misteriosa morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli negli immediati postumi della strage di Piazza Fontana, e assassinato due anni più tardi da esponenti di Lotta Continua.

È lo stesso Castellari a raccontare di aver avuto l'idea di un film poliziesco “con un personaggio protagonista forte e coraggioso, pronto a lanciarsi in auto in inseguimenti

pazzeschi, in sparatorie mozzafiato e indagini complicate”<sup>62</sup>, individuando il suo ideale in Franco Nero. In *La Polizia Incrimina, la Legge Assolve* il muscolare attore parmense è il commissario Belli, che si trova in mezzo a una guerra tra due bande rivali ai ferri corti per il controllo del traffico della droga nel porto di Genova. Per vendicare la morte del commissario Scavino, ucciso platealmente in pieno centro mentre stava per consegnare ai magistrati un dossier compromettente, Belli decide di proseguire le indagini del collega e riesce ad incastrare i potenti industriali che tirano le fila del clan vincente. Sicuramente influenzato dal cinema americano contemporaneo, lo stile di Castellari è vivace ed energico: la macchina da presa è in continuo movimento, i personaggi seguiti da vicino grazie al largo utilizzo della camera a mano, e le musiche coinvolgenti (firmate dai fratelli De Angelis) complementano con ritmo incalzante le sequenze d'azione, che sono sempre filmate da angolazioni multiple e si avvalgono di un montaggio serrato ed esemplare:

Non c'è scissione fra montaggio e regia, è un tutt'uno. Non puoi dirigere se non conosci il montaggio. La mia regia è pensata su un montaggio già pensato e programmato. Non giro inquadrature senza ragione. Anche il minimo dettaglio è fatto in funzione del montaggio. I primi piani, i campi lunghi, le panoramiche hanno un senso preciso, d'accordo con il preordinato piano di montaggio.<sup>63</sup>

In *La Polizia Incrimina, la Legge Assolve* “l'eredità del cinema politico è ormai metabolizzata all'interno del racconto di genere” (Curti, 111): al di là di qualche riferimento al mestiere difficile e poco remunerativo del poliziotto, e dell'appena accennata collusione tra il mondo degli affari e quello della criminalità organizzata, sono sicuramente gli ingredienti più spettacolari a prendere il sopravvento nell'equilibrio del racconto. L'intero film orbita intorno al commissario Belli, giovane e istintivo ma amaro

---

<sup>62</sup> In Igor Grimaldi e Davide Pulici (a cura di), *Enzo G. Castellari* (Milano:Nocturno Libri, 2000), p.34.

<sup>63</sup> In Igor Grimaldi e Davide Pulici, *cit.*, p.4.



quanto basta (“La polizia è al servizio del cittadino. Ma di quale cittadino? Quello che conta, quello che comanda, quello che paga”). Alle parole tuttavia preferisce i fatti, ed è poco incline a farsi impastoiare dai regolamenti; tutto il contrario del riflessivo e rigoroso Bertone, archetipo del funzionario ligo alle regole che però non si faceva mai sfuggire l'occasione di lanciarsi in un comizio.

Della stessa pasta è fatto anche il commissario Caneparo di *Milano Trema: la Polizia Vuole Giustizia*, interpretato dall'atletico attore francese Luc Merenda, che si rivelerà il vero *Dirty Harry* del poliziottesco (nonchè una delle sue star assolute), qui alla sua prima incursione nel genere. La sceneggiatura di Ernesto Gastaldi non brilla per originalità: anche in questo caso, la vendetta personale come elemento propulsivo della trama, le diramazioni tentacolari di un'organizzazione criminale manovrata dall'alto, l'incomprensione con i superiori che redarguiscono Caneparo per i suoi metodi spicci, l'occasionale siparietto esplicitamente politico come il dibattito tra il poliziotto progressista e quello reazionario (“Tu parli sempre come quando hai cominciato. O sei folle, o sei santo”). La sintassi narrativa del film d'azione è qui ancora più prevalente che in *La Polizia Incrimina, la Legge Assolve*, e il personaggio del commissario è un hippie ante litteram, che assume sfumature pop (i capelli lunghi, i vestiti alla moda) e grottesche (la smorfia di soddisfazione dopo aver ucciso a sangue freddo due evasi che avevano seminato il panico tra la popolazione). Anche Giovanni Buttafava, nel suo seminale saggio sul genere<sup>64</sup>, aveva ravvisato proprio nell'intercambiabilità fisica tra poliziotti e criminali uno dei tratti distintivi (e poco trasparenti) del genere. E sicuramente quella del commissario è una figura chiave per comprendere in pieno il poliziottesco: personaggio con un passato immancabilmente drammatico, dall'inesistente (o inconsistente) vita

---

<sup>64</sup> *Procedure Sveltite, cit.*

familiare, cane sciolto con una coscienza immacolata. Il commissario ha sempre ragione, anche nelle scelte difficili: è l'italiano medio che ha la necessità e il dovere di scegliere il male minore di fronte all'imperversare delle cancrene sociali che divorano il paese.

Proprio a questo proposito rileva Vincenzo Buccheri come il commissario,

più umano e tormentato nei primi film, poi sempre più manesco e fumettistico, [sia] davvero il fulcro ideologico del genere: paladino della scorciatoia delle maniere forti ma ostile alla soluzione eversiva delle “trame occulte”, il commissario è colui che assicura lo scivolamento del genere da un'ideologia pseudofascista, che pure scorre sottotraccia, al puro qualunquismo di destra. (...) Proprio il personaggio di “anarcoide conservatore” del commissario consente al genere di tenere la barra al centro (anzi, al centrodestra), cioè di dare voce (e sfogo) alla disillusione di un paese attraverso la rappresentazione di una violenza mai veramente eversiva, anzi ideologicamente legittimata dalla rappresentazione caricaturale (siano esse i criminali/belve che gli eversori “troppo fascisti”), all'incrocio tra il puro senso comune (“Quando ci vuole ci vuole!”) e il quasi rispetto della legge (alla fine il poliziotto non rinnega quasi mai la sua fede nella polizia e quando esagera finisce invariabilmente per gettare il distintivo).<sup>65</sup>

Come in precedenza aveva fatto Micciché, Buccheri individua in un centrismo spurio la Weltanschauung quintessenziale del poliziottesco, e da un punto di vista strettamente ideologico è difficile dar loro torto. Tuttavia, a dispetto delle derive spettacolari del poliziottesco e al suo sempre più fedele aderimento alla sintassi narrativa del film d'azione, all'interno del genere si può osservare un attento scandagliamento in chiave narrativa di tutte le problematiche sociali che opprimono il paese. E così si possono individuare film che di volta in volta trattano il racket della prostituzione e della tratta delle bianche (*Milano Rovente* --Umberto Lenzi, 1972), la strategia della tensione (*La Polizia Accusa: Il Servizio Segreto Uccide* --Sergio Martino, 1975, e *La Polizia Ha le Mani Legate* --Luciano Ercoli, 1975), la tossicodipendenza (*Mark il Poliziotto* --Stelvio Massi, 1975, e *Roma Drogata: La Polizia Non Può Intervenire* --Lucio Marcaccini,

---

<sup>65</sup> Vincenzo Buccheri, *I Generi. Specchio della Mutazione*, in De Bernardinis (a cura di), *cit.*, p.34-35.

1975), il grande traffico di stupefacenti (*La Polizia Incrimina, la Legge Assolve*), i sequestri di persona (*L'Italia a Mano Armata* --Marino Girolami, 1976, e il già citato *La Polizia Sta a Guardare*), e persino fatti di cronaca clamorosi come il delitto del Circeo (evocato da *I Ragazzi della Roma Violenta* --Renato Savino, 1976, e *Roma l'Altra Faccia della Violenza* --Marino Girolami, 1976).

Sicuramente, a partire dalla stagione 1973-74 il poliziottesco ingrana come genere di largo consumo, tanto che cominciano a veder luce anche le prime imitazioni a budget medio-piccolo, come *La Mano Spietata della Legge* (Sergio Gariazzo, 1973), e il primo poliziottesco dello specialista Stelvio Massi, *Squadra Volante* (1974). Le velleità sociologiche si assottigliano sempre più, ma restano integre due tematiche fondamentali del genere: quella del cittadino indifeso attorniato dall'incontenibile violenza della metropoli, e quella della polizia incapace di reagire a causa dei paletti istituzionali che è impossibilitata a scavalcare. I titoli stessi dei film si fanno sempre più espliciti: *Il Cittadino Si Ribella* (Enzo G. Castellari, 1974), *Milano Odia: La Polizia Non Può Sparare* (Umberto Lenzi, 1974), *La Polizia Chiede Aiuto* (Massimo Dallamano, 1974), *L'Uomo della Strada Fa Giustizia* (Umberto Lenzi, 1975), e via dicendo. Fino ad arrivare al famigerato *Roma Violenta* (Marino Girolami, 1975), che mette in scena una capitale quasi post-apocalittica, dove vige la legge del più forte e dove non si è al sicuro in alcun luogo. All'interno di questa ambientazione da Far West sul Tevere agisce con crescente frustrazione e senso di impotenza il commissario Betti (esordio nel poliziottesco per Maurizio Merli, ultimo vero divo del genere), avvicinato da un cittadino "perbene" che gli propone di entrare a far parte di una banda di vigilantes. Messo di fronte alla medesima scelta che aveva dovuto compiere il commissario Bertone in *La Polizia*

*Ringrazia* (che aveva rifiutato sdegnatamente, pagando con la vita), il personaggio di Betti questa volta prende la decisione opposta, diventando capo di un gruppo di picchiatori che, armati di oggetti contundenti di vario genere, iniziano a “ripulire” la città con mezzi draconiani. Anche il suo pentimento finale resta ambiguo e poco convinto, e a partire da questo momento sarà difficile per il poliziottesco scrollarsi di dosso la patente ideologica reazionaria che gli viene affibbiata all'istante. Ma quali che siano le convinzioni politiche (esplicite o involontarie) dell'uno o dell'altro cineasta, indubbiamente il poliziottesco si nutre dello stato di emergenza nazionale sino a farne elemento ontologico e fondante della sua stessa esistenza, diventando il genere emblematico dello sconcerto e dello smarrimento degli italiani di fronte a un paese e a una società che appaiono sempre più sull'orlo del precipizio:

[È un] genere che si incarica di dare forma a questi umori confusi: lo scontento nella -e per la- polizia e la magistratura, lo scollamento tra popolo e potere, la paranoia del complotto e delle trame segrete.<sup>66</sup>

## **6. TUTTI I FIGLI DI “MONNEZZA”. DERIVE COMICO-DISIMPEGNATE DEL GENERE.**

Racconta la “vulgata” che nel febbraio 1976, alla prima proiezione nazionale del nuovo film di Umberto Lenzi *Roma a Mano Armata* presso il Cinema Adriano di Roma, il numerosissimo pubblico presente (più di otto milioni l'incasso, con il prezzo del biglietto fissato a ottocento lire) prese a rumoreggiare fragorosamente durante una scena del film, in cui l'eroe (Maurizio Merli, nel ruolo del commissario Tanzi) confronta il suo

---

<sup>66</sup> Vincenzo Buccheri, *cit.*, p.31.

antagonista, il deforme Vincenzo Moretto detto “Il Gobbo” (interpretato dall'attore cubano Tomas Milian), uccidendolo a revolverate. Un coro di protesta si levò all'unisono dagli spettatori (“Gobbo, nun devi morì”), che non avrebbero voluto veder uscire di scena in tal modo il personaggio, tanto che Maurizio Merli scoppiò in un pianto diretto e dovette abbandonare la sala, con il regista Lenzi e l'autore della sceneggiatura Dardano Sacchetti a cercare inutilmente di consolarlo. Ma perché questa sollevazione popolare per un personaggio tanto sgradevole? “Il Gobbo” è infatti una vera carogna, “carico di un folle livore antiborghese e antisociale” (Curti, 126): dedito al turpiloquio e alla bestemmia, vigliacco e doppiogiochista, non ha alcun rispetto per il prossimo e ancor meno per l'autorità costituita (quando viene portato al commissariato si piscia addosso per sfregio); la sua efferatezza non conosce limiti (irrompe in un'ambulanza che sta portando in ospedale una donna malata accompagnata dal marito, e uccide quest'ultimo per un'inezia), e in più le sue malformazioni fisiche lo rendono ripugnante anche alla vista. Per quanto odioso e detestabile, “Il Gobbo” è però una figura sintomatica, espressione del sottoproletariato urbano reietto ed emarginato, di quel popolo degli esclusi in cui il pubblico non fa fatica in un certo qual modo a riconoscersi: cialtronesco, di bassa estrazione sociale, parla sboccatamente e in stretto dialetto romanesco, e gli sono riservate le battute più a effetto di tutto il copione. Davanti agli isterismi della folla al Cinema Adriano, fu Dardano Sacchetti il primo a comprendere che i tempi stavano cambiando, e che “il pubblico era maturo per un cambio di passo. Rispetto al poliziottesco che fino a quel momento era stato in auge, io ho capito che si poteva rompere questo clichè”<sup>67</sup>. È con il personaggio del “Gobbo”, e dei suoi numerosi epigoni, che il poliziottesco entra nella sua fase più barocca e *non-engagé*, in cui la violenza, da

---

<sup>67</sup> Intervista filmata contenuta nell'edizione italiana del DVD di *Mark il Poliziotto*.

qualunque parte provenga, assume forme parossistiche e i personaggi si riducono a caricature.

A ben vedere, i primi segnali di una metamorfosi del genere orientata verso il disimpegno potevano già essere avvertiti in *Mark il Poliziotto* (Stelvio Massi, 1975), film uscito appena pochi mesi prima di *Roma a Mano Armata*. E non a caso è proprio Dardano Sacchetti il creatore del personaggio di Mark il poliziotto:

[Con questo film] c'è un tentativo di fare un poliziesco disincantato: io sono sempre stato molto innamorato del noir francese, di quei film dove gli uomini hanno tutti dai cinquant'anni in su, duri, che parlano poco e hanno la voce ruvida. E quindi mi piaceva rovesciare completamente il clichè, andare invece su un tipo di poliziotto diverso, *che si facesse le canne*, in un certo senso.<sup>68</sup>

È Franco Gasparri, il re dei fotoromanzi "Lancio", a interpretare il ruolo del commissario Mark Terzi. Cinico e disincantato, Terzi sostiene di fare il poliziotto per necessità. Pur non facendo mistero del suo passato da sessantottino militante, sembra essere un uomo senza ideali. Ma questo certo non gli impedisce di cercare in tutti i modi di stroncare il commercio e il traffico di droga, arrivando al punto di accogliere a casa sua una tossicodipendente per provare a redimerla. Freddo ai limiti dell'insensibilità (grazie anche al volto monolitico di Gasparri), tiratore infallibile con la sua 44 Magnum fuori ordinanza, compie il suo lavoro con nonchalance. Sembra non soffrire di frustrazioni di sorta e tratta chiunque con una sottile aria di superiorità, permettendosi addirittura di dare ai suoi colleghi lezioni spicce di logica ("se Benzi ha la droga, e si interessa di bambolotti, i bambolotti qualcosa c'entrano. In filosofia si chiama sillogismo"). Si concede il lusso di prendere a pugni nientemeno che l'ex campione dei pesi medi Carlos Duran, che interpreta quello che è forse il personaggio più originale del film, un killer

---

<sup>68</sup> Intervista filmata contenuta nell'edizione italiana del DVD di *Mark il Poliziotto*.

sofferente di emicrania che prima di eliminare le sue vittime non esita a chieder loro un bicchiere d'acqua per buttar giù un paio di aspirine. Solitario, donnaiolo, senza legami, Terzi chiede il nome alle donne dopo che ci è andato a letto, e la sua unica compagnia fissa è il suo cane san bernardo. La trama esile esile di *Mark il Poliziotto* sembra essere solo un banale pretesto per fare da collante a un'interminabile sequela di acrobazie, inseguimenti e sparatorie, peraltro realizzati con mano sicura, e i personaggi assumono aspetti grotteschi, da fumetto, stereotipati al limite della macchietta. *Mark il Poliziotto* può essere letto come un tentativo di alleggerire il poliziottesco dai suoi elementi più ancorati all'attualità, e di restituire al pubblico il puro piacere dell'evasione che è in grado di procurare una narrativa poliziesca scevra da dilemmi etici, dove le caratterizzazioni sono tagliate con l'accetta e le sfere morali ben circoscritte in capo a personaggi apertamente buoni o cattivi. *Mark il Poliziotto* registra ottimi incassi (due miliardi e settecento milioni a fronte di un costo di duecento milioni), e per volontà della produzione il personaggio viene serializzato in due seguiti (entrambi diretti da Stelvio Massi: *Mark il Poliziotto Spara per Primo*, del 1975, e *Mark Colpisce Ancora*, del 1976). Soltanto il gravissimo incidente di motocicletta occorso a Franco Gasparri, che gli stroncherà la carriera d'attore portandolo a una paralisi irreversibile, pone fine al fortunato ciclo.

Come Mark il poliziotto, anche "Il Gobbo" viene riproposto nel brevissimo periodo: l'unico problema era che il carismatico personaggio fosse defunto nel film precedente. Niente paura, però: l'ingegnoso Sacchetti si inventa un fratello gemello (*maggiore*, perché "nato dieci minuti prima") in *La Banda del Gobbo* (Umberto Lenzi, 1977), e prima ancora, in *Il Trucido e il Violento* (Umberto Lenzi, 1976), concepisce la

sua più efficace reincarnazione, Sergio Marazzi detto Monnezza, “il Caronte che traghetta il genere verso i lidi della commedia” (Curti, 182). Monnezza è un “Gobbo” dal cuore d’oro, uno spirito libero che vive alla giornata, un popolano di indole ribelle che, tra scazzottate e furtarelli, collabora con la polizia per ragioni morali ma risponde a un proprio personale codice di condotta (ennesima variazione sul tema dell’osservanza di una legge non scritta, “alternativa” a quella dei tribunali). L’uso del vernacolare, della battutaccia e del doppio senso si fa sempre più esteso, sino a raggiungere vette surreali (ne sia esempio lampante l’ideazione da parte di Monnezza della “FIGA” -Federazione Italiana Gratta Antiviolenza), e gli effetti comici sempre più marcati, a scapito delle scene di pura azione.

E Monnezza avrà anche un alter ego nelle forze dell’ordine. Ricorda a questo proposito Dardano Sacchetti che

Tomas Milian, da attore intelligente e di grande sensibilità, aveva capito tutte le potenzialità del personaggio di Monnezza (anche perché il pubblico in sala si divertiva molto). Dal momento che aveva quest’altro personaggio che faceva che era Nico Giraldi, con la complicità di Ferruccio Amendola che lo doppiava sia nel ruolo di Giraldi che in quello di Monnezza, ha cominciato a *mettersi addosso i panni* di Monnezza mentre recitava Giraldi, riuscendo a confondere le idee a tutti: critici, giornalisti, fan e autori. Milian era bravissimo, tant’è vero che Monnezza è diventato una maschera, come Arlecchino.

Dopo “Il Gobbo” e Monnezza, Milian incarna anche il maresciallo Nico Giraldi, detto “il Pirata”, che nella longeva serie di film inaugurata da *Squadra Antiscippo* (Bruno Corbucci, 1976) e che proseguirà fino ad anni Ottanta inoltrati, è un Serpico dagli occhi bistrati che insegue per la città delinquentelli di mezza tacca. Il romanesco continua a essere la lingua franca della strada, senza contare che la comicità scade nella trivialità più becera, al pari delle coeve commedie scopofiliache di Mariano Laurenti o Nando Cicero.



Gli episodi di delinquenza, poi, non sono mai presi sul serio o rappresentati con registro drammatico, non provocano costernazione ma risate (*Squadra Antiscippo* inizia con un furto perpetrato ai danni di un gruppo di turisti giapponesi fermatisi a fotografare un ciccone che si era appartato in un parco pubblico per defecare):

La piccola delinquenza è rappresentata con occhio assolutorio: affidati a caratteristi come Toni Ucci e in seguito Bombolo, i ladruncoli, borsaioli e truffatori che capitano sotto le grinfie di Nico diventano macchiette, da castigare con un paio di schiaffoni come se fossero dei bambinoni disubbidienti e un po' tonti: e con la consapevolezza che, nel prossimo episodio, li ritroveremo con le mani nel barattolo della marmellata.<sup>69</sup>

Il poliziottesco diventa pertanto parodia di se stesso (cosa che del resto era già accaduta al genere del western all'italiana, in cui lo spartiacque fu l'apparizione del personaggio di Trinità), ribalta il modello originario slabbrandone intenzioni e presupposti e svuotandolo di contenuti. E così, tra un ceffone e una scorreggia, il filone aurifero si esaurisce e si compie la parabola del poliziottesco, genere che interpretando (volontariamente o no) le paure e le inquietudini di una società a un bivio, le ha sapute traslare sullo schermo con notevole attenzione e straordinaria credibilità.

Vedremo in seguito in che modo le sensibilità artistiche di voci autoriali molto diverse tra loro, ma mai collocabili all'interno della logica del genere, abbiano in quegli stessi anni provato a tastare il polso del paese partendo dai medesimi presupposti ma giungendo a conclusioni più contraddittorie e assai meno nette.

---

<sup>69</sup> Roberto Curti, *cit.* p.186-187.

**CAPITOLO 3**  
**ANNI SETTANTA**  
**Visioni d'Autore**

In un recente saggio, Flavio De Bernardinis rivisita il celebre giudizio d'insieme di Lino Micciché sul cinema italiano degli anni Settanta (già preso in considerazione nel precedente capitolo), secondo il quale nel corso del decennio si sviluppa una forbice produttiva sempre più evidente tra il cinema "serio", d'autore, che continua a offrire ottimi spunti critici, e il sottoprodotto di genere, che va invece rapidamente degenerando oltre i confini del becero. Secondo De Bernardinis, la diagnosi di Micciché, "che aveva il peso di una sentenza della Corte di Cassazione", andrebbe tuttavia leggermente riconsiderata. È infatti una suggestione interessante quella secondo la quale proprio in quegli anni cruciali il film d'autore inizia a proporsi come un vero e proprio "genere", marcando il passaggio

dal "pubblico", quello magmatico e indistinto, simile alla folla di ottocentesca memoria, ai "pubblici", riconoscibili e articolati, fasce e porzioni di utenti cinematografici individuabili per gusti e tendenze. In questo senso, come accade di solito per i generi, anche l'autore finisce per localizzare un suo pubblico specifico, puntuale, fedele e persino sostanzialmente "acritico".<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Flavio De Bernardinis, *1970-1976: appunti per una mutazione*. In De Bernardinis (a cura di), *Storia del Cinema Italiano*, vol. XII (cit., p. 11).

D'altronde, anche il cinema di genere comincia a far intravedere segnali di ripresa, e dalla mischia generale di una diffusa mediocrit  emergono nuove personalit  artistiche valide che successivamente riusciranno ad avvalersi di uno stile proprio e a proporre un marchio di fabbrica "forte" (ad esempio nel caso di Dario Argento o di Lucio Fulci), o quantomeno una continuit  di opere originali di pi  che adeguata fattura artigianale. Da un lato dunque, come abbiamo visto nell'analizzare il poliziottesco e le sue caratteristiche incursioni in dinamiche narrative solitamente pertinenti a voci culturalmente pi  accreditate, il genere inizia gradualmente ad avvicinarsi a una retorica tipicamente autoriale. Dall'altro, le personalit  autoriali pi  acclamate, grazie alla riconoscibilit  del proprio stile e al credito di cui godono presso fasce spettatoriali ben individuabili, reclamano uno spazio proprio nell'ambito di quella diversa molteplicit  di "pubblici" cui fa cenno De Bernardinis, appropriandosi in tal modo di logiche di mercato e opportunit  produttive tipiche del cinema di genere.

La "forbice" miccicheiana si va cos  a poco a poco restringendo da entrambi i lati, e questa commistione altro non fa che creare una *zona ibrida*, in cui la distinzione tra pratiche "alte" e pratiche "basse" tende per certi versi a confondersi. Ancora una volta,   la conferma che il cinema italiano degli anni Settanta   un "cinema di transizione" (ancora una definizione di Miccich ), o in altre parole

un luogo dinamico di attraversamenti e passaggi, un transito, un campo di energie confuse che non sarebbe utile mettere a fuoco attraverso le consuete categorie e classificazioni.<sup>71</sup>

Effettivamente gli anni che vanno dal 1970 al 1976 sono forse quelli in cui questo sommovimento tettonico che scuote il cinema italiano alle sue basi   maggiormente

---

<sup>71</sup> Flavio De Bernardinis, *cit.*, p. 12.

riscontrabile, e meno sottoponibile a strumenti analitici tradizionali. Proprio per questo motivo, tuttavia, si rende ancor più necessario percorrere le vie battute, prendendo in considerazione le principali personalità artistiche del periodo singolarmente e in via del tutto separata dal nucleo “forte” del coevo cinema di genere. Procedere attraverso classificazioni consolidate consente infatti di apprezzare in pieno le divergenze e i punti di contatto, o le “fusioni e confusioni” (De Bernardinis), che nella prima metà degli anni Settanta vengono poste in atto tra questi due modi di intendere il cinema, apparentemente incompatibili ma in realtà interdipendenti.

Proviamo dunque a vedere in che modo i grandi autori del cinema italiano affrontano le scottanti tematiche politico-civili rese urgenti dall’incandescente clima sociale di quegli anni, a cominciare proprio da Francesco Rosi, che (come discusso nel primo capitolo) può essere a buon diritto considerato come il vero e proprio precursore del filone già dagli inizi della sua carriera di cineasta.

## 1. FRANCESCO ROSI

Nessun film più di *Salvatore Giuliano* mira a scovare le illusioni liriche, a far perdere il respiro all’epopea, offrendo nello stesso tempo una tale bellezza, onde rilanciare la presa di coscienza da parte degli spettatori.<sup>72</sup>

Non si può non condividere questa fulminante sintesi critica di Michel Ciment, che in una singola frase riesce a individuare la tensione fondamentale tra le due cifre stilistiche più evidenti di *Salvatore Giuliano*. Una tensione irrisolta, scomoda, spinosa, un problematico equilibrio morale e sostanziale tra la necessità di dover attrezzare il proprio pubblico a nuove e consapevoli percezioni storico-politiche, e l’azzardo, la

---

<sup>72</sup> Michel Ciment, *Dossier Rosi* (Milano: Il Castoro, 2008), p.13-14.

scommessa di voler raggiungere l'obiettivo di "far perdere il respiro all'epopea", divestendo cioè i fatti della loro aura semi-sacrale di verità consolidate.

Queste ansie e contraddizioni resteranno un elemento costante che caratterizzerà la quarantennale carriera di cineasta di Rosi, e possono emblematicamente essere riassunte nel titolo di uno dei suoi film: in che altro modo infatti può essere definito il cinema rosiano se non *Il Momento della Verità*? I dilemmi che attraverso i suoi film Rosi pone a se stesso e al suo pubblico hanno come fine ultimo l'accertamento di una *verità* spesso sfuggente, destinata a eludere i tentativi di una limpida interpretazione. Chi sono i veri responsabili della morte di Salvatore Giuliano, degli abitanti del caseggiato crollato in via S. Andrea nella periferia di Napoli, dei tenenti Ottolenghi e Sassu sull'altipiano di Asiago, di Enrico Mattei, dei magistrati, dell'ispettore Rogas, insomma di tutti quei "cadaveri eccellenti" dei quali abbonda l'opera rosiana e che rischierebbero altrimenti di essere archiviati nel grande dimenticatoio della Storia? Sono domande senza risposta, domande senza *verità* che però riescono utili a far sorgere dubbi e far crollare certezze, e a porre nuove, delicate domande. Questa ricerca maieutica si può a pieno titolo considerare la principale chiave di lettura filosofica e stilistica del metodo di Rosi, che a partire dal 1961 si espande in una duplice direzione, incanalandosi in due grandi direttive facilmente identificabili. Da un lato l'inchiesta allargata, "*caleidoscopica*" (Ciment), apertamente focalizzata su un personaggio chiave della storia recente (Salvatore Giuliano, Enrico Mattei, Lucky Luciano), e solitamente caratterizzata da una struttura a mosaico, ricca di ellissi narrative e scarti temporali, a suggerire la necessità di uno sforzo intellettuale attivo da parte dello spettatore per poter riallacciare con coerenza i fili dell'intreccio. Dall'altro, una tipologia narrativa più classica, più concisa e di minor

respiro epico, in cui invece l'autore sembra proporre (o meglio, insinuare) nuclei fattuali più forti, se non addirittura certezze, pur sempre proposte con metodo dialettico ma espressamente concepite per non lasciare spazio ad interpretazioni soggettive o in alcun modo ambigue. Esplorazioni di varia natura e di cospicuo rilievo morale: la speculazione edilizia nel Mezzogiorno (*Le Mani sulla Città*), la struttura classista delle guerre capitalistiche (*Uomini Contro*), la situazione socio-politica dell'Italia contemporanea (*Cadaveri Eccellenti*). Entrambi questi vettori paralleli dell'espressione artistica rosiana meritano di essere presi in esame attraverso i due film-chiave che Francesco Rosi dirige negli anni Settanta, vale a dire *Il Caso Mattei* (1972) e *Cadaveri Eccellenti* (1976).

### ***IL CASO MATTEI***

Al modo di *Salvatore Giuliano*, *Il Caso Mattei* è una sorta di inchiesta filmata dal finale aperto basata sui retroscena di uno dei tanti misteri dell'Italia degli anni Cinquanta. È la storia di Enrico Mattei, ex partigiano “bianco” e sin dal primo dopoguerra presidente prima dell'Agip e successivamente dell'Ente Nazionale Idrocarburi, e dei suoi sforzi per ritagliarsi uno spazio nella cosiddetta “guerra mondiale del petrolio”: dal rilancio dell'ENI sulla scena italiana e internazionale (giustificato dal ritrovamento di risorse energetiche naturali nella valle del Po), fino al tentativo di costruire una politica estera alternativa in contrasto con le strategie delle compagnie petrolifere americane (le cosiddette “Sette Sorelle”). Gli incoraggiamenti di Mattei alle maggiori potenze europee, volti a sollecitare una maggiore autonomia energetica, e i suoi ripetuti contatti con l'Unione Sovietica e con paesi del Terzo Mondo, avevano esasperato i rapporti con i disegni politici statunitensi, facendo pensare alla possibilità che l'incidente di cui fu

vittima potesse in realtà nascondere un attentato, ispirando perplessità e congetture sugli eventuali mandanti del sabotaggio al suo bireattore privato.

Rosi utilizza una congerie di materiali di diversa provenienza, anche se il soggetto segue inizialmente la registrazione di un evento: la caduta dell'aereo su cui viaggiavano Mattei, il pilota Bertuzzi, e il giornalista americano McHale (che stava scrivendo una *cover story* sul manager italiano per conto del settimanale "Time"), avvenuta nel cielo di Bascapé, nella campagna bergamasca, il 27 ottobre 1962. Da questo elemento centrale della trama si diramano altri piani narrativi, che nel corso del film si sovrappongono in continuazione: una finzione incentrata su una rivisitazione della carriera di Mattei, narrata in flashback e conforme alle regole del libero racconto (con Gian Maria Volontè che, nel ruolo principale, dà vita a un personaggio forse più carismatico e istrionico di quanto Mattei non sia realmente stato); le dichiarazioni di Ferruccio Parri, Michele Pantaleone, e altri intellettuali e uomini politici dell'epoca, utili a descrivere il contesto che favorì l'ascesa, e forse determinò la caduta, di un proto-manager volitivo e testardo come Mattei; e la testimonianza dello stesso Rosi, che appare nel corso del film in veste di cronista in cerca di indizi e risposte per interpretare, appunto, il *caso Mattei*. La struttura temporale de *Il Caso Mattei* è dunque imperniata intorno a due componenti: quella "finzionale", con una rielaborazione narrativa della biografia di Mattei, e quella "documentaria" (ma al tempo stesso "autoriflessiva"), che riguarda l'inchiesta che il film conduce fino al punto di mostrare il "film nel film", il film stesso nel suo farsi. Questo è, sin da *Salvatore Giuliano*, un procedimento caro a Rosi: "I personaggi, analogamente agli spettatori, costruiscono il proprio racconto in base alle informazioni di cui dispongono" (Ciment, 31). Si riaffaccia, pertanto, quel cinema "*documentato*, non documentario" con

il quale il cineasta napoletano stuzzica il suo pubblico e al tempo stesso cerca di scavare più a fondo negli avvenimenti, basandosi su un impianto puramente fattuale e oggettivamente riscontrabile. La struttura narrativa dipende da questo familiare contrasto, ma anche dal tipo di impostazione ideologica sottesa all'intero progetto. L'indagine di Rosi, che accosta gli eventi secondo questo stridente affastellamento di scarti e contrapposizioni tra diversi piani di fiction, parte dalla registrazione dell'incidente che portò alla morte di Mattei, facendovi più volte ritorno nel corso del film. La linearità del film è frazionabile in "blocchi" narrativi e discorsivi, articolati a loro volta in un numero più o meno ampio di sottosegmenti, e la caratteristica più evidente riguardante l'ordine del racconto è proprio quella della "circolarità" (il film inizia e finisce con le medesime immagini di rottami dell'aereo caduto), e del frequente uso del flashback, sia all'interno dei singoli blocchi che nel passaggio da un blocco all'altro. I dati e le riflessioni che in questo processo vanno a poco a poco emergendo portano in tal modo, e con sorprendente naturalezza, a un confronto tra le *cause* di un episodio (e le sue spiegazioni di comodo) e gli *effetti* del medesimo. Ma più che il semplice ricorso a materiali di diversa origine e natura, quel che è ancora più interessante notare è la particolare ibridazione cui vengono soggetti: così, le sequenze di *fiction* sul luogo dell'incidente sono incorniciate come servizi telegiornalistici; materiale fotografico o televisivo apparentemente di repertorio è in realtà "fabbricato" (come il famoso aneddoto del gattino affamato, negli anni vero e proprio cavallo di battaglia del presidente dell'ENI, che è raccontato da Mattei-Volontè in una finta intervista telegiornalistica); e, con procedimento opposto, le immagini d'archivio di Ferruccio Parri vengono collocate nel film come fossero parte integrante dell'inchiesta di Rosi, e dunque



in qualche modo narrativizzate. Questo processo di ibridazione, se da un lato ingigantisce il carattere di inchiesta di cui il film si fa portavoce, espandendolo attraverso questi ripetuti disorientamenti, dall'altro concorre, di pari passo con la sua complessa costruzione temporale, a rafforzare questo senso di groviglio irrisolvibile e inestricabile che il film sembra attribuire alla vicende di Mattei e al suo mistero, assumendo dimensione di opera labirintica e apocalittica.

Rispetto al precedente film sul bandito Giuliano, *Il Caso Mattei* è caratterizzato da una rinuncia al racconto ancora più radicale, e da un *découpage* che privilegia l'informazione e la ricerca:

L'introduzione di elementi funzionali alla riflessione, tra quelli destinati a legare l'attenzione del pubblico attraverso il coinvolgimento emotivo, si fa molto più fitta e incalzante. La vicenda del personaggio Mattei, infatti, devia continuamente dal filo biografico, per aprirsi alle più varie notazioni sul contesto in cui si è svolta, così come quel minimo di struttura narrativa a cui il regista ricorre per seguire la genesi e lo sviluppo dello "Stato imprenditore", si spezza ad ogni pie' sospinto per far posto all'inserimento televisivo, alla ricostruzione documentaristica, all'intervento diretto ed esplicito del regista in chiave di inchiesta giornalistica.<sup>73</sup>

Le soluzioni di linguaggio adottate per *Salvatore Giuliano* sembrano qui portate alle estreme conseguenze, arrivando a stabilire con il pubblico un rapporto più razionale che emotivo. D'altro canto, però, i continui rinvii al registro narrativo che ricostruisce in flashback la storia personale e la carriera di Enrico Mattei fanno di questo film più una riflessione e un'indagine sul personaggio Mattei che sul *caso* relativo alla sua morte. Un'osservazione condivisa dallo stesso Rosi, che ha ammesso di aver volutamente insistito sulla figura di Mattei come "tramite" necessario per arrivare a proporre (e far comprendere) al pubblico la complessa situazione geopolitica che si era venuta a creare

---

<sup>73</sup> Anton Giulio Mancino, Sandro Zambetti, *Francesco Rosi* (Milano: Il Castoro, 1998), p.94-95.

nel corso degli anni Cinquanta, avente al suo centro proprio il direttore dell'ENI. La vicenda di Mattei diviene dunque

una sorta di catalizzatore che coagula attorno a sé una serie di elementi e ne stabilisce la correlazione: l'Italia dell'immediato dopoguerra, le operazioni di borsa sull'ipotesi "petrolifera" italiana, l'avversione della stampa benpensante e della destra alla politica espansiva dell'ENI (...), il rapporto di Mattei con il potere politico, la sua visione dinamica e dispotica del potere, la sua spregiudicatezza nello strumentalizzare amici e avversari, il suo populismo non esente da tentazioni taumaturgiche e da rischi autoritari, l'attesa delle plebi diseredate del Sud, le minacce che gravavano sul capo di Mattei e l'apparato di sorveglianza che vi era attorno a lui per tutelarlo, le ipotesi di una morte non accidentale e le testimonianze a favore di questa tesi, le reticenze del potere politico e delle autorità inquirenti sulla faccenda, il "caso De Mauro" e le sue possibili connessioni.<sup>74</sup>

La parabola politica, professionale e umana di Enrico Mattei si ritrova pertanto al centro di questa fittissima ragnatela di suggestioni, riferimenti e congetture, agendo da simbolo, da figura-chiave per comprendere appieno il filo conduttore che, collegando apparati istituzionali e direttive di governo, si estende nel corso dei decenni fino agli anni Settanta. D'altronde, Rosi non può fare a meno di riproporre, almeno in parte, quel procedimento induttivo "a contrasto" già inaugurato in *Salvatore Giuliano*: quel mostrare frammenti di una presunta veridicità di comodo, arricchendoli però di richiami a ulteriori (e documentabilissime) fonti per evidenziarne le incongruenze e mostrarne gli effetti più pericolosi e potenzialmente eversivi. Anche se, rispetto a *Salvatore Giuliano*, *Il Caso Mattei* è un film meno orientato verso lo scavare verità e scovare incoerenze, è innegabile che la tragedia di Bascapé giochi un ruolo decisivo nella retorica del racconto, e che i suoi esiti sulla contemporaneità vengano messi a nudo senza mezzi termini.

[*Il Caso Mattei* è] semplicemente (anzi complicatamente) un film sul potere nell'Italia del dopoguerra. (...) Lo spettatore comune percepisce nel film una dominante abbastanza nettamente caratterizzata: una serie di interrogativi che

---

<sup>74</sup> Lino Micciché, *Cinema Italiano degli Anni Settanta* (cit.), p.112.

hanno tutti per oggetto *l'ambiguità del potere*. (...) È una problematica radiografia sulla formazione del potere nell'Italia sorta dalle rovine del fascismo. Un potere che si fa tra quelle rovine, che si afferma in mezzo a mille difficoltà, che si batte contro potenti interessi e altri ne rappresenta, che agisce in una connessione internazionale assai più vasta di quella che istituzionalmente gli sarebbe propria, che suscita profonde avversioni e intricate complicità, che è gestito in modo personale ed incontrollato, e dietro il quale c'è la potenzialità dello Stato democraticamente imprenditore e quella dello Stato taumaturgicamente autoritario.<sup>75</sup>

Intorno a un personaggio onnipresente che domina il racconto, Rosi ha quindi imbastito un film che ancora una volta rappresenta l'occasione per una nuova analisi del concetto di potere. Se *Salvatore Giuliano* aveva segnato il debutto della messinscena di questa problematica, e se in *Le Mani sulla Città* il discorso era stato rielaborato a livello locale, con *Il Caso Mattei* Rosi inquadra il potere nella più elevata delle sue espressioni, quella dello Stato. Seguendo il progressivo sviluppo di questo arco tematico, ci si rende conto che l'autorità dello Stato non trova il suo cardine nelle sole istituzioni, ma poggia su delle forze parallele che ne detengono i modi di funzionamento in maniera pressoché esclusiva. I conflitti politici, economici e sociali sono visti come delle lotte intestine, all'interno delle quali entrano in gioco poteri occulti le cui azioni risultano al comune cittadino del tutto incontrollabili. In una sorta di sottobosco dai contorni indefiniti, l'ordine costituito si appoggia sulla polizia, l'esercito, la chiesa, e persino sulle forze occulte della mafia e del gangsterismo. La morte di Mattei resta inesplicabile, se non facendo riferimento a queste zone d'ombra dove il potere ufficiale si guasta e si confonde con gli ambienti marginali della corruzione e del delitto. Rosi ci restituisce l'immagine inquietante di un universo contraddistinto da una continua negoziazione di rapporti di forza tra poteri ufficiali e poteri *paralleli*.

---

<sup>75</sup> Lino Micciché, *cit.*, p.113.

Il dato fondamentale de *Il Caso Mattei* è quello di un civilissimo enigma. L'enigma non è il mistero della morte di Mattei, e neppure quello della "guerra del petrolio". L'enigma che ci riguarda da vicino è quello di un popolo che deve gestire il proprio presente e il proprio futuro e non limitarsi più a interrogativi sulle sorti del potere. Un enigma cui il film non dà, né poteva dare, risposte perché la risposta vera è in ciascuno di noi: nelle nostre scelte, nelle nostre militanze, nelle nostre lotte per una società in cui il potere non sia più *enigmatico*.<sup>76</sup>

Queste parole di Micciché, scritte in contemporanea all'uscita nelle sale cinematografiche de *Il Caso Mattei*, possono dirsi profetiche. Non solo infatti le cronache dell'Italia repubblicana continuano a offrire spunti per nuovi e sempre più complessi enigmi, ma anche il cinema rosiano si va orientando verso una maggiore *enigmaticità* di fondo. Un'enigmaticità rintracciabile sia a livello formale che sostanziale, e che tocca il suo apice in quella che è forse una delle opere più felici di Rosi, che prende spunto dal duro romanzo di Leonardo Sciascia *Il Contesto* (pubblicato nel 1971).

### ***CADAVERI ECCELLENTI***

Per la prima volta nella sua carriera Francesco Rosi ricorre all'adattamento filmico di un testo letterario di finzione, anche se l'incontro tra Rosi e Sciascia poteva in certo qual modo ritenersi prevedibile. Tra il mondo narrativo del cineasta e quello dello scrittore esistono infatti notevoli affinità, a partire dal dato che entrambi si servono di punti di partenza concernenti inchieste sulla mafia o sulla corruzione al fine di indagare a fondo sulla realtà e tentare di svelare le strutture nascoste del potere<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Lino Micciché, *cit.*, p.114.

<sup>77</sup> "Appena uscì, *Il Contesto* di Sciascia mi sembrò una specie di summa dei temi che avevo trattato nei miei film precedenti, e ho subito pensato alla possibilità di trarne un film". Francesco Rosi, citato in Faldini, Franca e Fofi, Goffredo, *Il Cinema Italiano d'Oggi 1970-1984 Raccontato dai Suoi Protagonisti* (Milano: Mondadori, 1984), p.276.

*Cadaveri Eccellenti* (così come *Il Contesto*) ha luogo in un paese “immaginario”<sup>78</sup>, nel quale però non è poi così difficile riconoscere l’Italia, in cui si scatena una serie di agguati omicidi a magistrati di spicco in diverse città. Una vera e propria “caccia al giudice” che spinge le autorità ad assegnare con urgenza la direzione delle indagini sui vari assassini all’ispettore Rogas, inviato appositamente dalla capitale. Rogas si convince del fatto che il colpevole sia un esecutore solitario in cerca di vendetta personale, il farmacista Cres (nel frattempo eclissatosi nel nulla). I vertici della polizia e dell’esecutivo tentano però in tutti i modi di addossare la colpa a gruppi estremisti studenteschi, intuendo l’opportunità di cercare di delegittimare la sinistra extraparlamentare. La tesi di Rogas viene accantonata, e l’ispettore (che viene esonerato dalle indagini) si accorge per giunta di essere sospettato e pedinato. Nel corso delle sue indagini, infatti, Rogas ha avuto l’occasione di esaminare molto da vicino i meccanismi del potere anche ai suoi livelli più sotterranei, e si è reso conto di aver intuito forse troppi segreti, inclusa una sottile strategia politica mirata ad usare la sinistra come capro espiatorio per la catena di attentati, giustificando così un colpo di stato e una svolta autoritaria. L’ispettore confessa i suoi sospetti a Cusa, un amico militante del partito comunista, che riesce a organizzare un colloquio a quattr’occhi tra Rogas e il segretario del partito. Ma quando i due si incontrano all’interno di un museo semideserto vengono uccisi entrambi da un assassino senza volto. La versione ufficiale dei fatti incolperà lo stesso Rogas, mentre la scena finale del film (non presente invece nel romanzo) mostra il

---

<sup>78</sup> Nelle parole di Sciascia: “La storia cominciò a muoversi in un paese del tutto immaginario; un paese dove non avevano più corso le idee, dove i principi –ancora proclamati e conclamati- venivano quotidianamente irrisi, dove le ideologie si riducevano in politica a pure denominazioni del gioco delle parti che il potere si assegnava, dove soltanto il potere per il potere contava”. E ancora: “Un paese immaginario, ripeto... E si può anche pensare all’Italia”. Dichiarazioni su *Il Contesto*, riportate in Micciché, *cit.*, p.251.

comitato direttivo del partito comunista optare per il mantenimento del silenzio, onde evitare sollevamenti popolari per i quali i tempi non sono giudicati ancora maturi (“La verità non è sempre rivoluzionaria”, come dice un dirigente del partito in una delle ultime battute di dialogo, rovesciando così il celebre assunto gramsciano).

La reciproca ammirazione e la comunanza di vedute che Rosi condivide con lo scrittore di Racalmuto<sup>79</sup> non gli impediscono tuttavia di rielaborare il romanzo di Sciascia sia nella forma che nei presupposti ideologici. Lo scrittore siciliano, infatti, in *Il Contesto* sembra far prevalere un discorso “metastorico”, una disamina cristallina del potere in tutte le sue forme, gettando uno sguardo indiscreto e preoccupante sui giochi di palazzo, le connivenze e i retroscena connaturati all’esercizio dell’attività politica. Indubbiamente Sciascia, nel dar vita ai suoi personaggi, “si ispira” in un certo qual modo a personaggi ed eventi della politica italiana, ma il suo progetto presuppone un’analisi di respiro più ampio, una rappresentazione del potere allo stato puro, della sua immutabile natura, della sua stolidità autoreferenzialità, degli intrighi e delle storture che costituiscono la sua stessa essenza. La passione civile di Rosi, la sua dedizione nell’interpretare i fatti da un punto di vista privilegiato e scevro di pregiudizi, conducono *Cadaveri Eccellenti* in una direzione, se non proprio contrastante con l’assunto sciasciano, da esso leggermente divergente. Nel suo ormai tipico atteggiamento da testimone “morale” della sua epoca, Rosi arricchisce l’intreccio di numerosi sottintesi in cui è possibile leggere un riferimento a eventi della contemporaneità più recente e a figure pubbliche di primo piano, in certo senso

---

<sup>79</sup> “Il tratto comune tra Sciascia e me è una sensibilità, una vocazione civica. Ci accomuna una specie di disperazione nei confronti della fortissima repressione che il potere esercita, e nello stesso tempo una speranza che ci aiuta a credere e a vivere, ma una speranza lucida. In questo film io faccio un lungo viaggio tra i mostri e le mostruosità del potere”. Francesco Rosi, in Michel Ciment, *Dossier Rosi*, (cit.). p.132.

attualizzando l'indistinta, metafisica sciarada sulla "mostruosità del potere" che del romanzo costituisce forse il dato più rilevante.

*Il Contesto* allude solo in maniera velata alle cronache politiche più recenti, e pur prevedendone in parte temi e sviluppi, fu concepito ben in anticipo sull'idea di Enrico Berlinguer di un'alleanza con le forze democristiane. Rosi però non può certo fare a meno di prendere atto di quanto accade tra il 1971 (anno di pubblicazione del libro) e il 1976, e di fare i conti sia con la strategia del "compromesso storico" che con la "strategia della tensione", intimamente collegate come di fatto si trovavano ad essere. L'anno 1976 marca infatti l'inizio della "grande coalizione" e di quel governo di unità nazionale caratterizzato dal sostegno del PCI (un sostegno dapprima indiretto, in seguito più palese) al governo democristiano guidato da Giulio Andreotti. E così l'intera parte finale di *Cadaveri Eccellenti* rivoluziona la soluzione narrativa del romanzo, nel quale il poliziotto maturava pian piano delle convinzioni di avversione a ogni forma di compromesso politico, e nel corso delle sue indagini si identificava con il giustiziere fino al punto di arrivare a uccidere lui stesso il segretario del partito. Questa rielaborazione solleva molte polemiche, a maggior ragione per il fatto che la scena conclusiva del film (all'interno degli uffici del partito d'opposizione) viene da più parti "vista come un atto d'accusa nei riguardi del PCI" (Zambetti, 113). La critica di sinistra reagisce con veemenza, e attacca *Cadaveri Eccellenti* a testa bassa. Su "L'Unità" Aggeo Savioli parla di un film che

si palesa remoto da ogni fondata ipotesi su quello che potrebbe essere l'atteggiamento non diciamo del Partito, ma delle masse popolari e della nazione tutta, in un frangente simile (...) L'impalcatura ideologica scricchiola e rischia di sfaldarsi per la sua fragilità: basata com'è, nella sostanza, sul concetto di una fondamentale omogeneità tra potere e forze di opposizione.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> *L'Unità*, 14 febbraio 1976.

Con forza ancor maggiore calca la mano Mino Argentieri su “Rinascita”, che definisce *Cadaveri Eccellenti* un film *archeologico*, e

troppo squilibrato per avere una precisa fisionomia e un minimo di coerenza. In Rosi ogni cosa, pur protendendo a una significazione simbolica, s’impone con una evidenza documentaria e occhieggia a mille referenze archiviate nelle colonne dei giornali (...) Lo spettatore avverte la sensazione di stare a un gioco che non lo interessa.<sup>81</sup>

Questi appunti polemici rimproverano a Rosi, malgrado i suoi numerosi riferimenti all’Italia contemporanea, di non aver saputo (o voluto) sviluppare e illustrare pienamente il *contesto* politico attuale, e il conflitto sociale posto in atto dalla resistenza civile dei movimenti operai e studenteschi nei confronti del sistema di potere centrista-democristiano. Il dibattito infuria per settimane su svariati quotidiani, tanto che lo stesso Sciascia sente la necessità di dover difendere *Cadaveri Eccellenti*, dissentendo dalle interpretazioni particolariste della critica militante e argomentando come il film di Rosi sia rimasto fedele alla sua opera, e alla sua intenzione di fondo di una “rappresentazione paradossale e parodistica di un potere senza ragioni ideologiche, che riesce ad assimilare, degradare e corrompere persino le forze che gli si oppongono o che dovrebbero opporglisi”<sup>82</sup>. Sicuramente *Cadaveri Eccellenti* conserva una forte affinità con il romanzo da cui trova origine, in particolare per quanto riguarda la sua indagine metaforica sull’organicità e l’anonimato di un Potere assoluto, monolitico e indifferente. Tuttavia, nel traslare sullo schermo il romanzo di Sciascia, Rosi è obbligato a fare i conti con una serie di problematiche non di poco conto, a cominciare dal dato, di natura puramente pratica, che nel passaggio dalla parola scritta all’immagine filmata bisogna inevitabilmente operare dei compromessi. Quel che è possibile suggerire o insinuare in

---

<sup>81</sup> *Rinascita*, 12 marzo 1976.

<sup>82</sup> Leonardo Sciascia, in Faldini, Fofi, *cit.*, p.277



un'opera narrativa letteraria deve essere necessariamente tradotta in elementi visibili e azioni realmente connotabili, così che un adattamento deve giocoforza assumere caratteristiche creative e funzioni estetiche proprie, ben separate da quelle del testo d'origine:

La letteratura è qualcosa di più metaforico dell'immagine, che deve per forza mostrare, è un elemento che impone una certa concretezza. In più, io avevo voglia di provocare una discussione in un momento di deterioramento delle istituzioni sociali, di denunciare, insomma, l'immobilismo tipico di quegli anni, e il decadimento di tutta una cultura politica e di tutta una società.<sup>83</sup>

Rosi pertanto approfitta di buon grado di quest'obbligo insito nell'essenza stessa dello specifico filmico, conciliandolo con la sua sensibilità artistica e i suoi consueti propositi morali e intellettuali di voler fungere attraverso la sua opera da *testimone del suo tempo*. E così le allusioni a un partito al potere da più di trent'anni, a complotti orditi dagli elementi più reazionari del paese, al metodico ricorso ad attentati terroristici per gettare discredito sulle minoranze rivoluzionarie, alle strategie legaliste dei partiti di sinistra votate alla mediazione e al compromesso, sono tutti elementi che inquadrano *Cadaveri Eccellenti* in una realtà ben riconoscibile, anche se i partiti non vengono mai espressamente nominati nel corso del film, e anche se il contesto politico-sociale non è analizzato in quella maniera più approfondita e organica che la critica di sinistra avrebbe auspicato e nella quale si sarebbe forse più facilmente riconosciuta. Per un certo verso, però, la critica sociale di Rosi si inasprisce, si fa ancor più veemente. Attraverso questa sua interpretazione *di mezzo* della retorica sciasciana, il cineasta napoletano rinuncia al suo consueto compito di “interrogare il passato per far comprendere il presente”, ma interroga, prendendola di petto, la verità del suo tempo, e persino quella del futuro che si

---

<sup>83</sup> Faldini, Fofi, *cit.*, p.276.

prepara all'orizzonte, in una nuova e più matura elaborazione dei temi e delle prospettive che gli sono tradizionalmente cari. Al rigore analitico e formale dei precedenti film, e alla costante ricerca tesa all'investigazione sul funzionamento e la gestione dell'attività politica, si aggiungono qui elementi ulteriori, non certo meno notevoli o apprezzabili. *Cadaveri Eccellenti* è un film pervaso di un tono estremamente angoscioso (e angosciante), un'opera di rottura che affronta senza mezzi termini i traumi di una congiuntura storica estremamente drammatica e densa di complicazioni.

Accantonando momentaneamente sia il tipo di ricostruzione "documentaria" di eventi traumatici del passato (*Salvatore Giuliano*, *Lucky Luciano*, *Il Caso Mattei*), sia l'indagine a tutto tondo sulla contemporaneità (*Le Mani Sulla Città*, *Il Momento della Verità*), Rosi ritorna a utilizzare una struttura drammatica puramente lineare e di impronta tradizionale, proiettando *Cadaveri Eccellenti* verso un inquietante futuro i cui presupposti risiedono nella quotidianità. In misura ancor maggiore che nei film precedenti, Rosi pone allo spettatore numerosi interrogativi, senza però suggerire o far intravedere alcuna risposta plausibile. Non a caso, l'arsenale sintattico del genere "giallo" di cui la sceneggiatura fa largo uso, e che serve da propulsore per lo sviluppo della storia, perde ben presto importanza nel corso del film. Il mistero non solo resta insoluto, ma con la morte dell'investigatore si arena addirittura in un vicolo cieco, venendo così a far mancare *tout court* il momento catartico del ristabilimento dell'armonia (sociale, legale, psicologica) che del "giallo" è l'esito più naturale e che costituisce principale fonte di soddisfazione per il lettore o lo spettatore. Gli elementi più oscuri e ambigui di *Cadaveri Eccellenti* sembrano appositamente voler tormentare lo spirito dello spettatore, rimandando a un frangente di realtà situato in bilico tra un passato

moralmente guasto e un futuro che si prospetta rovinoso. La grande metafora sciasciana, la *parodia* sul Potere e le sue sinistre appendici, non poteva trovare migliore attualizzazione: in un momento critico nella storia dell'Italia repubblicana, in cui la stagione del terrorismo raggiunge il suo apice, tra raffinate manovre politiche, strutture paramilitari clandestine e logge eversive che manovrano nell'ombra, il film di Rosi suona al tempo stesso come un campanello d'allarme e un funesto presagio.

## 2. ELIO PETRI

Nel panorama del cinema italiano in generale, e del film politico in particolare, Elio Petri occupa una posizione centrale: una figura chiave di cui non si può non tener conto nell'ambito di un lavoro che si propone di studiare da vicino il cinema politico-civile del periodo. Ciononostante, Petri è un artista assolutamente unico e difficilmente circoscrivibile entro qualunque tipo di canone terminologico. Persino la locuzione di "autore", tradizionalmente intesa, gli potrebbe a ben dire andar stretta. Se con "autore", infatti, si suole comunemente individuare un cineasta dotato di un proprio *segno* (che si voglia stilistico o tematico o figurativo) ravvisabile in modo più o meno evidente nelle opere che scandiscono la sua carriera, la figura artistica di Petri certamente non rientra nell'ambito più stretto di questa definizione. I suoi film, tutti molto diversi l'uno dall'altro, sono ricordati nella storia del cinema italiano, così come lo è lo stesso Petri, come delle opere *sui generis*, insolite, fuori dall'ordinario. Si può ricordare l'apologo "sociale-esistenziale" de *I Giorni Contati* (1962), in cui un operaio durante una corsa in tram assiste a una morte accidentale, restando talmente traumatizzato dal *memento mori*

da perdere totalmente interesse nella vita. O il feroce pessimismo apocalittico del suo misconosciuto ultimo film, *Le Buone Notizie* (1979), che racconta le crisi d'identità di un addetto ai notiziari televisivi, fin troppo abituatosi alle *buone notizie* che è quotidianamente costretto a trasmettere al punto da restarne corrotto, e a subire un graduale, inarrestabile decadimento morale e spirituale metaforicamente messo in risalto nell'estremizzarsi delle sue relazioni interpersonali e nel progressivo sfacelo dell'ambiente che lo circonda. E persino la fantascienza mainstream e patinata di *La Decima Vittima* (1965), una satira futurista sulle logiche capitalistiche del marketing esasperato, ed impeccabile esercizio di stile di grande impatto visivo (pesantemente influenzato dall'estetica della Pop Art), tutt'ora citato come massimo esemplare del cosiddetto cinema *lounge* europeo degli anni Sessanta. Tutte opere, insomma, non catalogabili ed eclettiche, frutto di una visione personale ed originale.

Nato a Roma da una famiglia di umili condizioni<sup>84</sup>, Petri fin da giovane età milita nel PCI e non fa mistero delle sue idee e delle sue convinzioni politiche. Intellettuale nel senso più puro del termine, sin dai suoi esordi cinematografici (al fianco di Giuseppe De Santis, altro cineasta "militante") Petri si distingue per la sua franchezza, la sua scarsa disponibilità al compromesso, la sua incorruttibile integrità artistica. Qualità queste che notoriamente mal si adattano a chi lavora nel mondo del cinema: i cineasti poco propensi a giocare secondo le regole vengono infatti puntualmente bollati dall'industria come riottosi, ribelli o semplicemente difficili da gestire, e costretti ad operare, in un certo senso, fuori dal sistema. Non mancano certo gli esempi nella storia del cinema: basti ricordare le difficili carriere di Orson Welles, Sam Peckinpah, John Cassavetes, o Joseph

---

<sup>84</sup> "Vengo da una famiglia di poveri. Istintivamente, mi sono sempre schierato dalla parte dei lavoratori. Queste circostanze mi hanno condotto a una carriera nel cinema". Dichiarazione di Elio Petri tratta dal documentario *Elio Petri. Appunti su un Autore* (Federico Bacci, Nicola Guarnieri e Stefano Leone, 2005).

Losey, tutte individualità artistiche forti e non disposte a scendere a patti di qualunque tipo che potessero compromettere la purezza del proprio mondo creativo. Elio Petri non fa eccezione a questa regola: il suo talento puro per il cinema, emerso con il suo film d'esordio (*L'Assassino*, 1961), impressiona favorevolmente sia la critica che gli addetti ai lavori, e difatti Petri viene scritturato in rapida successione da Goffredo Lombardo (*I Giorni Contati*), Dino De Laurentiis (*Il Maestro di Vigevano*, 1963), e Carlo Ponti (*La Decima Vittima*), ovvero i tre maggiori produttori del cinema italiano, e tra i principali produttori del cinema mondiale dell'epoca. Esperienze che evidentemente hanno lasciato scontenti sia Petri che i suoi datori di lavoro, se è vero che i suoi seguenti otto film, da *A Ciascuno il Suo* (1967), a *Le Buone Notizie* (1979), saranno tutti, senza eccezioni, finanziati tra mille difficoltà con capitali privati o da produttori indipendenti, nonostante i numerosissimi premi e attestati di stima ricevuti da Petri nei festival e nelle competizioni di primissimo rango e l'enorme successo di cassetta di alcune delle sue opere (tra tutte *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto*, 1969). Circostanze, queste, che fanno di Petri un esempio classico di cineasta *maverick*: anticonformista e inclassificabile, animato dalla necessità di esercitare la propria arte in assoluta libertà, emarginato in vita e largamente ignorato dopo la morte. Ognuno dei suoi film, come detto, fa storia a sé, da quelli più convenzionali a quelli maggiormente enigmatici: ma ove si volesse cercare nella filmografia petriana un filo conduttore comune, per quanto tenue e talvolta artatamente mantenuto a un livello sotterraneo, questo sarebbe individuabile proprio in un costante registro tematico consciamente *anti-establishment* e tenacemente abbarbicato alle problematiche della modernità.

Bisogna tenere conto che la realtà italiana indica proprio un certo genere di temi. È evidente che noi viviamo in una società molto strana, molto divisa, gravida di

feti mai nati, quindi isterizzata al massimo grado. L'isteria, che nelle persone è di origine sessuale, nella società deriva da rivoluzioni inesplose. E così, ecco, per me è quasi impossibile ideare un racconto lineare, che non abbia riferimenti metaforici e simbolici, e credo che in tutti i miei film ci sia una traccia di questa generale isteria italiana, soprattutto nella loro scrittura.<sup>85</sup>

In maniera inizialmente velata, poi sempre più insistita nei film della sua maturità, Petri costruisce ed elabora dichiarazioni negative, inquietanti e profondamente pessimistiche sulla condizione dell'individuo nella società contemporanea. Con sferzante ironia e inesorabile cinismo mette a nudo gli aspetti più perversi di una natura umana corrotta da strutture sociali irrimediabilmente guaste e sistemi politici al collasso, mostra l'alienazione e l'impotenza del singolo in una società in disfacimento, critica duramente l'economia capitalista del libero mercato e le logiche della politica clientelare di casta. Morte violenta, malattie misteriose, sindromi psicotiche si affacciano puntualmente nel destino e nella psiche dei personaggi petriani, simboli di un disagio esistenziale profondo e sintomi dell'urticante spirito d'osservazione di Petri, sempre attento alle nuove realtà e a individuare bersagli appropriati da colpire attraverso prospettive polemiche inedite.

Ma quel che fa di Petri un cineasta assolutamente unico è soprattutto lo stile adoperato a livello di registro della messa in scena e di tono della narrazione. Petri è innanzi tutto regista del realismo esasperato, dell'espressionismo deforme ai limiti del carnascialesco. I suoi personaggi indossano il più delle volte una sorta di *maschera*, sono delle macchiette buffonesche spesso connotate da pesanti inflessioni dialettali, e affette da tic e nevrosi di vario genere. Elementi che da un lato alimentano l'aspetto satirico delle opere petriane, che spesso portano lo spettatore a sorridere a spese dei loro protagonisti, o insieme ad essi. Ma è un sorriso amaro, sardonico, e mai gratificante o

---

<sup>85</sup> Dichiarazione di Elio Petri, riportata in Faldini, Fofi, *cit.*, p.84.

fine a se stesso: semmai, costituisce un raffinato strumento per un ragionamento critico. Petri spinge volentieri sul pedale del grado estremo dell'esagerazione in quanto forma comica, o in una parola, sul registro del grottesco. A sottolineare il ridicolo insito nel mondo politico e nella sfera ideologica, Petri cala i suoi personaggi talmente a fondo nella loro realtà sociale, mettendone in risalto difetti e atteggiamenti stereotipati (basti pensare al commissario spaccone di *Indagine*, all'operaio crumiro di *La Classe Operaia Va in Paradiso*, al macellaio materialista di *La Proprietà Non È Più un Furto*) fino a ridurli a caricature oscene, simboli estremi del ruolo che occupano nella società.

Quale che sia la chiave di lettura con cui ci si propone di esaminare il cinema di Petri, *Indagine* (scritto a quattro mani insieme all'amico e abituale collaboratore Ugo Pirro) è senza alcun dubbio e sotto ogni punto di vista il suo film più significativo. Straordinario successo di pubblico, incensato dalla critica, premiato a livello internazionale (Oscar come miglior film straniero, Premio Speciale della Giuria a Cannes, David di Donatello, Nastro d'Argento), *Indagine* è spesso ricordato come una pietra miliare dell'intera cinematografia italiana, sulla quale molto si è scritto e discusso. La storia racconta di un potente funzionario di polizia che commette un omicidio "scommettendo" di poter dimostrare la propria impunità. Per far ciò dissemina la scena del delitto di indizi che riconducono alla sua persona, ben sapendo che chi, come lui, detiene il potere appartiene a una classe di cittadini che si trovano automaticamente, e per l'appunto, *al di sopra di ogni sospetto*. Per definizione, il suo ruolo giustifica le sue azioni, per quanto immorali o aberranti esse possano risultare. Il capo della squadra mobile è in linea di principio immune a ogni punizione proprio in quanto servitore dei poteri politici ed economici dello stato borghese, per i quali funge da strumento di

repressione (e non a caso il protagonista viene promosso responsabile della sezione politica, concludendo il suo discorso di accettazione con l'emblematica frase “la repressione è il nostro vaccino. Repressione è civiltà.”). Quando il suo gioco viene scoperto, l'ispettore si autoaccusa in una lettera, ma finisce però col prosternarsi umilmente di fronte ai suoi superiori gerarchici, che in una sequenza di quaresimale solennità gli amministrano niente più che una penitenza (una tirata d'orecchi, una manciata di sale da ingoiare), e lo inducono a ritrattare e a “confessare la sua innocenza”, in modo che l'indagine possa essere insabbiata con il beneplacito dei vertici ministeriali. Il film termina con un'iscrizione dal *Processo* di Kafka (“Qualunque imposizione faccia su di noi, egli è servo della legge, quindi appartiene alla legge e sfugge al giudizio umano”), postilla che allude a “l'inafferrabilità, l'indefinibilità, l'arbitrarietà indiscutibile del signore del *Castello* o del *Giudice* del processo, insomma del potere irraggiungibile o inappellabile”<sup>86</sup>.

Quando *Indagine* esce nelle sale cinematografiche ci si aspetta da un momento all'altro il sequestro della pellicola (poi non avvenuto), e il pubblico accorre in massa a vederlo. Il clima infuocato degli ultimi mesi contribuisce non poco ad amplificare la vasta eco polemica che il film inevitabilmente provoca: i postumi della strage di Piazza Fontana, l'arresto di Valpreda, e la poco chiara morte di Giuseppe Pinelli, il militante anarchico precipitato da una finestra dell'ufficio del Commissario Luigi Calabresi durante un interrogatorio alla Questura di Milano, sono episodi tuttora vivacemente contestati e del tutto vivi nella memoria del pubblico. Vicende queste che stanno particolarmente a cuore allo stesso Elio Petri, che non si fa problemi ad ammettere che

---

<sup>86</sup> L. Miccichè, *cit.*, p.57.



alla base di *Indagine* era la sua volontà di fare un film “contro la polizia”<sup>87</sup>, e che pochi mesi più tardi, in una sua inusuale incursione nel cinema militante, firmerà il caustico cortometraggio *Tre Ipotesi sulla Morte di Pinelli* (1970), finanziato da Unitelefilm (ramo produttivo del quotidiano *L’Unità*) e distribuito in circuiti alternativi non commerciali.

Il tono apertamente critico di *Indagine* e le sue evidenti ramificazioni ideologiche hanno non di rado indotto la critica a “battezzarlo” come il film che in qualche modo apre la stagione del cinema politico italiano:

The confluence of external historical events on the one hand, and of internal “industrial” ones on the other, resulted in a spate of films coherent enough in style and didactic intent to constitute the genre of *cinema politico* or *cinema civile* with Elio Petri as its founder, if not its foremost practitioner in Italy.<sup>88</sup>

Nel corso di questo lavoro si è più volte fatto riferimento a *Indagine* come al film che ha aperto le porte a una lunga serie di tentativi di ripeterne il successo, fino a condurre a mutazioni in serie e peculiari *generificazioni* come quella del poliziottesco. Tuttavia, concentrarsi in modo esclusivo sulla pur colossale influenza di un film come *Indagine* sulle dinamiche produttive del cinema italiano degli anni Settanta, potrebbe far correre il rischio di sottovalutare l’importanza e la *vis polemica* di altri film italiani di anteriore produzione (a cominciare da *Salvatore Giuliano*) in cui la critica alle istituzioni era non altrettanto ostentata ma non per questo meno efficace o tagliente: film che a loro volta hanno costituito essenziale fonte d’ispirazione per la messinscena petriana. Si potrebbe perciò ancor meglio individuare in *Indagine* non tanto il film che ha “fondato” il cinema politico italiano, quanto l’opera che, per più di un motivo, ne ha segnato una profonda trasformazione.

---

<sup>87</sup> Goffredo Fofi, *Conversation avec Elio Petri*. In *Positif*, Avril 1971, p.40.

<sup>88</sup> Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton: Princeton University Press, 1986), p.263-4.

Goffredo Fofi è stato forse il primo a notare che

il valore del film consiste [...] nel suo rapporto con un contesto reale odierno, con quegli elementi non fenomenici né metafisici, per i quali Petri si appassiona probabilmente di meno. Dipendono dal momento in cui il film cade. Senza certi fatti recenti, senza la tensione quotidiana di una lotta di classe in progresso e le sue contraddizioni a tutti infine visibili, primarie o secondarie che siano, il film avrebbe meno rilevanza, meno peso.<sup>89</sup>

Effettivamente “il momento in cui il film cade” è cruciale: il fatto che *Indagine* sia così profondamente ancorato alla contemporaneità in un certo senso ne legittima la sua fama di capostipite del cinema politico, e pur non essendo l’ingrediente principale della ricetta del suo successo, ne spiega a metà la notevole fortuna economica e critica. La vera svolta però, e il colpo di genio di Petri e Pirro, consiste nella sapiente commistione tra un fervido impegno civile e l’utilizzo di formule tipiche del cinema d’intrattenimento: la trama si dipana secondo le strategie narrative specifiche del “giallo” o del thriller poliziesco all’americana (sovvertendo tuttavia le implicazioni ideologiche del genere<sup>90</sup>), dando vita a un’atmosfera di mistero che coinvolge intimamente lo spettatore; la rivoluzionaria e inusuale colonna sonora di Ennio Morricone (un’ossessivo e assillante commento acustico che scandisce le azioni e veicola i sentimenti del protagonista attraverso assonanze, fischi, rumori stridenti) si inserisce perfettamente, con le sue musiche accattivanti e originalissime, nell’articolata struttura a spirale del film, contribuendo alla generale aura surreale e “da incubo” di *Indagine*; e infine la sbalorditiva performance attoriale di Gian Maria Volontè, che si plasma in una mostruosa e aberrante personificazione del Potere:

Il Volontè di Petri sconvolge ogni modello assunto fino ad allora e, di poi, in assoluto, dall’attore. Petri scopre le qualità fantasmagoriche, mimetico-giocose,

---

<sup>89</sup> Goffredo Fofi, *Quaderni Piacentini*, n.40 (1970).

<sup>90</sup> Si veda a tal proposito Marcus, *cit.*, p.263-282, in particolare p.266-270.

della sua recitazione ma a differenza della gran parte dei cineasti italiani non le volge in *mascherone* (di passaggi da attore drammatico ad attor comico è piena la nostra storia cinematografica del dopoguerra). Volontè assume i tratti ma soprattutto le funzione sulla scena di maschera comico-sublime.<sup>91</sup>

L'interpretazione di Volontè (nei cui manierismi c'è chi ha creduto di riconoscere la controversa figura del Commissario Calabresi) è la vera forza centripeta di *Indagine* e la principale fonte del suo fascino, e non a caso il sodalizio artistico tra l'attore e il cineasta prosegue negli anni a venire, interrotto soltanto dalla prematura morte di Petri. L'attore diventa a pieno titolo un vero e proprio co-creatore del personaggio creato da Petri e Pirro, fungendo da catalizzatore dell'azione e da simbolo d'elezione dell'arroganza repressiva dell'ordine costituito, dello status patologico delle relazioni tra il singolo e le istituzioni, del "poliziotto che è in ciascuno di noi" (Miccichè). *Indagine* è innanzitutto un film politico, un'opera impensabile e probabilmente irrealizzabile in un diverso frangente storico, ma il suo dato più interessante e inedito sta forse nella

descrizione di un meccanismo interiore che tutti portiamo dentro, quelli che il potere lo esercitano, e anche i sudditi. Ognuno ha la sua fetta di potere e tende a esercitarla in modo autoritario, poiché dentro di noi è disegnata una società repressiva che domanda continuamente una presenza paterna, facendo di tutti noi dei bambini. Per questo aspetto il film era uno studio di comportamenti sociopsicologici. Con questo non voglio diminuirne l'impatto politico.<sup>92</sup>

Un film dunque innegabilmente figlio dei suoi tempi, ma che ciononostante si spinge *oltre* i suoi tempi, esplorando un aspetto dolente della condizione umana in ogni luogo e in ogni epoca, e conducendoci al di là di considerazioni particolaristiche che rischierebbero di sminuire l'universalità del suo assunto e la complessità della visione artistica di Petri.

---

<sup>91</sup> Alfredo Rossi, *Elio Petri* (Firenze: La Nuova Italia, 1979), p.64.

<sup>92</sup> Elio Petri, in Faldini, Fofi, *cit.*, p.60.

L'investigazione petriana sulle sperequazioni sociali prosegue l'anno successivo (1971) con *La Classe Operaia Va in Paradiso*, altra opera di forte presa sul pubblico e destinata a sollevare furiose polemiche negli ambienti della sinistra italiana. Nuovamente architettato con la stretta collaborazione del medesimo collaudato *team* di *Indagine* (Petri, Pirro, Volontè, Morricone, Luigi Kuveiller alla macchina da presa), *La Classe Operaia* ritrae uno spaccato di vita del proletariato attraverso la distruttiva parabola di Lulù Massa, un metalmeccanico tormentato dall'ulcera e dalle pressioni della sua compagna (Mariangela Melato, al suo primo ruolo da protagonista), una parrucchiera affetta da bovarismo latente che desidererebbe una vita più agiata. In fabbrica, Lulù è un robot industriale, un cottimista infaticabile avvezzo a ritmi produttivi stakanovisti inarrivabili per i suoi colleghi, che lo prendono in antipatia. Dopo un incidente sul lavoro dovuto proprio al suo zelo eccessivo, Lulù perde un dito ma acquista una coscienza di classe, convertendosi alle strategie sindacali e rivendicando i diritti suoi e degli altri operai. Licenziato a causa del suo attivismo, Lulù verrà riassunto in seguito a uno sciopero di solidarietà che chiedeva la sua reintegrazione, e torna al lavoro con il cuore colmo di frustrazione e disillusione per il suo destino. La sequenza finale, ambientata alla catena di montaggio, è così riassunta dallo stesso Petri:

Nel chiasso Lulù racconta un suo recente sogno ma nessuno lo sente: si deve abbattere un muro che separa gli operai da ciò che nel sogno appare come il Paradiso, dove non si vogliono lasciare entrare gli operai; questi si mettono d'accordo per abbattere il muro, l'abbattono e trovano una nebbia spessa da cui emergono... essi stessi. Il problema del socialismo è interno a noi, il problema obbiettivo non è forse quello di abbattere il muro? Ecco il film.<sup>93</sup>

Ecco il film, appunto. Un film dai propositi nobili, che si chiede quale possa essere la soluzione più adatta per appianare le divergenze tra le varie componenti dei

---

<sup>93</sup> Dichiarazione di Elio Petri riportata in Alfredo Rossi, *cit.*, p.77-78.

movimenti di sinistra che si contrappongono democraticamente al trentennale potere centrista, e per sanare le contraddizioni inerenti a una coscienza rivoluzionaria obbligata a fare i conti non solo con i suoi nemici dichiarati ed *esterni* (lo Stato e gli strumenti della sua repressione), ma soprattutto con i suoi più insidiosi avversari *interni*, da individuare in primo luogo nella propaganda capitalistica che incoraggia la piccola borghesia e il proletariato a un consumo materiale spropositato e folle.

Anche se l'amara e pessimistica traiettoria del destino di Lulù pare segnare la fine delle utopie marxiste, e sembra lasciare poche speranze per un effettivo raggiungimento di una consapevolezza di classe matura e coesa, *La Classe Operaia* compie comunque un primo passo verso quel forse impossibile abbattimento delle mura del "paradiso" attraverso l'atto stesso di *portare* l'occhio del cinema all'interno delle fabbriche. Ad esclusione del cinema più apertamente militante e non commerciale (nel cui ambito la pellicola più nota è probabilmente *Trevico-Torino. Viaggio nel FIAT-nam* – Ettore Scola, 1973), sono infatti molto sporadiche le occasioni in cui i cineasti italiani (ad esempio Ugo Gregoretti in *Omicron*, 1963) affrontano le problematiche del mondo operaio, che resta per lo più escluso dai grandi palcoscenici della cinematografia nazionale. Nonostante ciò, Petri e Pirro evitano le trappole demagogiche intrinseche al loro progetto: *La Classe Operaia* non è un film trionfalista né consolatorio, e non si adagia nel tradizionale percorso edificante della presa di coscienza del suo protagonista. Lulù Massa non è oggetto di redenzione catartica, l'effetto delle sue peripezie non produce una sua trasformazione da soggetto passivo a soggetto attivo, ma viene dipinto come un individuo isolato che resta a far parte a pieno titolo della "massa" (nomen omen). I problemi quotidiani che derivano dalle snervanti condizioni lavorative e dal

logorio della catena di montaggio altro non producono che un'alienazione abissale e disumana, che si riverbera nelle evidenti nevrosi di un protagonista negativo e spiccatamente antieroico. Lulù ha un carattere superficiale e neppur minimamente votato all'intelletto, si interessa solo di calcio, non esprime alcun interesse per la politica. Le sue relazioni interpersonali sono disastrose: è detestato dai colleghi, mal sopportato dalla compagna, incapace di stabilire un rapporto costruttivo con la ex-moglie e con il figlio. Lulù si identifica completamente con la sua produttività e il suo potere d'acquisto, circondandosi di inutili cianfrusaglie e bric-a-brac di cui il suo appartamento è ricolmo e che costituiscono il suo più palese punto di contatto con la realtà e la sua unica apparente ragione di vita.

Così come *Indagine*, *La Classe Operaia* è pervaso da un tono apertamente grottesco ed esasperato e da un pervasivo stile espressionista, e in un nuovo tour-de-force recitativo Gian Maria Volontè incarna le ossessioni di Lulù con "mimetismo selvaggio" (Rossi), prestando la ferinità primitiva del suo volto spiritato alla vasta gamma di emozioni e sentimenti (dall'imbarbarimento all'emozione, dalla paranoia alla solitudine e alla pazzia) vissuti dal suo personaggio nel corso dello svolgimento della trama. L'assoluta impotenza di Lulù (esistenziale, politica, e simbolicamente anche sessuale) è sintomatica di un malessere generale a cui Petri non sembra trovare rimedio, e di una follia indotta da un sistema che non si fa scrupolo a reificare i pilastri stessi della propria struttura iniqua e piramidale. La condizione operaia, dipinta nel film con un ritratto a tinte fosche, appare dunque destinata a un'ineluttabile catastrofe, le cui colpe sono imputabili non esclusivamente al potere disumanizzante dell'apparato capitalista, ma anche, seppur di riflesso, ai limiti di un'opposizione apparentemente incapace di combatterlo. *La Classe*

*Operaia* opera continui riferimenti a quel vasto arcipelago di gruppi e gruppuscoli sindacali, studenteschi ed extraparlamentari formatisi in Italia nel periodo caldo della contestazione. Un'infinità di organismi più o meno autorevoli e rappresentativi, ma ognuno dotato di una propria Weltanschauung rivoluzionaria, le cui insanabili divergenze dialettiche non fanno che accentuare la mancanza di una leadership forte e la carenza di una visione organica del problema collettivo.

Com'è ovvio, questo quadro apocalittico non è stato ricevuto nel migliore dei modi dai quadri dirigenziali del maggior partito d'opposizione, e *La Classe Operaia* viene accusato dalla stampa di sinistra di scaltra spettacolarizzazione dei lavoratori, di qualunquismo, di disfattismo, e di aderire a una linea massimalista e apertamente antisindacale. In realtà, più che una voluta polemica nei confronti del PCI (per il quale sia Petri che Pirro simpatizzano apertamente), il film sembra proporre un'interpretazione originale e veritiera di un mondo reale e di uno stato di cose a lungo ignorati dal cinema italiano, a testimonianza di una congiuntura drammatica i cui effetti, a ragion veduta, non saranno poi troppo dissimili dalla visione di Petri, pronto a intuire, già nel 1971, che per la classe operaia sarà praticamente impossibile abbattere quel muro che la separa dal "paradiso".

Nel 1973, a conclusione di una "trilogia" sulle derive schizoidi della società italiana, Petri, ancora una volta con l'assistenza di Ugo Pirro, completa *La Proprietà Non È Più un Furto. Se Indagine* aveva a che fare con l'intrinseco vincolo tra il Potere e il cittadino medio, e *La Classe Operaia* vagliava il nesso conflittuale tra il mondo del lavoro e la produttività industriale, il nuovo lavoro di Petri e Pirro analizza la fenomenologia comportamentale dell'individuo a fronte del denaro e dei beni materiali.

*La Proprietà* è il racconto di un duello all'ultimo sangue tra un opulento macellaio (Ugo Tognazzi), triviale e truffaldino, e Total (Flavio Bucci), un bancario allergico alla cartamoneta (tanto da essere costretto a indossare dei guanti per svolgere il suo lavoro). Disgustato dalla volgarità e dalla spocchia esibite dal macellaio durante una sua visita in banca, Total lo elegge quale suo nemico giurato, decidendo di colpirlo nel suo punto debole, cioè nell'ambito patrimoniale. Il bancario si licenzia e inizia a perseguire a tempo pieno il suo antagonista, rubandogli prima il coltello, simbolo e strumento della sua professione, poi una serie di altri oggetti personali, l'automobile, e persino l'amante. Dopo una lunga guerra di nervi, e dopo i vari ma infruttuosi tentativi del macellaio di scendere a patti con il suo persecutore, il ricco commerciante strangolerà Total, rivendicando la sua posizione privilegiata nella società. In un certo senso quindi si ribalta l'assunto di *Indagine*, dove il delitto veniva utilizzato come un pretesto per dimostrare l'impunità di un intoccabile: in questo caso invece sono la proprietà privata e il benessere in quanto tali a essere considerate le *virtù* che autorizzano il macellaio ad affermare la propria superiorità sociale e a liberarsi attraverso l'omicidio di quella che considera niente più che una figura parassitaria. All'interno di un sistema capitalistico che incoraggia apertamente il consumo e l'accumulazione come i mezzi più rapidi e sicuri per raggiungere uno status sociale rispettabile, la ricchezza diventa un "grado zero" della moralità, elemento neutro che da solo giustifica la violazione delle norme dell'ordinamento civile. Total è invece un puro di spirito, un idealista che combatte il sistema, nella sua degenerata personificazione del macellaio, con le sue medesime armi: decide di sfruttare gli sfruttatori, *espropriando* e accumulando oggetti meramente simbolici, e autoproclamandosi militante "marxista-mandrakista", un giustiziere che ruba



solo ciò di cui ha bisogno. Ma capisce ben presto, e a sue spese, che è tutto inutile: persino il mondo della malavita, cui si accosta volontariamente per il suo apprendistato da ladro, è oppresso dalle pratiche meschine dei ricettatori, anch'esse a loro volta improntate alle logiche del capitale e del plusvalore.

La messinscena di *La Proprietà* esaspera al massimo grado quei toni grotteschi cui Elio Petri aveva già abituato il proprio pubblico nei due precedenti film, imponendo una visione frenetica e distorta (è ripetuto l'utilizzo del grandangolo) di quel vero e proprio girone dantesco che è l'opprimente universo dei personaggi, e un andamento narrativo frastagliato e a tratti astruso, appesantito da frequenti flussi di coscienza, straniati *a parte* brechtiani e continui abbattimenti della "quarta parete". Lo stile di Petri si fa qui maggiormente invadente e convulso, e il suo tono polemico ancor più esacerbato, come del resto si addice al suo tema: nelle parole del suo autore *La Proprietà* vuole essere un film sulla "nascita della disperazione in seno alla sinistra",<sup>94</sup> che si confronta senza mezzi termini con la frustrante, inconfessabile verità che l'economia capitalista e la corsa al consumo sono entrati a pieno titolo nei comportamenti e nella *forma mentis* degli italiani, e appaiono ormai pressoché impossibili da eradicare.

*La Proprietà* viene presentato in anteprima a Venezia alle Giornate del Cinema ANAC (la competizione del Festival era in quegli anni sospesa in seguito alla contestazione sessantottina), dove viene accolto negativamente, sia sotto il punto di vista dell'incisività provocatoria che sotto quello della spettacolarità, tanto da suscitare la furiosa reazione di Petri (che accusa la stampa specializzata di cecità intellettuale e di una malsana tendenza all'aggregazione in consorterie baronali) che servì poi da apripista per un infuocato dibattito, trascinato poi per anni, sul ruolo della critica.

---

<sup>94</sup> In Alfredo Rossi, *cit.*, p.79.

È forse anche questo uno dei motivi che ha contribuito all'emarginazione di Petri durante gli ultimi anni della sua carriera e della sua vita. Un cineasta scomodo, un artista integro e indipendente nel senso più ampio del termine (e sul quale torneremo a parlare nel successivo capitolo per esaminare la sua ultima, definitiva discesa negli untuosi ed ecumenici inferi della politica italiana), che con uno stile personalissimo ha saputo fotografare nei suoi aspetti più traumatici, e senza piegarsi ad alcun compromesso, un momento storico drammatico nonché cruciale per le velleità e le ambizioni politiche della sinistra italiana.

### 3. DAMIANO DAMIANI

Lino Micciché apre la sua recensione al film di Damiano Damiani *Perché Si Uccide un Magistrato?* (1975) classificandone l'autore

tra quelle “rarae aves” che sono nella nostra cinematografia gli autori del cosiddetto “film medio”, nozione che ha un valore esclusivamente merceologico e che non implica necessariamente un giudizio di medietà, o peggio di mediocrità, culturale. Basti dire che il “film medio” (vale a dire quel prodotto realizzato con sicuro polso narrativo e linguistico, sufficientemente carico di umori e fermenti contemporanei, ma anche di soluzioni espressive e narrative di forte impatto spettacolare; che insomma sa imporsi a quella disperante astrazione statistica che è il “pubblico medio”) è sempre stato, ed è tuttora, la forza propulsiva dell'industria cinematografica hollywoodiana e che la sua assenza è invece il punto di debolezza della industria cinematografica europea in generale e quella italiana in particolare.<sup>95</sup>

Secondo Micciché il “regista medio” non reinterpreta il mondo che lo circonda secondo una visione artistica particolarmente originale (come fanno i grandi autori), e non si piega più di tanto alle esigenze commerciali del cinema di genere. A prescindere dalla concretezza della possibilità di poter effettivamente trovare un posto per il cinema “medio” nell'ambito della cinematografia italiana, resta da vedere se Damiani, e i suoi

---

<sup>95</sup> Micciché, *cit.*, p.219.

film, possiedano le caratteristiche necessarie per rientrare in questa speciale categoria. Se da un lato il cineasta friulano non esprime nelle sue opere una cifra stilistica forte, un “marchio di fabbrica” immediatamente riconoscibile dal pubblico come lo può essere un film di Francesco Rosi o di Elio Petri, è pur vero che Damiani riesce a ritagliarsi una posizione di rilievo al centro del dibattito critico e politico, venendo spesso citato, al fianco proprio di Petri e Rosi, tra i campioni del cinema civile dell’epoca (non è un caso che nel difficile clima susseguente alla morte di Aldo Moro saranno proprio loro tre i cineasti interpellati da *L’Espresso* in un’inchiesta sullo stato del film politico<sup>96</sup>).

Adoperando uno stile “piano”, improntato a un classicismo compositivo mai sopra le righe (caratterizzato da una limitata mobilità della macchina da presa e da una generale ritrosia al virtuosismo metatestuale) e da un puntuale ricorso ad apparati drammaturgici lineari e privi di fronzoli, ossia a quel “sicuro polso narrativo e linguistico” cui fa cenno Micciché, a cavallo dei due decenni Damiani firma una serie di film che affrontano le incalzanti problematiche che affiorano dal contesto sociale, dimostrando un’attenta sensibilità ai malesseri e alle contraddizioni della contemporaneità. Quale che sia l’etichetta che gli si voglia affibbiare (autore? Artigiano? Regista “medio”?) Damiani è insomma un cineasta a volte frettolosamente marginalizzato dalla critica, ma in realtà dotato di una solida professionalità e di un notevole occhio per la composizione pittorica dell’immagine. È pur vero che l’excursus artistico di Damiani è stato talvolta appesantito da opere su commissione spesso poco ispirate, e da un ostinato prolungamento della sua attività fino a tutti gli anni Novanta in produzioni televisive di scarso prestigio: un dato che non ha certo giovato alla sua carriera e può in parte spiegare il suo ondivago status di favore presso la critica. Ma l’impressione è che la sua condizione di narratore puro,

---

<sup>96</sup> Valerio Riva, *Il cinema italiano è terrorista?*, “L’Espresso”, 14 maggio 1978.

geograficamente situato in una “terra di mezzo” tra le vette riconosciute del prestigio autoriale e il grande plateau del cinema di intrattenimento disimpegnato, sia la causa principale della mai avvenuta rivalutazione critica di un cineasta troppo poco interessato alla sperimentazione per essere preso sul serio dall’accademia, e troppo riflessivo e non abbastanza “alla moda” da essere resuscitato in tempi più recenti sotto un profilo *cult*. In realtà Damiani è artefice di un corpus filmico sì discontinuo, ma nell’insieme complesso e non banale, che al di là di ogni tentazione revisionista e di qualsiasi collocazione classificatoria che gli si voglia attribuire, va preso in esame per quello che è: una precisa indagine sugli umori nazionali effettuata con un utilizzo rigoroso e pragmatico dello specifico filmico (senza dimenticare le esigenze spettacolari del cinema popolare), che spesso anticipa temi e suggestioni che negli anni successivi verranno poi dati per scontati da tanti altri autori del cinema italiano.

Damiani inizia la sua carriera cinematografica all’alba degli anni Sessanta, e già a partire dal suo film d’esordio (*Il Rossetto*, 1960 – un “giallo” dalle atmosfere lugubri impreziosito da una rara apparizione di Pietro Germi nelle vesti di attore) viene regolarmente incluso nella cerchia degli esordienti più validi e promettenti del decennio, insieme a Florestano Vancini, Gillo Pontecorvo, Valerio Zurlini. Il suo ingresso nell’arena del cinema impegnato risale al 1968, anno in cui Damiani adatta per lo schermo *Il Giorno della Civetta*, il controverso romanzo pubblicato da Leonardo Sciascia sette anni addietro. Primo dei molti film che il regista ambienterà in Sicilia, *Il Giorno della Civetta* ricalca fedelmente l’intreccio del libro, anche se è da notare come Damiani (grazie anche alla efficacissima sceneggiatura scritta con l’aiuto di Ugo Pirro) riesca con grande abilità a traslare in un *découpage* lineare e coerente i toni da pamphlet del

romanzo di Sciascia e a renderne accessibili i dialoghi dal sapore filosofico. *Il Giorno della Civetta* si distingue per alcune eccellenti trovate scenografiche e di messinscena, nonché per l'esplicitazione della complicità della Democrazia Cristiana nella gestione del potere criminale della Mafia siciliana (in un frangente del film si vede Don Mariano, il boss del paese, entrare nella sede locale della DC, e si fa più volte allusione alla natura della sue protezioni politiche), cosa che Sciascia, già sulla graticola per aver osato insinuare l'esistenza di collusioni tra il potere politico e il fenomeno mafioso, nel 1961 non poteva ancora permettersi di fare. Lo sguardo di Damiani, un artista friulano alle prese con la mentalità isolana dell'entroterra siciliano, è ancora quello dell'*outsider*, e sembra identificarsi con quello del capitano Bellodi, anch'egli uno straniero in terra straniera che imparerà ben presto che i mezzi che ha a disposizione per combattere il crimine e l'ingiustizia sono assai più limitati di quanto non creda.

Così come già accaduto a Francesco Rosi (che è però pur sempre un figlio del Meridione) anche Damiani, forse sposando la tesi sciasciana della "Sicilia come metafora", subisce il magnetismo della terra siciliana intesa come culla di civiltà ma anche come luogo di profonde contraddizioni e come snodo cruciale per la comprensione dei crocevia del potere nell'Italia contemporanea. L'isola diventa da quel momento in poi il luogo d'elezione del cinema di Damiani, che ci ritorna già nel suo film successivo, *La Moglie Più Bella* (1970), ispirato alla vicenda reale di Franca Viola (interpretata da un'allora quindicenne Ornella Muti, al suo esordio sullo schermo), la ragazza alcamese che qualche anno prima aveva destato scandalo rifiutando le nozze riparatrici del suo violentatore (e anzi portandolo in tribunale), diventando così un simbolo del movimento femminista e dell'emancipazione delle donne italiane.

Ma è con *Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica* (1972), evidente spin-off, sin dal chilometrico titolo, del petriano *Indagine*, che Damiani inizia a scavare a fondo nel complicato labirinto di connessioni e connivenze tra mondo politico e criminalità, cui è nuovamente la Sicilia a fare da tramite privilegiato.

Bisogna capire che sono i film neorealisti che hanno portato a quelli di Rosi, che i film di Rosi hanno consentito a Petri di fare *Indagine su un Cittadino*, ed è stato il film di Petri che mi ha permesso di fare *Confessione di un Commissario*, che a sua volta potrà permettere a un altro regista italiano di andare ancora più avanti. Il cinema politico da una parte è una lunga marcia fatta di tante tappe, dall'altra è una serie di shock che vogliono scuotere l'opinione pubblica e che possono agire a livello dei sentimenti.

Rispetto a *Il Giorno della Civetta*, che offriva una prima, inedita analisi della complessità del fenomeno mafioso, Damiani si spinge dunque “ancora più avanti”, aggiornando il suo discorso sulla delinquenza organizzata con espliciti riferimenti al dato che essa si sia a questo punto “industrializzata”, infiltrandosi nella pubblica amministrazione, nel mondo della finanza e nell'apparato giudiziario, e accennando così per la prima volta al cosiddetto *terzo livello*, cioè agli agganci e alle protezioni di cui la mafia gode a livello istituzionale. *Confessione* è infatti imperniato sugli sforzi di Bonaviri, integerrimo funzionario di polizia, e del dottor Traini, un procuratore idealista, per incriminare un potente capomafia, protetto però da un magistrato corrotto che cerca in tutti i modi di ostacolare le indagini. In seguito all'ennesima frustrazione, il commissario si farà giustizia da solo, salvo poi essere accoltellato in carcere da due sicari dopo essersi costituito. Altri testimoni chiave dell'inchiesta di Traini scompaiono misteriosamente, e il procuratore si renderà conto del suo isolamento e della sua impotenza in un contesto ostile che nasconde complicità inconfessabili. La mafia di *Confessione* non è più quella pittoresca e romantica della coppola e della lupara, ma una “piovra” onnipresente e

all'apparenza indistruttibile che insinua i suoi tentacoli in tutti gli aspetti della vita sociale, politica ed economica. Damiani infittisce il racconto di elementi didattici che riassumono la storia recente della criminalità organizzata (evocando in particolare le figure dei suoi oppositori storici come l'attivista Girolamo Li Causi e il sindacalista Placido Rizzotto, prime sue vittime illustri dell'epoca moderna) e le sue diramazioni, risultando così tra le prime individualità artistiche a comprendere che la mafia non è un problema solo siciliano, ma un cancro che rode le istituzioni dello Stato dal loro interno e ad ogni livello. Il personaggio chiave di *Confessione* è senza dubbio quello di Bonaviri, il commissario che “si contrappone alla legge passando dalla parte del torto per un eccesso di idealismo”<sup>97</sup>, la cui decisione di oltrepassare i limiti etici e legali che lo separano da un giustizialismo spiccio evidentemente ricalca il medesimo percorso compiuto dall'ispettore di *Indagine*. Al di là di questo parallelismo di base, tuttavia, Damiani non sembra particolarmente interessato a rivisitare nella sua intrezza l'assunto petriano, ponendo il dilemma senza alcun tipo di ambiguità superomistiche e difendendo a spada tratta le ragioni della legalità ad ogni costo. Come d'abitudine, Damiani adotta uno stile registico dinamico e conciso, rifuggendo da virtuosismi superflui e prestando estrema attenzione alla chiarezza espositiva dell'intreccio e alle esigenze dell'intrattenimento spettacolare: *Confessione* è un film che concilia impegno civile con le strategie narrative del thriller politico all'americana in un'equilibrata sintesi linguistica e drammatica, un prodotto al tempo stesso popolare e ambizioso che offre una prospettiva inconsueta sulle contraddizioni e le storture della politica italiana.

Ultimo film “siciliano” di Damiani nel periodo in esame è *Perché Si Uccide un Magistrato?* (1975), la vagamente autoreferenziale vicenda di Solaris, un regista

---

<sup>97</sup> Ugo Casiraghi, *L'Unità*, 1 Aprile 1971.

cinematografico settentrionale che gira a Palermo un film politico su un locale magistrato colluso con la mafia. Il bersaglio del film di Solaris sembra essere il procuratore Traini, soggetto da tempo a una campagna diffamatoria nei suoi confronti. Quando Traini resterà vittima di un attentato omicida, Solaris rimarrà sconvolto, e sentendosi in parte responsabile per la sua morte, si trattiene in città cercando di far luce sulla vicenda. Intanto infuria una guerra cruenta tra le varie cosche cittadine, che a turno cercano di addossarsi la colpa dell'assassinio. Ma con l'aiuto di un testimone oculare, Solaris giunge alla verità che, per quanto implausibile, non sembra dare adito a dubbi: Traini è stato vittima di un delitto passionale, ordito dalla moglie in complicità con il suo amante.

Il film è nato dall'emozione che ho provato nel constatare come a volte l'opera di un autore dei mezzi di comunicazione di massa (come, appunto, è anche il cinema) si sposa con la realtà o si fa comunque coinvolgere nella realtà. (...) Due mesi dopo che io avevo realizzato *Confessione di un Commissario* è stato ucciso un magistrato. Il mio film non aveva niente a che vedere con quel caso, ma non ho potuto fare a meno di provare un certo turbamento di fronte a un fatto che, pur senza una precisa relazione con il mio film, veniva a confortarne le tesi.<sup>98</sup>

Un progetto quindi molto personale e sentito, dai risvolti autobiografici, che mette in scena un dilemma molto particolare: come deve comportarsi un uomo di cultura che pensa di aver compromesso un avversario politico al punto di metterne a repentaglio l'incolumità fisica, quando si rende conto che invece le ragioni della sua morte non hanno nulla a che fare con le malefatte che ci si era preoccupati di denunciare? È sufficiente soffermarsi sulla nuda verità, limitandosi alle circostanze particolari che hanno determinato la fine violenta di questo personaggio pubblico, o è necessario, nonostante tutto, continuare a sostenere una tesi più ampia, comunque sorretta dalle prove inconfutabili della sua corruzione? Sono quesiti ardui quelli che Damiani pone a sé stesso

---

<sup>98</sup> Dichiarazione di Damiano Damiani, riportata in Gian Luigi Rondi, *7 Domande a 49 registi*, (Torino: S.E.I., 1975), p.104.



e al suo pubblico, ma così come già accaduto nel finale di *Confessione*, l'autore sembra schierarsi, pur con qualche remora, dalla parte della legalità: Solaris fornisce alle autorità le prove del coinvolgimento dei due amanti, scagionando così in maniera definitiva un insigne uomo politico colluso con i poteri mafiosi, che a prima vista sembrava irrimediabilmente compromesso dalle circostanze.

Si può utilmente mettere a confronto la sequenza conclusiva di *Perché Si Uccide un Magistrato?* con quella di un altro film politico della stessa epoca, *In Nome del Popolo Italiano* (Dino Risi, 1971), in cui gli autori compiono la scelta opposta: venuto in possesso delle prove che dimostrano inoppugnabilmente l'innocenza di un odioso e disonesto imprenditore accusato dell'omicidio di una giovane squillo, il giudice istruttore incaricato delle indagini decide di distruggerle, eleggendo il malcapitato imprenditore a sommo capo espiatorio di una società corrotta e marcia fino al midollo. Ancora una volta, dunque, è lecito affermare che il cinema politico italiano pare riproporre gli stessi quesiti, gli stessi bivi etici, risolti talora in maniera discordante a seconda delle diverse sensibilità artistiche e degli opposti assunti morali dei propri autori. In questo contesto, Damiani è certamente uno dei polemisti più severi della sua generazione, ma anche uno strenuo difensore della necessità di dover sempre operare con coerenza nell'ambito dei patti sociali circoscritti dalle leggi in vigore, e nel desolante finale di *Perché Si Uccide un Magistrato?* sembra in un certo senso voler ritornare alla frase gramsciana già parodiata da Rosi nell'ultima sequenza di *Cadaveri Eccellenti*, giungendo questa volta alla conclusione che la verità è *sempre* (e comunque) rivoluzionaria.

#### 4. VERSO IL “RIFLUSSO”

Gli autori del cinema italiano che nella prima metà degli anni Settanta si cimentano con il cinema politico non si limitano di certo ai tre presi in esame nel presente capitolo. Al contrario, sono molti i cineasti, sia tra gli esordienti che tra quelli già affermati, che ne seguono le tracce, a testimonianza della vivacità del dibattito politico in atto e della diffusione a macchia d’olio, nell’ambito delle dinamiche produttive nazionali, delle tematiche del cinema civile. Si possono ricordare ad esempio gli importanti film di Marco Bellocchio (*Sbatti il Mostro in Prima Pagina*, 1972), Mauro Bolognini (*Imputazione di Omicidio per uno Studente*, 1972), Nanni Loy (*Detenuto in Attesa di Giudizio*, 1971), Florestano Vancini (*La Violenza: Quinto Potere*, 1972), Marcello Aliprandi (*Corruzione al Palazzo di Giustizia*, 1973), tutte opere che sarebbe stato più che pertinente analizzare in queste pagine, ma che in fin dei conti costituiscono poco più che degli episodi nelle carriere dei propri autori. Nella scelta di un approfondimento limitato ai soli Rosi, Petri e Damiani, si è voluto rendere conto dei tre registi le cui cifre stilistiche e modalità espressive, per quanto diversissime tra di loro, sono più immediatamente riconoscibili come pratiche alte del cinema politico.

Quel che più importa sottolineare è che a partire da *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto* (che infatti compare sugli schermi proprio all’inizio di questo periodo) produrre film di denuncia, o comunque a sfondo politico, non solo (cor)risponde agli umori e alle sensibilità di un pubblico quotidianamente investito da polemiche, dibattiti, scandali ed eventi clamorosi, ma diventa improvvisamente un’iniziativa conveniente da un punto di vista commerciale e urgente da un punto di vista morale, foriera (il più delle volte) di cospicui incassi e (occasionalmente) di allori critici. Si può

dire che nel periodo che va dal 1970 al 1976 il cinema politico italiano vive la sua età dell'oro, grazie a un'uniforme convergenza di interessi tra le esigenze del pubblico (sempre più interessato a un intrattenimento che metta in luce i problemi della società contemporanea), dei produttori (pronti a sfruttare l'onda del successo e le nicchie favorevoli del mercato), e non per ultimo dei cineasti (alcuni dei quali si limitano a svolgere un compito su commissione, altri che invece colgono l'occasione per dar voce al proprio dissenso).

Come abbiamo visto, le prassi produttive e le espressioni artistiche che in questi anni caratterizzano il cinema politico sono varie e multiformi, dalle derive spettacolari del poliziottesco, alle meticolose documentazioni di Rosi, agli eccessi metafisico-grotteschi di Petri, agli scorrevoli racconti a tesi di Damiani, a testimonianza del fatto che nel cinema italiano degli anni Settanta esiste non uno ma una varietà di metodi di esprimere indignazione o evidenziare problemi e ingiustizie, ed evidente segnale di quella *ibridazione* in atto tra cinema di genere e cinema autoriale cui si è accennato in apertura di capitolo.

In seguito, con lo spegnersi dei movimenti di protesta e l'avvento degli anni del cosiddetto "riflusso", susseguenti al sequestro Moro, queste tendenze della cinematografia italiana cambieranno in maniera radicale e definitiva, lasciando spazio a un generale disimpegno soltanto sporadicamente interrotto da opere di vibrante protesta. Del fatidico anno 1978, e delle rovine che si lascerà dietro sotto tutti gli aspetti della vita nazionale, ci si occuperà nel prossimo capitolo, in cui avremo occasione di vedere come il cinema italiano affronta gli "anni di piombo" e le loro conseguenze.

## CAPITOLO 4

### L'ONDA LUNGA DEL DISIMPEGNO

#### Il Cinema Civile Durante e Dopo il *Riflusso*

Già a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, l'Italia vive un momento politico caratterizzato dal dilagare della corruzione, dall'acutizzarsi delle polarizzazioni ideologiche, e da un crescente malcontento sociale. Le istituzioni, in evidente crisi, appaiono in grave difficoltà di fronte alle varie emergenze che affliggono il Paese: dalle contestazioni sindacali e operaie conseguenti al “tradimento” del PCI (che dopo la vittoria elettorale del 1976, non vota contro il governo democristiano per la prima volta in 30 anni di storia parlamentare); all'improvvisa conflagrazione dello scandalo Lockheed, che coinvolge ministri, industriali, alte cariche dell'esercito, e persino il Presidente della Repubblica Giovanni Leone, accusati di aver incassato tangenti miliardarie per una commissione di aerei militari da combattimento; all'escalation del terrorismo di matrice politica, sia da parte di gruppi neofascisti che di organizzazioni di estrema sinistra.

Le Brigate Rosse, in particolare, dopo il secondo e definitivo arresto del loro leader Renato Curcio, occorso nel gennaio del 1976, si sottopongono a una radicale ristrutturazione organizzativa interna: con il cambio del direttivo (il cui nuovo capo è il marchigiano Mario Moretti, futuro ideatore del sequestro Moro) si impone una nuova

linea oltranzista, con la quale si intende sferrare un “attacco al cuore dello Stato” e inasprire per frequenza e intensità le proprie azioni terroristiche. Sin dai primi mesi del loro riassetto, quelle che passeranno alla storia come le “Seconde Brigate Rosse” appaiono decise ad addensare ulteriormente lo spessore del conflitto civile, prendendo di mira cariche istituzionali di tutt’altro livello rispetto a quanto fatto in passato. La prima eclatante azione che sancisce ufficialmente il cosiddetto “salto di qualità” delle nuove BR avviene infatti il 9 giugno di quello stesso anno, quando in piena campagna elettorale il procuratore generale di Genova Francesco Coco viene assassinato in un furioso scontro a fuoco insieme agli uomini della sua scorta.

## **1. 1976-1977: GLI ULTIMI FUOCHI DELLA PASSIONE POLITICA**

In questo frangente storico dominato dall’acutizzarsi di paure ed incertezze, a cavallo tra la grande stagione delle utopie rivoluzionarie e il disimpegno politico prossimo venturo, la crisi comincia a farsi sentire anche in ambito artistico e culturale. Per il cinema italiano il 1976 è un anno interlocutorio. La grande crisi è alle porte, anche se (con poco più di 200 film prodotti con capitale al 100% italiano) l’industria nazionale appare ancora in salute. Alcune molto poco significative pellicole di evasione pura ottengono grande successo di cassetta: nella lista dei primi cinque film italiani campioni d’incassi della stagione cinematografica 1976/77<sup>99</sup> troviamo *Due Superpiedi Quasi Piatti* (di Enzo Barboni – al primo posto in classifica), *Sturmtruppen* (di Salvatore Samperi) e *Il Corsaro Nero* (di Sergio Sollima), a ideale esemplificazione metonimica dell’orientamento del cinema popolare italiano dell’epoca: l’irascibile bonarietà del duo

---

<sup>99</sup> “una delle più avvilenti, senza dubbio, della più recente storia del cinema italiano” (Miccichè, *cit.*, p.255)

Bud Spencer-Terence Hill, la farsa scollacciato-coprolalica che segnerà il gusto comico nazionale del decennio a venire, e il virile esotismo avventuroso di marca salgariana. Mentre i gloriosi generi dello spaghetti western (*Diamante Lobo* di Gianfranco Parolini, *Cipolla Colt* di Enzo Girolami) e del poliziottesco (*Roma a Mano Armata* di Umberto Lenzi, *Il Grande Racket* di Enzo G. Castellari) esalano i loro ultimi respiri, altri, meno eversivi e politicamente più neutri, sono pronti a subentrare al loro posto nelle preferenze del grande pubblico, come ad esempio il giallo-horror all'italiana (*Suspiria* di Dario Argento, *La Casa dalle Finestre Che Ridono* di Pupi Avati, *Un Sussurro nel Buio* di Marcello Aliprandi, *...E Tanta Paura* di Paolo Cavara). Anche una rapida scorsa alle pratiche "alte" tra le uscite al cinema della stagione 1976/77 rende l'idea di come i grandi autori italiani si limitino prevalentemente all'adattamento letterario (*Il Deserto dei Tartari* di Valerio Zurlini, *L'Innocente* di Luchino Visconti, *Cuore di Cane* di Alberto Lattuada) o all'affresco storico più o meno fastoso (*Il Casanova* di Federico Fellini, *Novecento Atto I* di Bernardo Bertolucci, *Una Giornata Particolare* di Ettore Scola), lasciando intravedere i prodromi di quel disimpegno politico che nel giro di un paio d'anni diventerà prassi pressochè generale nell'ambito della produzione artistica nazionale, e non soltanto nel campo del cinema.

Ciò nonostante, la vena polemica dei cineasti più *engagé* non appare ancora del tutto esaurita. Oltre al già analizzato *Cadaveri Eccellenti* di Francesco Rosi, è particolarmente doveroso prendere in esame altri due film che riescono a cogliere con estrema precisione la peculiare oppressività della situazione socio-politica dell'Italia di quel biennio, fungendo da vero e proprio specchio dei tempi.

## LA CATASTROFE ANNUNCIATA. *TODO MODO*

A distanza di dieci anni da *A Ciascuno il Suo* (1967), per la seconda volta nella sua carriera Petri adatta per lo schermo un'opera letteraria di Leonardo Sciascia. In questo caso, però, il regista si spinge molto più in là rispetto alla fonte di partenza<sup>100</sup>. Il romanzo dello scrittore siciliano è costruito intorno al punto di vista di un celebre pittore, che durante una sua casuale sosta presso un eremo isolato nel verde della campagna ciociara si ritrova suo malgrado coinvolto in un "ritiro contemplativo" basato sugli *Esercizi Spirituali*<sup>101</sup> di Ignazio di Loyola (fondatore dell'ordine dei Gesuiti), e condotto da Don Gaetano, un enigmatico sacerdote dalla cultura enciclopedica. Nel corso del ritiro, cui prendono parte numerosi membri dell'establishment politico nazionale, alcuni potentati vengono misteriosamente assassinati, ma le indagini confidenziali della polizia non portano ad alcun risultato. Quella sciasciana è prevalentemente una meditativa satira anti-clericale,

un racconto a spessore filosofico-metaforico, intriso di spirito illuministico e settecentesco e scandito da una scrittura ammirevole per secchezza e lucidità.<sup>102</sup>

Al contrario, nella sua rielaborazione del testo originario, Petri sgombra il campo da qualsiasi allusione, scagliandosi in un circostanziato attacco a testa bassa nei confronti del potere governativo in generale, e principalmente della Democrazia Cristiana. I vari esponenti del gabinetto ministeriale democristiano, da Giulio Andreotti, a Emilio Colombo, ad Antonio Gava, appaiono lampantemente riconoscibili nel cast attoriale di *Todo Modo*. Gian Maria Volontè, in particolare, nell'interpretare il personaggio di M.,

---

<sup>100</sup> I credits di *Todo Modo* indicano infatti il soggetto come "liberamente ispirato all'omonimo romanzo di Leonardo Sciascia".

<sup>101</sup> "Todo modo, todo modo para buscar y hallar la voluntad divina" ("In ogni modo è necessario cercare e trovare la volontà divina") è la frase con cui si aprono gli *Esercizi Spirituali*.

<sup>102</sup> Mino Argentieri, *I "Grotteschi" di Elio Petri*, in Miccichè, *cit.*, p.181.

segretario del partito di maggioranza e fulcro intorno al quale ruotano gli interessi e le strategie di partito, si sottopone a un'autentica metamorfosi. Tutto in M., dalla gestualità, all'esibizione di tic verbali, al puro aspetto fisico, rimanda alla persona di Aldo Moro, attuale leader indiscusso della Democrazia Cristiana e principale artefice di un progetto di riconciliazione con le forze politiche della sinistra.

Per quel personaggio, Volontè e io ci servimmo molto della moviola. Avevamo radunato molti pezzi di repertorio su Moro. Io, per scrivere il copione, avevo studiato alcuni dei suoi dilaganti discorsi. Posso assicurare che abbiamo censurato moltissimi dei comportamenti di Moro, che sarebbero risultati troppo irriverenti nella loro comicità, e invece erano proprio suoi. Moro si abbandonava spesso a rituali assai elaborati [...], ne venivano fuori dei veri balletti. Io credetti fosse meglio puntare su una maschera che simboleggiasse tutti i democristiani, pur partendo dai buffi, esitanti, cinesi rituali di Aldo Moro.<sup>103</sup>

Con questo espediente di regia, Petri rende più che esplicito il bersaglio della sua polemica, additando alla pubblica attenzione i massimi responsabili dello sfascio politico in atto e di un malgoverno trentennale. Inevitabili, dunque, gli strali che vengono prontamente scagliati nei confronti del film da parte della critica, che all'unanimità accusa Petri di macchiettismo (più volte l'interpretazione di Volontè viene accostata alle performance televisive del comico trasformista Alighiero Noschese) e di gratuita volgarità. In aggiunta, il seguente assassinio di Aldo Moro, avvenuto a meno di due anni dall'uscita di *Todo Modo*, comportò che il film venisse immediatamente tolto dalla circolazione e gettato nel dimenticatoio, proprio per timore di poter in qualche modo infangare la memoria dello statista democristiano: un film che per anni è dunque rimasto “invisibile”, oggetto di curiosità per gli studiosi di cinema, e argomento tabù nei dibattiti culturali.

---

<sup>103</sup> Dichiarazione di Elio Petri, in Faldini-Fofi, *cit.*, p.278.



A differenza che nel romanzo di Sciascia, nella struttura del film è del tutto assente il personaggio del pittore, e nel corso del suo sviluppo drammatico tutti i partecipanti al ritiro spirituale, incluso Don Gaetano, vengono assassinati l'uno dopo l'altro: lo stesso M., ultimo sopravvissuto allo stillicidio di uccisioni, nella sequenza conclusiva (l'unica girata in esterni nell'intero film) si aggira spaesato in uno spettrale, post-apocalittico scenario campestre disseminato di cadaveri e di uno sterminato tappeto di fogli di carta provenienti dai dossier segreti dell'ambiguo schedario di Don Gaetano, prima di essere a sua volta eliminato<sup>104</sup>. *Todo Modo* è un film claustrofobico, sepolcrale, in cui ogni elemento della messinscena è simbolo di un graduale processo di disfacimento, malattia, necrosi. La fotografia di Luigi Kuveiller abbonda di toni cupi e di colori saturi, in interni oppressivi nei quali non filtra il minimo raggio di luce naturale, a suggerire l'artificialità e l'innaturalità di una logica di potere arcaica e stantia, destinata a soccombere da un momento all'altro. Le scenografie alternano ambientazioni scarse di monastica essenzialità a elaborati allestimenti di design "catto-pop", immergendo i personaggi in atmosfere da incubo che ne rinforzano l'isteria collettiva e la progressiva agitazione. Il crescendo di accuse, contro-accuse, minacce e ricatti che i membri del partito, nonostante i tentativi di mediazione di M., si rivolgono a vicenda non fa che accentuare il clima di paranoia montante che pervade l'intero film, e che in ultima analisi ne rende la visione un'attività sgradevole, a tratti persino inquietante. Quella di Petri è una satira che non fa sorridere. Al contrario, *Todo Modo* è un film che turba, scuote, mette a disagio, un film che allora poneva il suo pubblico di fronte a un'attualità scomoda, e che rivisto oggi appare come un esemplare modello di memoria storica di

---

<sup>104</sup> "Se si preferisce, il finale di *Todo Modo* rappresenta –metaforicamente– l'incubo di un democristiano, cioè il sogno di uno di noi. Sarà puerile, ma lasciatemi almeno sognare". Elio Petri, in Rossi, *cit.*, p.97.

quegli anni, un'opera di profetica lungimiranza, che inquadra con dolorosa lucidità la situazione politica dell'Italia degli anni Settanta anticipandone gli sviluppi a breve e lungo termine.

Non sorprende fino in fondo il fatto che alla sua uscita *Todo Modo* non sia stato del tutto recepito da pubblico e critica, che sia stato rubricato sotto la riduttiva categoria della pamphlettistica (“ramo poco fecondo della cinematografia italiana”<sup>105</sup>), e che dopo l'uccisione di Moro il film sia anzi stato addirittura accusato di apologia di reato, al punto che Petri reputò necessario dichiarare che

Moro era l'uomo che aveva prima irretito i socialisti e stava irretendo i comunisti, riuscendo a creare questa sensazione di movimento nella stagnazione. Era una specie di Gattopardo all'ennesima potenza. (...) Ovviamente da questo al pensare che un avversario politico vada ucciso ce ne corre! (...) Un avversario politico fa parte della realtà da combattere e da cambiare, anche della propria intima realtà. Quindi *Todo Modo* non era certo un invito a uccidere Moro. Per questo tipo di uomo politico e di esercizio del potere c'era nausea, disgusto, non odio (...). No, il film non era terroristico. Semmai vi aleggiava il terrorismo ignaziano, perché avevo portato alle estreme conseguenze l'idea del libro di Sciascia, e quindi, anche se lo spettatore non se ne rendeva conto, il film funzionava come un esercizio spirituale, era strutturato proprio sulla base degli esercizi spirituali, che sono un'occasione di terrorismo inaudito.<sup>106</sup>

A posteriori, tuttavia, è possibile apprezzare come *Todo Modo* costituisca molto di più che una semplice opera di satira: la sensazione che trasmette è quella di un presagio, di un sinistro avvertimento a un sistema egemonico che di lì a poco comincerà pian piano a sgretolarsi. In questo caso l'utilizzo dell'esagerazione e del registro del grottesco, gli elementi più peculiarmente emblematici nell'intera filmografia petriana, rappresentano più un'intuizione che una cifra stilistica, e *Todo Modo* si può a pieno titolo

---

<sup>105</sup> Argentieri, *cit.*, p.182.

<sup>106</sup> Dichiarazione di Elio Petri, in Faldini-Fofi, *cit.*, p.278-9.

considerare un divinatorio requiem per una classe dirigente la cui parabola politica appare già nella sua inevitabile fase discendente.

### **I NUOVI (ANTI)EROI. IO HO PAURA**

Nell'ottobre del 1977 esce nelle sale della penisola il nuovo film di Damiano Damiani, un thriller politico a forti tinte gialle che ha come personaggio principale Lodovico Graziano (ancora una volta impersonato da Gian Maria Volontè), un brigadiere assegnato alla scorta personale di un magistrato impegnato in inchieste politiche. Quando quest'ultimo è oggetto di un agguato terroristico, il brigadiere Graziano, atterrito, durante lo scontro a fuoco non riesce a reagire alle raffiche di mitragliatrice degli assassini in fuga, e riesce a sopravvivere alla strage mettendosi al riparo. Mentre in questura i suoi colleghi sono in fermento, protestando per il grave pericolo cui sono continuamente esposti, Graziano capisce di non aver superato lo shock, e cerca in tutti i modi di farsi assegnare a un incarico meno rischioso. Il suo desiderio sembra avverarsi quando riceve la notizia di dover fare da guardia del corpo al giudice Concedda, un tranquillo funzionario dello Stato, che addirittura sostiene di non avere alcun bisogno di protezione. Per puro caso, però, Graziano e Concedda si ritrovano testimoni di un incontro clandestino tra un terrorista nero latitante e un colonnello dei servizi segreti. Nonostante le rimostranze del brigadiere, ancora traumatizzato dalla sua precedente esperienza, il ligio magistrato decide comunque di fare il suo dovere e di rivelare il segreto ai suoi superiori. Quando, pochi giorni più tardi, Concedda verrà ucciso a sangue freddo, Graziano si accorge di essere invischiato in un'insidiosa ragnatela complottistica di cui potrebbe essere la vittima successiva.

*Io Ho Paura*, co-sceneggiato da Damiani e Nicola Badalucco, è un film rilevante sotto diversi punti di vista. Nell'adottare i cliché narrativi del poliziesco, è l'opera che rappresenta la svolta decisiva nei confronti del poliziottesco anni Settanta, in cui l'investigatore era il nucleo propulsivo della progressione drammatica e il personaggio in cui risiedeva la coscienza etica del genere. Il prototipo del tutore dell'ordine incorruttibile e tutto d'un pezzo, impegnato a disfare le più intricate trame criminali a sprezzo della propria incolumità personale e a discapito della propria vita privata, sembra definitivamente tramontare nel livido clima degli anni di piombo. Il poliziotto adesso ha, per l'appunto, paura, e non ha alcuna intenzione di crepare per ideali in cui non si riconosce. Particolarmente significative le sequenze in cui un tormentato Graziano si reca al lavoro con sorda disperazione, distaccandosi a malincuore dalle braccia della sua ragazza, e il sollievo con il quale accoglie il suo nuovo incarico presso un giudice vetero-cattolico che si occupa principalmente di censura artistica e di offese al pubblico pudore (e che invece si rivelerà essere per lui l'assegnamento più insidioso): questa volta, più che ogni altra cosa, al poliziotto preme salvare la pelle. Nel corso del film Graziano fa di tutto per non "immischiarsi", per sottrarsi alle sue responsabilità, per convincere i suoi superiori a passare sotto silenzio rivelazioni compromettenti: con questa semplice ma efficace caratterizzazione Damiani ribalta il modello d'inizio decennio del "commissario di ferro" (modello che del resto aveva lui stesso adottato in *Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica*), creando la tipologia drammatica di un poliziotto molto poco eroico, che non "scava" ma schiva. È però interessante notare come, eccezion fatta per le motivazioni interiori del personaggio principale, il resto dello scheletro generico resti intatto: suo malgrado, Graziano resta

comunque implicato in uno sporco intrigo manovrato da personaggi che restano nell'ombra, e che coinvolge eversione nera, militari di alto grado e servizi segreti deviati; e comunque, nonostante i suoi sforzi per tirarsi fuori dai giochi, il riluttante brigadiere si ritroverà costretto a mettere i bastoni tra le ruote ai cospiratori usando la forza, non tanto per afflato civico o spirito di giustizia, ma per puro istinto di sopravvivenza, avendo intuito di essere diventato un testimone scomodo. Questo però non è sufficiente a risparmiargli la vita, e nel finale del film, proprio quando crede di essersi tirato fuori dalla vicenda, Graziano viene attirato in un tranello e ucciso a tradimento. Ancora una volta, dunque, i veri colpevoli restano nell'ombra, reiterando così un altro topos narrativo del poliziottesco.

La scelta di Damiani di operare secondo i canoni più consumati del film “di denuncia” identificandosi però con il punto di vista di un protagonista stanco e pauroso (che “di denunciare” non avrebbe proprio alcuna voglia<sup>107</sup>), potrebbe illusoriamente sembrare una evidente contraddizione, notata all'epoca anche da Ugo Casiraghi nella sua recensione al film

Psicologicamente, la chiave del film (...) è in questo personaggio emblematico di poliziotto in crisi, che vuole “ignorare” il terrorismo, anche se la sua matrice di destra è lampante; mentre ideologicamente non vi è dubbio sulla protesta democratica, di cui lo stesso personaggio si fa espressione attraverso l'intelligenza dell'attore.<sup>108</sup>

Ma questo apparente scollamento tra l'intento ideologico di *Io Ho Paura* e l'atteggiamento del suo protagonista è piuttosto leggibile come il frutto di una trasformazione sociale già in atto: rispetto ai pur recenti anni del poliziottesco, è il

---

<sup>107</sup> “[Graziano] è un personaggio in fondo semplice, che non ha studiato molto; per lui quello del poliziotto è stato un mestiere come un altro. È uno sconfitto, ma al tempo stesso ha una grande sensibilità alle cose che accadono” (Damiano Damiani).

<sup>108</sup> Ugo Casiraghi, *L'Unità*, 8 ottobre 1977.

momento storico ad essere cambiato, e Graziano è un genuino “eroe dei suoi tempi”. Damiani, autore da sempre legato alle forme classiche del cinema di genere, dotato di una sensibilità artistica attenta alle problematiche socio-politiche della contemporaneità, e abituato a coniugare le proprie preoccupazioni attraverso le esigenze spettacolari del cinema di consumo, non si distacca qui (così come in molti dei suoi film precedenti) da un ruvido realismo supportato da una narrazione lineare. Laddove Petri (*Todo Modo*) e Rosi (*Cadaveri Eccellenti*) erano riusciti a raccontare un frangente storico attraverso cifre stilistiche diametralmente opposte, ricorrendo all’iperrealismo e a suggestioni metafisiche, con *Io Ho Paura* Damiani firma un film altrettanto importante e non meno al passo dei tempi. Secondo Alberto Pezzotta si tratta di

uno dei film che, oggi, restituiscono con maggiore esattezza il senso di minaccia e di perdita di ogni certezza, politica e civile, che allora emergeva per la prima volta.<sup>109</sup>

In linea con la generalizzata disillusione e il collettivo abbattimento che nel giro di pochi mesi porteranno al tanto dibattuto *riflusso*, *Io Ho Paura* anticipa infatti, seppur in modo parziale, un sentimento popolare che rappresenta un autentico spartiacque tra l’Italia idealistica e “rivoluzionaria” degli anni Settanta e quella indifferente e conformista degli anni Ottanta. E la stessa scelta di Volontè come interprete del pavido brigadiere Graziano sembra avvalorare questa tesi: colui che era stato “il Dottore” in *Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto*, simbolo e personificazione del mefistofelico cinismo del potere dello Stato, e che era senza dubbio l’attore-segno della stagione del cinema politico italiano degli anni Settanta, diventa un semplice, mite

---

<sup>109</sup> In R. Curti, *cit.*, p.166.

poliziotto in crisi di coscienza e di identità professionale, personaggio sintomatico di un drastico mutamento dell'umore nazionale.

## 2. 1978-1979. GLI ANNI DELLA METAMORFOSI

Per l'Italia il 1977 è l' "annus horribilis" che esaspera il conflitto sociale fino al suo punto di rottura. Gli attentati terroristici registrati nella penisola arrivano alla sbalorditiva cifra di 2188, con 32 gambizzazioni (tra le cui vittime figurano il giornalista Indro Montanelli e il direttore del TG1 Emilio Rossi) e 12 morti. È l'anno degli *indiani metropolitani*, delle P38, e del nuovo movimento studentesco che fa gridare a un "nuovo Sessantotto": un movimento guidato dalle sinistre extra-parlamentari che da subito prende le distanze dal sistema dei partiti e dei sindacati (il momento della sua nascita è considerato il 17 febbraio 1977, giorno della violenta contestazione degli studenti dell'Università di Roma nei confronti dello stimato leader della CGIL Luciano Lama). E ancora, il processo di Torino alle Brigate Rosse, che deve essere rinviato per l'impossibilità di reperire giudici popolari<sup>110</sup>, e che istiga l'assassinio del presidente dell'Ordine degli Avvocati Fulvio Croci, al fine di impedire la nomina di avvocati d'ufficio; l'attentato mortale a Carlo Casalegno, vicedirettore de "La Stampa"; la tragica morte di Giorgiana Masi, studentessa romana uccisa da un proiettile vagante durante una manifestazione nella quale sono molti i poliziotti in borghese a sparare ad altezza d'uomo (e il giorno seguente sulla prima pagina de "la Repubblica" Giorgio Forattini disegnerà il

---

<sup>110</sup> "A Torino le Brigate Rosse hanno vinto e la giustizia dello Stato democratico si è arresa, vergognosamente: avvocati divisi, giudici popolari piangenti, magistrati sbiancati dalla paura." (Giorgio Bocca, *A Torino Vince la Paura. Mancano i Giudici, Rinviato il Processo delle Br*, "la Repubblica", 4 maggio 1977).

Ministro degli Interni *Kossiga* armato di mitra); in sostanza, resoconti di cronaca del seguente tenore sembrano essere all'ordine del giorno:

Si legga un articolo de "la Repubblica" del primo luglio, *Guardia uccisa dai fascisti. Le Br feriscono due dirigenti Fiat*: informa anche dell'esplosione di tre vagoni ferroviari della Zanussi, a Pordenone, del rinvenimento di quattro chili di gelignite nei pressi della Liquilchimica di Augusta, di attentati (falliti o meno) a Bologna, bombe molotov a Roma, bombe a Spoleto, sabotaggi a Palermo, sparatorie a Catania. Il tutto nello stesso giorno.<sup>111</sup>

Se non è un bollettino di guerra, poco ci manca. Eppure, per quanto funesto sia stato il 1977, l'anno seguente le cose vanno persino peggio. Nel 1978, infatti, le vittime del terrorismo superano addirittura la trentina, senza contare l'evento più traumatico dell'intera storia della Prima Repubblica. Il 16 marzo, mentre Giulio Andreotti si prepara a presentare alle Camere il primo governo democristiano della storia repubblicana a godere dell'appoggio del PCI, il presidente della DC Aldo Moro, principale artefice del cosiddetto "compromesso storico" tra i due maggiori partiti politici nazionali, viene rapito dalle Brigate Rosse nel corso di un'azione militare definita "un gioiello di perfezione", in cui perdono la vita tutti e cinque gli uomini della sua scorta. Dopo 55 giorni di passione che tengono l'Italia con il fiato sospeso, e nonostante numerosi tentativi di mediazione, il cadavere di Aldo Moro viene fatto ritrovare dai terroristi all'interno del bagagliaio di un'utilitaria nel pieno centro di Roma.

Sul rapimento e l'assassinio di Moro si è scritto un resoconto dopo l'altro, e sul reale svolgimento dei fatti si sono intavolate le più svariate teorie, il più delle volte tra loro contrastanti. I misteri e le contraddizioni si sono susseguiti sia durante i giorni della prigionia del presidente democristiano (tra falsi comunicati, depistaggi, arresti mancati, e bizzarre sedute spiritiche), sia –e soprattutto- negli anni successivi. Non sono bastati sei

---

<sup>111</sup> Crainz, *cit.*, p.575.



processi giudiziari per fare piena luce sulle circostanze di un evento che ha segnato la vita politica e sociale del paese, tanto che ancora oggi persistono numerosi dubbi su molti degli elementi chiave del cosiddetto “caso Moro”. Non rientra tra gli scopi della presente ricerca quello di analizzare le diverse ipotesi sull’effettivo decorso dell’accaduto, né si ritiene pertinente addentrarsi nel fitto ginepraio degli enigmi che costellano la vicenda (l’esatta locazione della “prigione del popolo”, le mancate trattative, il memoriale scomparso, le infiltrazioni mafiose, l’eventuale collusione delle Br con servizi segreti stranieri)<sup>112</sup>.

Quel che più importa sottolineare è che durante questo bagno di sangue (e anzi proprio nel suo momento peggiore) a poco a poco cominciano ad affiorare in Italia le prime avvisaglie della messa in atto di un cambiamento nei comportamenti e nei modi di rapportarsi alla realtà. Nell’estate del 1978, quando si prova in tutti i modi a lasciarsi alle spalle l’interminabile ridondanza ideologica e le opprimenti atmosfere degli anni di piombo, si affacciano sulle prime pagine dei quotidiani e sulle copertine delle riviste

---

<sup>112</sup> È però doveroso citare quantomeno alcune delle opere più importanti tra tutte quelle pubblicate a proposito del “caso Moro”, a cominciare dal pamphlet scritto *a caldo* da Leonardo Sciascia (*L’Affaire Moro*. Palermo: Sellerio, 1978), che rappresenta il primo studio ad analizzare lucidamente le incoerenze inerenti ai fatti e le contraddittorie reazioni del mondo politico italiano, dedicando particolare attenzione agli stessi colleghi di partito di Aldo Moro. In tempi più recenti, le principali teorie si dividono in due grandi tronconi: uno che patrocina una versione “ufficiale” (o istituzionale) degli eventi, basata sulle risultanze dei processi giudiziari e orientata verso un’attribuzione esclusiva dell’attentato alle Brigate Rosse, i cui frutti più convincenti sono riscontrabili nei due voluminosi tomi compilati da Vladimiro Satta, già curatore della documentazione della Commissione Stragi (*Odissea nel caso Moro*. Roma: EDUP, 2003 e *Il caso Moro e i suoi falsi misteri*. Catanzaro: Rubbettino, 2006); e un altro che al contrario, nel passare al setaccio tutte le illogicità e gli elementi poco chiari nella gestione del caso Moro e dei suoi postumi, ipotizza coinvolgimenti di servizi segreti deviati e/o di organizzazioni di *intelligence* di altri Stati europei ed extra-europei. In questo secondo gruppo cosiddetto “dietrologico” gli studi di maggior rilievo sono sicuramente i due libri scritti dal giornalista investigativo Giovanni Fasanella (*Segreto di Stato* [in collaborazione con Claudio Sestieri e Giovanni Pellegrino, ex-presidente della Commissione Stragi]. Torino: Einaudi, 2000 e *Il Misterioso Intermediario* [in collaborazione con Giuseppe Rocca]. Torino: Einaudi, 2003), quello dell’ex parlamentare del PCI Sergio Flamigni (*La Tela del Ragno. Il Delitto Moro*. Milano: Kaos, 2003), e i più recenti lavori del giornalista Giovanni Bianconi (*Eseguendo la Sentenza*. Torino: Einaudi, 2008) e di Ferdinando Imposimato, uno dei giudici istruttori nei vari processi celebrati sul caso Moro, e membro per tre legislature della Commissione Antimafia (*Doveva Morire* [in collaborazione con Sandro Provvisionato]. Milano: Chiarelettere, 2008).

argomenti di discussione e dibattiti sociologici fino a qualche mese prima impensabili: crisi coniugali, mal d'amore, traumi adolescenziali, minacce di suicidio da parte di studenti bocciati e insegnanti disoccupati. Un graduale *disengagement*, insomma, dalle dispute ideologiche e dalle tematiche politiche che avevano dominato l'ultimo decennio, e un progressivo (ri)avvicinamento a problematiche più intime e a drammi più privati. È l'avvento di quello che verrà comunemente chiamato *riflusso*, termine che fa il suo esordio mediatico sul primo numero del 1979 del settimanale "Panorama", la cui copertina raffigura un gruppo di giovani sorridenti e ballerine scollate a fare da sfondo a un uomo chino su un piatto colmo di cibo, sul titolo "Il Riflusso. La nuova filosofia degli Italiani: tanto vale divertirsi". Un titolo che la dice lunga sulla profonda voglia di dimenticare i recenti anni di angosce, di sterili dibattiti, di lotte fratricide, di paura di uscire di casa alla sera.

Ma cosa si intende esattamente per *riflusso*? Secondo il dizionario De Mauro della lingua italiana si tratta di un "atteggiamento o posizione ideologica che consiste nell'abbandono dell'impegno politico e sociale per un ritorno alla sfera del privato, caratteristico specialmente degli anni Ottanta", e Salvatore Carrubba, ex-direttore del "Sole 24 Ore" e voce della destra benpensante, lo ha definito come

la parola che chiude il decennio. Manifesta il distacco dai furori ideologici, la riscoperta della dimensione individuale, il dubbio su molti luoghi comuni. Esprime la presa d'atto di un doppio fallimento, quello del comunismo non meno che del consenso socialdemocratico. Il fenomeno è comune a tutto l'Occidente, ma il termine è solo italiano ed esprime la diffidenza di chi si scopre all'improvviso orfano di ideologie rassicuranti. Sul finire del decennio (...) il mondo comincia a riflettere, a fare i conti e a riappropriarsi della testa.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Riportato in Paolo Morando, *Dancing Days. I Due Anni Che Hanno Cambiato l'Italia* (Bari: Laterza, 2009), p.43.

A riappropriarsi della testa, o a perderla del tutto? Qual è il prezzo da pagare per “la riscoperta della dimensione individuale”? Da questo momento, i fenomeni più disparati vengono catalogati sotto la rubrica del *riflusso*, da exploit popolari quali la mania per la disco dance e il ritrovato desiderio per le spese consumistiche, a costumi edonistici come il boom delle diete alimentari e l’impennata sui mercati internazionali della moda *made in Italy*, per finire con i prodotti culturali. L’influenza del *riflusso* si fa in particolar modo sentire nell’ambito del medium più popolare e accessibile, la televisione, i cui programmi subiscono una drastica trasformazione: le tribune politiche e le trasmissioni di approfondimento culturale vengono perlopiù accantonati e messi in naftalina, ed è il momento, appunto “di divertirsi”. Impazzano Gianni Boncompagni, Renzo Arbore e la sua *Altra Domenica*, il trio *drag* delle Sorelle Bandiera, e nei cuori dei più piccini i cartoni animati giapponesi soppiantano Topo Gigio e Calimero, con il determinante aiuto dell’arrivo sul mercato dei primi televisori a colori. Il rinnovamento della televisione italiana assume poi dimensioni da vera e propria rivoluzione copernicana nei primi anni Ottanta, dapprima con la diretta televisiva di 60 ore consecutive per trasmettere i (vani) tentativi di soccorrere il piccolo Alfredino Rampi, un bambino di sei anni caduto in un pozzo artesiano presso i Castelli Romani: un evento mediatico senza precedenti, che coinvolge l’intera nazione e che in ultima analisi rappresenta la svolta etica sulla liceità o meno di “mostrare” in TV la sofferenza e il dolore della gente comune; e finalmente con il termine del monopolio televisivo di Stato e la conseguente comparsa dei primi network privati a carattere nazionale.

L’influenza deleteria del *riflusso* viene captata dalle sensibili antenne del mondo artistico, in qualche caso con discreto anticipo: i cantautori italiani, da De André, a

Battiato, a Gaber<sup>114</sup>, fino ad arrivare più tardi a Vasco Rossi<sup>115</sup> sono forse i primi a comprendere e veicolare le ansie e le disillusioni di una generazione ingannata da fin troppi idoli infranti, pronta a lasciarsi alle spalle la “rivoluzione mancata”. E già nel 1976 il romanzo “sessuo-politico” *Porci con le Ali*, di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice, resoconto grafico della storia d’amore di due adolescenti di sinistra imbevuti di dogmatica politica, era stato un caso non solo letterario proprio per la prevalenza della passione carnale rispetto allo slancio ideologico.

Per ciò che concerne il cinema, è l’inizio di un periodo di crisi profonda che porta a una trasformazione irreversibile delle sue modalità produttive e delle sue capacità artistiche. Il pubblico si allontana sempre più da quello che per 40 anni era stato il medium di intrattenimento popolare prediletto dagli italiani, preferendo piuttosto approfittare della sempre più variegata offerta televisiva nella comodità del proprio tinello. Le cifre parlano chiaro: nel 1978 i film di produzione italiana sono 156, e l’anno successivo appena 136. Cifre irrisorie, se si pensa che nel corso dell’intero decennio non si era mai scesi al di sotto delle 200 pellicole annuali. A fronte di questa contrazione, anche le percentuali d’incasso del cinema italiano rovinano sotto i colpi infertigli dalla TV e dall’inizio dell’era dei blockbuster americani (i primi due episodi di *Star Wars* sono del 1977 e del 1980, *Superman* del 1978). Se durante gli anni Settanta le produzioni italiane avevano sempre riscosso oltre il 50% dell’introito totale annuale (con un picco superiore al 60% tra il 1971 e il 1973), nel 1978 si registra un preoccupante 43,1%

---

<sup>114</sup> “E tutto che sembrava pronto/per fare la rivoluzione/ma era una tua immagine o soltanto/una bella intenzione./E allora è venuto il momento dei lunghi discorsi/ripartire da zero e occuparsi un momento di noi/affrontare la crisi,/parlare, parlare e sfogarsi/e guardarsi di dentro per sapere chi sei.” *I Reduci*, 1976.

<sup>115</sup> “Siamo solo noi/che non abbiamo più rispetto per niente/neanche per la mente/quelli che poi muoiono presto/che non abbiamo più niente da dire/quelli che ormai non credono più a niente/ generazione di sconvolti/che non han più santi né eroi” *Siamo Solo Noi*, 1981.

(rispetto al 52,4% dell'anno precedente), e per tutti gli anni Ottanta sarà un alternarsi di alti e bassi (ma pur sempre al di sotto del 50% del totale complessivo), fino al tragico 20% del 1990.

L'industria cinematografica italiana appare dunque a un bivio, atrocemente serrata da una tenaglia le cui due metaforiche ganasce sono da un lato l'involuzione culturale figlia dell'espansione del *riflusso* come fenomeno sociale e della sua ramificazione nei comportamenti e nei gusti degli italiani, e dall'altro un brusco e rovinoso capitolombolo finanziario che scoraggia dall'investire capitali in un'attività che non garantisce più i lucrosi ricavi del passato. A ben vedere, però, le due questioni non sono estranee l'una all'altra, ma costituiscono le due facce della stessa medaglia. Come acutamente nota

Giorgio De Vincenti

la progressiva marginalizzazione del cinema italiano nel quadro internazionale, la sua progressiva incapacità di comunicare fuori dai nostri confini, non ha davvero niente a che fare con la perdita della capacità di interrogare e di interrogarsi, e di interrogarsi in quanto cineasti, vale a dire in quanto implicati in un linguaggio che obbliga chi lo sa cogliere più profondamente, più radicalmente, a “guardarsi riprodurre il mondo”?

Consapevolezza di pochi, in quegli anni in cui, dopo le Br, Moro, e la strage della stazione di Bologna, l'unico mondo che gli italiani vogliono vedere è quello illusorio della fabbrica dei sogni, o al più quello, così rassicurante rispetto agli anni di piombo, dei vizietti nazionali, che invita apertamente alla risata consolatoria.<sup>116</sup>

Senza quindi voler sminuire la complessità della giuntura economica, la crisi del cinema italiano degli anni Ottanta, più che essete dovuta alla scarsa disponibilità di fondi, appare più una crisi di idee, di ispirazione, di quel coraggio di “interrogare e di interrogarsi” e di affrontare di petto le realtà ingombranti e imbarazzanti che costituiva la vera spina dorsale della stagione d'oro del cinema politico italiano. E la riprova di questa

---

<sup>116</sup> *Il Dubbio della “Modernità”*, in Lino Micciché (a cura di), *Schermi Opachi. Il Cinema Italiano degli Anni Ottanta*. (Venezia: Marsilio, 1998), p.19.

analisi sta nel successivo mutamento delle dinamiche produttive, con l'esponenziale incremento delle co-produzioni cinema-TV:

non più referenti interni al settore –distributori, esercenti- bensì i responsabili di un altro medium [la televisione], dotato di esigenze proprie, logiche specifiche, richieste determinate. Nel momento in cui la committenza televisiva si sostituisce a quella dei noleggiatori, si opera un cambiamento anche qualitativo nelle norme che determinano la struttura dei prodotti.<sup>117</sup>

Ma anche l'ingresso di nuovi capitali cambia ben poco. E se è vero che le televisioni, in quanto dipendenti dalle grandi agenzie pubblicitarie, non vogliono avere grattacapi a causa di eventuali “messaggi politicamente sgraditi, arditezze estetiche, posizioni morali non convenzionali” (Rossi 55), è innegabile che i cineasti italiani difettino in voglia di osare, di infrangere consuetudini estetiche e restrizioni etiche. Nell'ottica del frangente storico a cavallo tra gli anni Settanta e anni Ottanta tutti i commentatori sono unanimi nel tracciare il medesimo quadro desolante della cinematografia nazionale. Lino Micciché, ad esempio, riassume con puntualità le cause del suo declino:

la dissoluzione della già debole struttura produttiva nazionale e il suo concentrarsi oligopolistico; l'ampliarsi dell'imperialismo televisivo nel settore degli audiovisivi e la fine di una chiara e funzionale “politica cinematografica” della TV statale; l'espansione sempre maggiore dell'home video (e del connesso fenomeno della pirateria) e la desertificazione cinematografica di alcune zone d'Italia (specie a Sud), pur a forte densità di popolazione ma rimaste senza sale di proiezione nel raggio di chilometri; la irrilevanza funzionale del gruppo cinematografico pubblico. La sensazione è quella (...) che si sia svolta in Italia una durissima “guerra mediologica” senza esclusione di colpi; e che questo scontro abbia lasciato sul terreno un cadavere, quello del cinema italiano.<sup>118</sup>

A fronte di questa deprimente visione d'insieme, sembra lecito allora domandarsi se sia ancora concepibile, per quanto riguarda gli anni Ottanta, un discorso relativo al

---

<sup>117</sup> Umberto Rossi, *Il Mercato del Cinema: Dieci Anni di Conferme e Novità*, in Micciché, *cit.*, p.55.

<sup>118</sup> Micciché, *Schermi Opachi*, *cit.*, p.4-5.

cinema civile, al cinema di denuncia, e se in tale desertificazione culturale sia possibile reperire i presupposti per individuare, all'interno del cinema italiano, un'oasi dotata di un'autentica *koinè* politica. Certo sembra tramontato il momento del film autoriale a tesi accusatoria, o del film-inchiesta alla Rosi, così come nei prodotti medi vanno scomparendo le critiche velate alle istituzioni e le indignate filippiche sul malgoverno. Persino la vaga banalizzazione del messaggio politico tipica del poliziottesco si perde del tutto nelle ultime manifestazioni di un fenomeno cinematografico che attraverso i suoi escamotage spettacolari era stato veicolo popolare di un esteso disagio sociale. Quello che era stato il genere più rappresentativo e longevo del decennio "si scopre incapace di leggere e decifrare il quotidiano in tutta la sua complessa contraddittorietà" (Curti 331). I produttori non possono far altro che accogliere la *nouvelle vague* della facezia a tutti i costi, e il filone si spegne con un ultimo colpo di reni consumandosi ingloriosamente in derive macchiettistico-popolaresche (*Squadra Antimafia* – Bruno Corbucci 1978; *Squadra Antigangsters* – Bruno Corbucci 1979; *Gardenia Il Giustiziere della Mala* – Domenico Paolella 1979), sottoprodotti di nicchia di sapore regionale (*L'Ultimo Guappo* – 1978; *Napoli Serenata Calibro 9* – 1978; *Il Mammasantissima* – 1979, tutti e tre di Alfonso Brescia, gli ultimi due con il re della canzone partenopea Mario Merola) e parodie comico-scollacciate (*La Poliziotta della Squadra del Buoncostume* – 1979; *La Poliziotta a New York* – 1981, entrambi di Michele Massimo Tarantini e con Edwige Fenech).

Piuttosto, sul finire degli anni Settanta e nel corso del decennio seguente le incursioni nel cinema politico assumono una piega personale e intimista, in linea con i tempi. Un drappello di autori (alcuni esordienti, altri già affermati) riesce

occasionalmente a conciliare il tanto sbandierato “ritorno al privato” tipico degli anni del riflusso con una rielaborazione di temi sociali di rilevanza nazionale, provando così a interiorizzare e metabolizzare i traumi degli anni di piombo e di venire a patti con le memorie latenti di un passato prossimo sconcertante e colmo di frustrazioni. Questa tendenza si avverte in particolar modo nei primi tentativi di adattare per lo schermo una delle metanarrative più ragguardevoli nell’ambito dell’esperienza storica dell’Italia degli anni Settanta, cioè quella del terrorismo.

### **3. IL TERRORISMO NEL CINEMA ITALIANO: UNA QUESTIONE DI FAMIGLIA?**

Durante gli anni in cui numerosissimi gruppi terroristici e paramilitari sia di sinistra che di destra operano sul territorio nazionale, lasciandosi dietro una scia di sangue e distruzione senza precedenti nella storia d’Italia del dopoguerra, nessuno tra i prodotti della cultura popolare contemporanea prova fino in fondo a fare i conti con la magnitudine e la complessità del fenomeno, e a illustrarlo compiutamente in opere di ampio respiro a ispirazione realista. A cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, cioè nel periodo più caldo della stagione dell’eversione politica in Italia, esiste una generale difficoltà di affrontare il “discorso” terrorismo in modo esauriente ed organico, quasi a palesare un’insufficiente ricezione omogenea del momento storico o un implicito pudore intellettuale nel trattare l’argomento. La spia di questa collettiva titubanza nell’interpretare il terrorismo in tutte le sue sfaccettature socio-culturali e le sue conseguenze si rivela in particolar modo nel cinema, che proprio nella sua baziniana



natura di “ontologia del reale” dovrebbe teoricamente porsi come medium privilegiato per l’analisi di un fenomeno talmente significativo per la contemporaneità. E del resto lo stesso Sergio Segio, uno dei fondatori dell’organizzazione armata Prima Linea, ha fatto notare come

il capitolo del terrorismo non sarà chiuso finché non si avrà il coraggio di analizzarlo tutto, nel suo contesto storico e sociale, non semplicemente come insieme di reati.<sup>119</sup>

È possibile quindi che, nell’imminenza di un periodo drammatico che sta per chiudersi ma è tuttavia pur sempre in corso, il momento non sia ancora del tutto maturo per un’analisi razionale e comprensiva dell’eversione armata in tutti i suoi aspetti. Se dunque, e per diversi motivi, non appaiono (ancora) percorribili gli itinerari espressivi della riproduzione mimetica di memoria neorealista o della trasfigurazione allegorica dell’ultimo Elio Petri (sia per le intrinseche difficoltà di decifrare una realtà troppo recente, sia per la già discussa trasformazione culturale in atto), quei cineasti che trovano il coraggio di cimentarsi con il rebus del terrorismo optano piuttosto per tipologie e tracce narrative in cui la tragedia collettiva si esplicita in drammi di tipo personale o privato, rappresentazioni di microcosmi intimi o familiari che simbolizzano in senso lato il conflitto sociale di un’intera nazione.

---

<sup>119</sup> *La Faccia di Piombo della Meglio Gioventù*, ne “Il Giornale”, 24 febbraio 2004. Sulla vita e sulla carriera politico-criminale di Segio, acuto commentatore della storia del terrorismo in Italia, si veda la sua autobiografia *Miccia Corta* (Roma: DeriveApprodi, 2005) e l’interessante “bio-pic” di Renato De Maria *La Prima Linea* (2009).

## **ARRIVANO I MOSTRI. CARO PAPÀ**

Il primo a cimentarsi con la scottante materia è Dino Risi, uno degli “antichi maestri” del cinema italiano, che nel 1979 realizza *Caro Papà*, da un soggetto scritto insieme a Bernardino Zapponi e al figlio Marco (anch’egli futuro regista). Il personaggio principale del film è l’ingegnere Albino Millozza (Vittorio Gassman), facoltoso magnate dell’onnipotente industria delle multinazionali, che grazie ai frutti del suo lavoro si gode la vita come pochi: ha un’amante “ufficiale” ma non disdegna conquiste femminili occasionali, possiede un jet personale e sontuose dimore in Italia e in Svizzera, organizza feste pantagrueliche e viaggi all’estero. Albino paga però nella vita privata il suo indiscutibile successo nel campo degli affari, e la sua situazione familiare si può considerare un disastro. La moglie, che vive in splendido isolamento sul lago di Ginevra insieme al figlio più piccolo (un prodigio della musica ignorato da tutti) soffre di un’acuta forma di depressione, aggravata da ripetuti tentativi di suicidio; la figlia maggiore vive in una comunità di recupero per tossicodipendenti e lo disprezza apertamente; e un altro figlio, Marco, è uno studente ventiduenne: nonostante Marco sia l’unico membro della famiglia ad abitare insieme ad Albino, per il padre è quasi uno sconosciuto.

L’ingegner Millozza è quindi un inguaribile cinico, un edonista malato di egocentrismo, e probabilmente un corrotto (il film non affronta direttamente la questione ma nella sceneggiatura c’è più di un’insinuazione sulla natura poco chiara dei suoi affari): insomma uno di quei “mostri” sociali di cui Risi è stato il principale cantore, uno di quei personaggi sgradevoli e arrivisti che popolano le sue commedie agrodolci. Un ruolo in cui Gassman, con i suoi istrionismi da mattatore, si adatta alla perfezione: sembra quasi di rivedere il Bruno Cortona de *Il Sorpasso*, vent’anni dopo e con molti più

soldi in tasca. Tuttavia, per quanto sgradevole e inumano venga dipinto il personaggio dell'ingegnere, in *Caro Papà* Risi suggerisce che i nuovi "mostri" dell'Italia di oggi sono "mostri" che sparano, ben peggiori rispetto ai fanfaroni arrivisti degli anni Sessanta. E l'anima nera del film è proprio il figlio Marco, l'apparentemente timido e introverso studentello che in realtà appartiene a un'organizzazione armata di sinistra. Quando Albino sfoglia per errore il diario segreto del figlio, in cui si allude al progetto di un imminente agguato a una personalità di spicco indicata solo con l'iniziale "P.", cercherà in tutti i modi di instaurare un tardivo rapporto paterno con Marco, al tempo stesso mettendo in guardia il suo partner d'affari Parrella. Ma quando arriva il giorno stabilito per l'attentato, Albino scoprirà di essere lui stesso l'obiettivo, e che la misteriosa "P." stava appunto per "papà". Rimasto paralizzato e oggetto della carità pelosa di moglie e amante, l'ingegnere ritroverà l'affetto di Marco, unico dei suoi familiari a usargli premure genuine e a versare qualche lacrima per lui.

Risi si avvicina all'argomento terrorismo a piccoli passi, diluendone la magnitudine nel ristretto territorio della sfera familiare, sostenendo inoltre che il vero tema del film fosse "la grande distanza, diventata oggi quasi incolmabile, che separa due generazioni, quella dei padri e quella dei figli"<sup>120</sup>. *Caro Papà* è molto di più che un semplice dramma privato. È il resoconto del conflitto generazionale tra chi ha dovuto risollevarlo il paese dalle miserie del dopoguerra ("io ci ho provato a cambiare l'Italia. Non è colpa mia se è venuta male") e chi ha raccolto i frutti guasti di una semina cattiva. La rottura col passato è totale e definitiva. Anche i trascorsi da partigiano di Albino non impressionano minimamente il figlio ribelle, anzi lo infastidiscono ("Ci avete rotto con questa Resistenza. Siete diventati peggio dei garibaldini"): una frattura non solo politica,

---

<sup>120</sup> Citato in Paolo D'Agostini, *Dino Risi* (Milano: Il Castoro, 1995), p.101.

che peraltro, con la pianificata distruzione fisica del padre, assume connotati edipici<sup>121</sup>. Il finale apparentemente consolatorio offre un barlume di speranza, conquistato però a caro prezzo. Non è implausibile, sembra voler suggerire Risi, una futura conciliazione, “una possibilità estrema di infrangere la cortina di sospetto, di colmare parzialmente l’abisso di lontananza” (D’Agostini 102), ma solo a fronte di sofferenze e sforzi comuni che possano forse ristabilire l’empatia tra padri e figli e ricostituire il patto sociale tra diverse generazioni.

Comunque sia, *Caro Papà* offre un ritratto atroce dell’Italia contemporanea, un paese senza eroi né antieroi, in cui vittime e carnefici si confondono nel loro comune ruolo di sopravvissuti.

## **RITORNO AL PRESENTE. MALEDETTI VI AMERÒ**

Uno degli esordi cinematografici più stimolanti degli anni Ottanta (decade in cui le opere prime italiane di reale interesse possono contarsi sulle dita di una mano) è quello di Marco Tullio Giordana, risalente al 1980, a suo stesso dire un debutto dettato dall’urgenza di colmare un vuoto descrivendo un momento storico particolare e uno stato d’animo condiviso:

Avevo trent’anni, cercavo di raccontare il paese che mi stava intorno, le cose che vi accadevano, confuse, convulse, conflittuali, che mi sembravano importanti, e delle quali, però, nel cinema che si faceva in quegli anni non c’era traccia. Non parlo solo del cinema commerciale, anche gli autori ne sembravano intimiditi. (...) Della terribile transizione dai ’70 agli ’80, della strategia della tensione, del terrorismo, del riflusso, non c’era testimonianza nei film, a parte il cinema cosiddetto “militante”, in modo però molto approssimativo e propagandistico. Io

---

<sup>121</sup> E in effetti le teorie psicanalitiche sul terrorismo interpretano il fenomeno come un’attività di ribellione nei confronti di una “figura paterna” rintracciabile nell’istituzione dello Stato borghese in quanto tale. Si veda ad esempio Sverre Varvin, Vamik D. Volkan (ed.), *Violence or Dialogue? : Psychoanalytic Insights on Terror and Terrorism* (London : International Psychoanalytical Association, 2003).

debuttavo in quegli anni, quello era il mio contesto, mi dicevo: questa è la materia del mio presente e devo cercare di raccontarla.<sup>122</sup>

*Maledetti Vi Amerò* racconta la storia di Riccardo, detto Svitol, un ex-sessantottino che ritorna a Milano cinque anni dopo essere fuggito in Sud America nella convinzione di essere ricercato dalla polizia per attività sovversive. Svitol non ci mette molto a rendersi conto del profondo mutamento subito dalla società. Convocato in questura, viene accolto da un Commissario che lo accoglie con fredda ironia, e che lo mette di fronte alla cruda realtà (“ma tu lo sai che qui è cambiato tutto? Che non sta più in piedi neanche una, dico una, delle tue opinioni? Tu lo sai che è successo in questo cazzo di paese?”). La diffidente nonchalance con cui Svitol si scrolla di dosso il predicozzo scompare però ben presto quando il protagonista comprenderà fino a che punto il suo vecchio gruppo di militanti di sinistra si è disciolto come neve al sole: chi è rimasto sull’asfalto durante la guerriglia urbana, chi progetta di abbandonare tutto e lasciarsi alle spalle gli ideali falliti (“ha ucciso più compagni la depressione che la repressione”), chi si è trovato vittima della tossicodipendenza, chi infine lavora con successo in Borsa o alla Scala e ha abbracciato senza remora alcuna la recente voga del neo-consumismo edonistico. Uno di questi ex-compagni imborghesiti lo invita a un ricevimento nella sua villa in campagna per celebrare “il decennale del Sessantotto e la sua proletarizzazione”: la rivoluzione è diventata un argomento da salotto, e Svitol non si stupisce più di tanto nel trovare i suoi vecchi amici immersi in giochi culturali autoreferenziali e pratiche decadenti. I “rinfreschi” della festa includono champagne e tiri

---

<sup>122</sup> In “CineCritica” n.33, gennaio 2004.

di coca: Svitol ci soffia sopra (“le ceneri di Gramsci”, esclama), disperdendola tutta, tra le proteste dei presenti.

Paradossalmente, l’unica persona con la quale l’ex-sessantottino riesce ad avere un dialogo, l’unico interlocutore che parla la sua stessa lingua, è proprio il Commissario, suo antico antagonista. Quando Svitol viene arrestato per errore, il funzionario non fa mistero del disprezzo che prova per il suo anacronistico idealismo, eppure non esita a confessarsi: “c’è qualcuno che crede a quello che fa? Io d’altra parte come ci posso credere ormai? Dopo quello che è successo in Italia da 10 anni a questa parte (...) Le Brigate Rosse... imprevedibili. E come si fa a prenderle? E poi serve prenderle? O non è meglio lasciarle in giro? Noi forse non dobbiamo prendere i veri responsabili, ma solo dare un senso alle verità dei giornali, alla stampa”. La risposta di Svitol è particolarmente significativa nella sua laconicità: “certo era molto meglio quando si potevano riconoscere, i nemici. Stanno succedendo delle cose molto strane”. Il disagio personale di Svitol è quello di un’intera generazione, incapace di riconoscersi in una società sconvolta e inerte. I sovversivi non più sovversivi di *Maledetti Vi Amerò* sono ridotti a impotenti fantocci, ingenui sognatori che volevano cambiare il sistema, e che si ritrovano all’improvviso in un contesto nel quale è stato invece il sistema a cambiare loro. Il film di Giordana è pervaso da un supremo disinganno, popolato da personaggi troppo tardivamente consapevoli della futilità della lotta armata, travagliati dal doloroso smarrimento della propria giovinezza e dei propri ideali. Anche il glorioso mito della Resistenza, punto fermo dell’arsenale ideologico di tutte le utopie rivoluzionarie di sinistra del dopoguerra, non resiste alle burrasche della disillusione e del trasformismo: a un certo punto del film uno Svitol spaesato ed annoiato, tradito dagli amici e in

impellente ricerca di punti di riferimento, prova a legare con un attempato artigiano, noto per la sua appartenenza a un gruppo anti-fascista durante gli anni della guerra. Ma anche quest'ultimo lo liquida in due battute, raccontandogli alcune cruente azioni partigiane in termini molto poco lusinghieri ("Sangue e foia. E odor di culo. Ecco che cos'era. Altro che bandiere, monumenti, ragazzini e fagianelle esaltate. Sangue e foia"). Alla fine Svitol, ridotto al suo ruolo di antieroe frustrato dall'obsolescenza delle sue bandiere, ormai privo di bussole spirituali per la sua coscienza politica, in un ultimo gesto di rottura si fa uccidere dal Commissario, cui aveva fatto credere l'imminente preparazione di un attentato a un dirigente comunista.

Film malinconico e saturo di una retorica crudele e senza mezzi termini, *Maledetti Vi Amerò* è al tempo stesso sintomo e diagnosi di una malattia generazionale, innescata dalla conclusione di un'epoca che ha visto naufragare tutte le sue speranze e le sue utopie. Un'epoca che si può dire esaurita con la morte di Aldo Moro e di Pier Paolo Pasolini, i due "padri" di cui si sente orfano Svitol, il cui percorso auto-distruttivo altro non è se non l'emblema della parabola filosofica della lotta armata in Italia.

### **EDIPO REIETTO. LA TRAGEDIA DI UN UOMO RIDICOLO**

Un anno più tardi, è uno degli autori ormai più affermati del cinema italiano, Bernardo Bertolucci, ad avvicinarsi al tema del terrorismo in Italia con un film molto personale e ambiguo ai limiti dell'evanescenza. Anche qui, il nocciolo della questione è incastrato in un telaio familiare, quello di Primo Spaggianti, abbiente industriale del formaggio che assiste da lontano al rapimento del figlio Giovanni. Vedendosi recapitata una richiesta di riscatto di entità abnorme (un miliardo), Primo decide di liquidare le sue

proprietà, e al tempo stesso di indagare personalmente sulle frequentazioni di Giovanni. Nel corso delle sue stralunate peregrinazioni in una brumosa campagna parmense (fotografata da Carlo Di Palma con toni soffusi che la fanno apparire quasi irreali e sospesa nel tempo), Primo stabilisce un rapporto confidenziale con Laura, la fidanzata di Giovanni, e con il prete-operaio Adelfo, due personaggi equivoci ed elusivi che sembrano volergli nascondere qualcosa. Primo, completamente spaesato in un contesto sociale a lui del tutto alieno (“Chi li capisce questi giovani”), riceve di giorno in giorno informazioni contrastanti e contraddittorie. Adelfo sostiene di conoscere il luogo in cui Giovanni è tenuto prigioniero, e si offre come mediatore tra la famiglia e i rapitori, ma più tardi informa Primo che suo figlio è invece stato ucciso. I carabinieri nel frattempo riferiscono all’inconsolabile industriale che Giovanni era già sospettato di essere un fiancheggiatore di un gruppo terroristico. Dopo una serie di eventi che vedono Primo perdere il suo intero capitale a vantaggio di Laura e Adelfo, in una sibillina sequenza finale tutti i protagonisti si ritrovano riuniti all’esterno di una balera. Giovanni ricompare all’improvviso, abbraccia brevemente il padre e si ricongiunge con Laura e Adelfo mentre Primo corre via, dandosi da solo una spiegazione plausibile per una situazione di cui in realtà non ha capito nulla (“è proprio lui, non è il suo fantasma. Ma sì, è tutto chiaro, con i soldi hanno pagato il riscatto e Giovanni è tornato vivo. Ma no...l’unica cosa che conta è che Giovanni è vivo e sta bene. Il compito di scoprire la verità sull’enigma di un figlio rapito, morto e resuscitato lo lascio a voi”).

*La Tragedia di Un Uomo Ridicolo* è un’opera per certi versi inafferrabile, un film oscuro ma duttile, all’apparenza confuso ma, grazie al suo finale aperto, suscettibile di molteplici interpretazioni. Si può alternativamente (o cumulativamente) valutare come un



apologo sullo stato dell'Italia post-contestataria e post-pasoliniana, come un brutto sogno carico di suggestioni metafisiche e pennellate buñueliane, come un poliziesco atipico dalla trama esoterica, o come un dramma familiare borghese con un padre patetico, un'imperscrutabile madre-sfinge, e un figlio la cui reale collocazione nella vicenda resta irrisolta (è stato effettivamente rapito? È un impostore? È un terrorista o simpatizzante tale?). *La Tragedia* è costituito da un'infinità di micro-avvenimenti che conducono a una conclusione equivoca in cui tutti gli elementi sono reversibili e tutte le spiegazioni, a detta dello stesso protagonista, accettabili ("il compito di scoprire la verità lo lascio a voi"). L'elemento che emerge con maggior forza è nuovamente, come già in *Caro Papà*, quello del conflitto tra generazioni; ma se nel film di Risi il rapporto tra Marco e suo padre era inficiato da una semplice mancanza di dialogo dovuta più che altro all'egoismo del genitore, qui lo scarto generazionale si fa abisso. Primo, con il suo amore per l'opera e il suo ancestrale attaccamento al territorio, sembra quasi un personaggio ottocentesco, di un'altra epoca, totalmente incapace di allacciarsi a un mondo giovanile che gli è incomprensibile ("I figli che ci circondano sono dei mostri, non sono più capaci di ridere, hanno sguardi vuoti, non sono più capaci di parlare, dal loro silenzio non capisci più se ti chiedono aiuto o se ti vogliono sparare"). E la divaricazione tra passato e presente è ancora una volta resa esplicita attraverso un riferimento alla Resistenza, ma nel rivendicare la sua appartenenza partigiana ("voi sapete tutto, credete di sapere tutto sul terrorismo, chi sono i terroristi, ma non avete la minima idea di cos'è un partigiano") Primo non ottiene nessuna risposta se non le mute occhiate di scherno dei suoi interlocutori.

*La Tragedia* si inserisce a pieno titolo in una filmografia, quella di Bertolucci, densa di complessi rapporti edipici e di insoliti antagonismi familiari (*La Strategia del Ragno, Il Conformista, Novecento, La Luna*), anche se qui per la prima volta il mondo è visto attraverso gli occhi di una figura paterna, un “uomo ridicolo” che appartiene al passato e che non è in grado di interpretare un presente che gli è ostile, immerso in una cornice da “dopo la rivoluzione” che lascia intravedere tutto lo spleen di una società immateriale e straniata, lacerata dal divario al momento incolmabile tra chi si ostina a non capirla e chi invece non ha i mezzi per farlo.

#### **DELAZIONI SENTIMENTALI. COLPIRE AL CUORE**

Nel 1983 Gianni Amelio è già un regista affermato, con cinque film all’attivo, tutti di produzione RAI. *Colpire al Cuore* segna il suo esordio sul grande schermo, per il quale Amelio mette in scena un soggetto scritto insieme a Vincenzo Cerami. È un film coraggioso che nuovamente esamina il terrorismo attraverso la lente d’ingrandimento della cronaca familiare, ma che come vedremo compie un decisivo passo avanti verso il definitivo abbattimento delle barriere etiche e dei ricordi traumatici che continuavano a renderlo un argomento tabù. I protagonisti di *Colpire al Cuore* sono un autorevole professore universitario di letteratura, Dario, e il suo quindicenne figlio Emilio, un ragazzo timido e sensibile. A differenza che in *Caro Papà*, qui padre e figlio sono legatissimi: il rapporto tra i due è simbiotico, quasi esclusivo. Emilio sembra andare d’accordo più con gli adulti che con i suoi coetanei, e ha una smisurata ammirazione per il suo coltissimo genitore. Un giorno Emilio incontra una bellissima donna, Giulia, che si rivelerà essere la compagna di Sandro, un ex-studente di Dario. Quest’ultimo sembra

essere in grande confidenza con la giovane coppia, e quando Emilio vedrà sull'asfalto il cadavere di Sandro, ucciso dalla polizia in uno scontro a fuoco e identificato come terrorista, il ragazzo comincia ad avere dei dubbi sulle attività del padre, che a sua volta inizia a comportarsi in maniera equivoca e sfuggente. Per dare conferma ai suoi sospetti, Emilio decide di seguire Giulia, ricercata dalla polizia, e la fotografa in compagnia del padre. Messo di fronte all'evidenza, Dario rimprovera il figlio per i suoi metodi inquisitori ("Adesso sei grande abbastanza per giudicare, e hai i tuoi metodi personali, ti metti a frugare nei panni sporchi, guardi dal buco della serratura, stai ad ascoltare dietro le porte") e per aver frainteso la natura dei suoi rapporti con Sandro e Giulia ("ma sai, non è la verità che si vede dal buco della serratura, dal buco della serratura sembriamo tutti ladri tutti assassini, e invece non è vero, non siamo tutti così"). Ma Emilio, combattuto tra dovere filiale e responsabilità civile, finisce per denunciare Dario alle autorità mentre quest'ultimo si incontra segretamente con Giulia per offrirle il suo aiuto a farla entrare in clandestinità, e nell'ultima drammatica sequenza del film assiste all'arresto del padre e della giovane donna.

Il problema della lotta armata è dunque un tema centrale in *Colpire al Cuore*, che è però il primo film a osservarne gli effetti con notevole distacco emotivo. Il pregio maggiore del film di Amelio (oltre a quello di dipingere alla perfezione l'ambiente di una compiaciuta e per certi versi irresponsabile alta borghesia milanese) sta nel rifiutare contrapposizioni manichee tra bene e male, tra giusto e sbagliato, e nel rappresentare i terroristi non come forsennati allo sbaraglio o simboli di un'idea tragicamente fallace, ma semplicemente come esseri umani ("i terroristi non hanno tre teste o denti da vampiro", ammette Emilio). *Colpire al Cuore* è un'opera delicata e molto umana, in cui la giovane

coppia di sovversivi resta sullo sfondo, senza intrudere più del necessario in quello che costituisce il nucleo centrale della tensione drammatica, cioè la complicata natura della relazione tra Dario ed Emilio, vero elemento-chiave della storia. Il film non indugia più di tanto sulle motivazioni del terrorismo, ma al contrario lascia lo spettatore all'oscuro sul reale coinvolgimento di Dario e di Giulia in attività eversive, e non ci è dato sapere per certo se Dario sia effettivamente un complice, un ideologo o un simpatizzante; così come Emilio, possiamo solo avere dei sospetti:

Questo è l'interrogativo su cui poggia tutto il film. Senza questa ambiguità non esisterebbe l'inquietudine del ragazzo, le sue reazioni emotive, non esisterebbe la tensione dello spettatore. Gli interrogativi rimbalzano, d'altro canto, da un personaggio a un altro. (...) Tutti poi diventano delle vittime di qualcosa di più grande di loro, qualcosa che passa sopra le loro teste.<sup>123</sup>

Amelio offre dunque al suo pubblico una visione parziale, “dal buco della serratura” appunto, del terrorismo (una natura scopica, voyeuristica, più volte sottolineata da Amelio nel corso del film tramite inquadrature effettuate attraverso obiettivi di macchine fotografiche, vetri rotti, e movimenti di macchina fluidi che nascondono i personaggi dietro elementi del paesaggio urbano), a sottolineare come sia irragionevole, almeno per il momento, entrare “dentro” un fenomeno troppo articolato e troppo recente per essere compreso appieno:

ognuno di noi fa film sulla realtà che conosce, che gli è più vicina. Oggi fare film sul terrorismo è pressoché impossibile, se non dall'interno. Nessuno di noi è in grado di farlo e gli unici che potrebbero sono gli stessi terroristi.<sup>124</sup>

Amelio dunque realizza un film che osserva gli anni di piombo in forma inedita, con obiettività e pudore, senza prendere posizione né emettere facili sentenze. Ma un

---

<sup>123</sup> Intervista a Gianni Amelio. In Domenico Scalzo, *Gianni Amelio. Un Posto al Cinema* (Torino: Lindau, 2001), p.89.

<sup>124</sup> Ivi, p.88.

ulteriore progresso rispetto ai film che lo precedono è quello che *Colpire al Cuore* matura rispetto all'abusato rapporto padre-figlio (come abbiamo visto, chiave di lettura privilegiata del fenomeno terroristico nel cinema italiano degli anni Ottanta). Per la prima volta, infatti, a essere coinvolto in cospirazioni rivoluzionarie non è un figlio ma un padre. Amelio ribalta l'assunto, osservando il problema non più con gli occhi dei padri che si interrogano senza capire, ma con gli occhi di un ragazzo che capisce a perfezione la propria realtà, di cui anzi ha una gran voglia di entrare a far parte. Emilio denuncia il padre non tanto per spirito rousseauiano di giustizia (come potrebbe suggerire il suo nome di battesimo), ma perché questi non gli dà spiegazioni, lo lascia fuori dai suoi segreti, non si giustifica. In Emilio la coscienza civica è un veicolo consolatorio per la sua gelosia. Ancora una frattura dunque, una cronica incapacità di comprendersi, ma questa volta a sentirsi isolata è la generazione di chi durante gli anni del terrorismo stava ancora crescendo, e che è destinata a raccogliere l'ingombrante eredità di un periodo buio.

L'inizio degli anni Ottanta registra dunque le prime mosse del cinema italiano verso un tentativo di analisi equilibrata del passato recente. Grandi e piccoli autori producono film importanti che provano a fungere da specchio di una società che, pur avendo superato la violenza degli anni di piombo, si manifesta ancora debole e incerta. Il pubblico pare sempre più intenzionato a lasciarsi alle spalle una volta per tutte gli anni delle contestazioni, del terrorismo e della strategia della tensione, e l'oblio al momento prevale sull'introspezione.

I cineasti italiani imparano dunque a muoversi con cautela sull'argomento, che durante il corso del decennio riaffiora solo occasionalmente nelle produzioni

cinematografiche nazionali. Nel 1981 Francesco Rosi realizza *Tre Fratelli*, liberamente ispirato a una novella di Andrei Platonov. Si tratta di una saga familiare in delicato equilibrio tra le tradizioni contadine di un piccolo centro rurale pugliese e i dilemmi più urgenti dell'Italia contemporanea. L'ultranovantenne Donato Giuranna chiede ai suoi tre figli emigrati al Nord di tornare in paese: ognuno di loro (un magistrato ansioso, un operaio arrabbiato, e un insegnante idealista) è l'impersonazione dei problemi più generali della propria componente sociale; problemi che Rosi, insieme al suo co-sceneggiatore Tonino Guerra, passa in rassegna apertamente senza pretendere tuttavia di offrire delle soluzioni. Film intimista e introspettivo, *Tre Fratelli* è un'opera di grande rigore formale, una ponderosa riflessione dialettica a proposito degli effetti del terrorismo sulla vita quotidiana sotto cui si cela una vibrante reprimenda nei confronti dell'eversione *tout court*. Rispetto ai precedenti film di Rosi, *Tre Fratelli* si concentra più sulla sfera privata che su quella pubblica, sviluppandosi in una dimensione etica piuttosto che politica. Una "finestra sul presente" sulla quale influiscono negativamente il caos e la violenza degli ultimi anni, e che in fin dei conti è principalmente (nelle parole del suo stesso autore) una "storia d'amore"<sup>125</sup>, ennesimo segnale delle risacche ideologiche del disimpegno che avanza.

Tra gli altri film di rilievo che negli anni Ottanta si occupano di terrorismo è il caso di citare anche l'opera seconda di Marco Tullio Giordana, *La Caduta degli Angeli Ribelli* (1981), assai poco riuscito tentativo di melodramma wagneriano sulla storia d'amore tra una ricca signora borghese e un brigatista in clandestinità; e *Segreti Segreti* (Giuseppe Bertolucci 1984), interessante opera anti-didattica e contemplativa, tutta al

---

<sup>125</sup> "Per me il film parla soprattutto d'amore: l'amore per gli altri, per i genitori, per una donna, per la natura, per la propria dignità, per la nostra stessa esigenza di fronte a scelte precise". Francesco Rosi, in M. Ciment, *Dossier Rosi*, cit., p.156.

femminile, che nel raccontare il percorso politico ed esistenziale di una terrorista di sinistra si sofferma su un labirinto di sotto-storie riguardanti altre sei donne, ognuna delle quali sperduta in un proprio dramma personale e in un proprio “segreto”: un film austero e asciutto che si limita al “dato di fatto”, e che scandaglia il tessuto sociopolitico post-anni di piombo senza retorica e senza pretendere di additarne le cause o giudicarne i colpevoli.

In conclusione, pertanto, non si può non concordare con Gian Piero Brunetta e con la sua definizione di “policentrismo narrativo” a proposito del cinema italiano degli anni Ottanta in generale, e dei suoi nuovi autori in particolare, i cui esordi demarcano

una perdita progressiva di quella progettualità, tensione, senso di appartenenza, denominatore comune [del cinema italiano del dopoguerra]. Un costante disgregarsi dell’unità e dalla linearità a favore di una deambulazione in più direzioni.<sup>126</sup>

Quell’anelito di giustizia e quell’ossessiva sete di legalità che erano posti alle fondamenta delle pulsioni artistiche di Francesco Rosi, Elio Petri e di tutti gli altri autori “impegnati” del cinema italiano citati in queste pagine, negli anni del *riflusso* sembrano definitivamente dissolversi in una “polverizzazione delle istanze ideologiche”<sup>127</sup> nel cui ambito frammentario e individualista non sembra poter trovare posto un fronte comune di cineasti dedicati a perseguire un sentimento (quello della passione politica) che negli interessi degli italiani ha perso gran parte del suo fascino.

---

<sup>126</sup> *Cent’Anni di Cinema Italiano* (Bari: Laterza, 1991), p.625.

<sup>127</sup> Vito Zagario, *Polveri e Arcipelaghi*. In Micciché, *cit.*, p.36.

## EPILOGO

### **LA POLITICA NON ABITA PIÙ QUI. GLI ANNI NOVANTA.**

È sufficiente sfogliare la più autorevole raccolta di saggi sul cinema italiano degli anni Novanta<sup>128</sup> per avere la netta impressione di trovarsi al capezzale di un malato terminale. Nel loro complesso, le varie analisi critiche appaiono come un disperato coro di Ecube, che al tramonto del decennio appena concluso lamentano alternativamente “la morte del genere” (Stefano Della Casa), “la macdonaldizzazione del consumo” (Carlo Tagliabue), la crisi artistica di “aspiranti autori” (Gian Piero Brunetta) irrimediabilmente “afasici e ipertrofici” (Fabio Segatori) e “orfani di Cinecittà” (Stefano Masi). E via scorrendo. Persino i rari apologeti del cinema italiano degli anni Novanta (Vito Zagarrò, Adriano Aprà, Giuseppe Piccioni) sono costretti ad arrampicarsi sugli specchi per poter elogiare, seppur parzialmente, quello che nel suo complesso è unanimemente considerato come il decennio artisticamente più sterile nella storia della cinematografia nazionale.

Certo non è il caso, insieme all’acqua sporca, di buttar via anche il proverbiale bambino: nell’arco del decennio è stato anche possibile apprezzare alcuni esordi promettenti (Silvio Soldini, Carlo Mazzacurati, Mario Martone, Ciprì & Maresco) e dei

---

<sup>128</sup> Vito Zagarrò (a cura di). *Il Cinema della Transizione. Scenari Italiani degli Anni Novanta* (Venezia: Marsilio, 2000).



film di eccellente qualità (*Porte Aperte, Palombella Rossa, L'Amore Molesto, Così Ridevano*), e persino ricevere qualche premio internazionale (*La Vita È Bella, Mediterraneo*).

Nel suo complesso, tuttavia, il cinema italiano degli anni Novanta è caratterizzato da una generale mediocrità qualitativa e da una preponderante piattezza estetica. Come è costretto ad ammettere persino Vito Zaggarro, il critico più prolifico sul periodo in questione<sup>129</sup>, il problema fondamentale consiste nella mancanza

di una capacità “visionaria”, [nell’incapacità] di produrre un’immagine densa, emblematica, emozionante. Il fotogramma del cinema italiano [degli anni Novanta] è tendenzialmente bidimensionale e superficiale. L’immagine è mediamente ininteressante anche quando lo sforzo narrativo e la tensione morali sono notevoli.<sup>130</sup>

Pare insomma che in Italia sia in corso un’involuzione artistica, a differenza di altri paesi le cui cinematografie appaiono rivitalizzate da nuovi stili (ad esempio il cinema americano con l’esplosione del fenomeno Tarantino e del film-pastiche), personalità creative estrose e originali (Pedro Almodòvar in Spagna, Shinya Tsukamoto in Giappone) o vere e proprie tendenze artistiche nazionali (il cinema “working class” britannico di Ken Loach e Mike Leigh, o l’esperienza collettiva di “Dogma 94” in Danimarca).

A loro parziale giustificazione, è doveroso notare che negli anni Novanta i cineasti italiani devono fare i conti con una serie di magagne strutturali e di impasse culturali non da poco. Innanzitutto un naturale ricambio generazionale che priva gli esordienti di punti di riferimento “alti”: salvo pochissime eccezioni (Rosi, Lizzani,

---

<sup>129</sup> Oltre al volume già citato, autore anche della monografia *Cinema Italiano degli Anni Novanta* (Venezia: Marsilio, 1998).

<sup>130</sup> In *Il Cinema della Transizione*, cit., p.11.

Maselli), gli autori storici dell'età dell'oro del cinema italiano sono ormai morti o non più in attività; l'avvenuta segmentazione culturale del territorio, diviso per aree geografiche e gruppi di interesse spesso in concorrenza tra di loro (il gruppo romano, quello milanese, napoletano, toscano, siciliano), che rende impossibile la collaborazione e l'unità d'intenti; il dominio ormai assoluto di una comicità grezza di contagio televisivo, con l'avvento e la proliferazione dei famigerati "cinepanettoni" e "cinecocomeri" della premiata ditta Vanzina-Boldi-De Sica e i debutti cinematografici *ad nauseam* di comici provenienti dal piccolo schermo; la scomparsa del cosiddetto "cinema medio" e del film di genere, trangugiati dalle capienti fauci della fiction televisiva. Per non parlare di problemi più intrinseci come l'inadeguatezza normativa, il grottesco sistema delle sovvenzioni statali, la scarsa intraprendenza del settore industriale privato, l'omologazione di un mercato in cui RAI e Mediaset non hanno concorrenti.

In un orizzonte talmente irto di difficoltà, in cui si paga il prezzo del disimpegno morale e sociale frutto del *riflusso* (oltre all'inesistente -- o lassista-- regolamentazione governativa del prodotto culturale), non è compito semplice alimentare la fiamma dell'impegno politico, e gli sporadici tentativi di cinema civile si possono agevolmente distinguere in due grandi categorie. La prima è quella dell'*instant-movie*, provocatoria rivisitazione in chiave fiction di fatti controversi della cronaca recente (o recentissima), spesso realizzata con blando spirito polemico e pre-confezionate argomentazioni complottistiche. Indiscusso specialista di questo sotto-genere è Giuseppe Ferrara, iniziatore di un trend inaugurato durante gli anni Ottanta con *Cento Giorni a Palermo* (1984) e *Il Caso Moro* (1986), e proseguito con *Giovanni Falcone* (1993) e *Segreto di Stato* (1995). In tutti questi film l'apparente intento rosiano del film-indagine viene

inevitabilmente diluito in un'elaborazione troppo frettolosa della materia e nella monodimensionalità dei personaggi: si avverte insomma la mancanza di quel filtro critico e di quel rigore investigativo necessari a una seria e organica rappresentazione del contesto. All'interno di questo filone si possono altresì catalogare alcune altre opere che affrontano eventi meno attuali ma che seguono le stesse traiettorie retoriche dell'*instant-movie* e risultano inficiate dalla medesima approssimazione documentaria, evidenziando un trattamento spicciativo del tessuto storico-sociale e a volte persino un marchiano sfruttamento sensazionalistico (per non dire sciacallaggio) del contenuto, a nascondere secondi fini ideologici: ad esempio *I Banchieri di Dio* (Giuseppe Ferrara, 2002) e l'intera filmografia di Renzo Martinelli (*Porzus*, 1997; *Vajont*, 2001; *Piazza delle Cinque Lune*, 2003).

Nell'ambito della produzione cinematografica italiana degli anni Novanta è possibile individuare un altro gruppo di film in cui invece l'indignazione appare sincera, le accuse circostanziate, e lo sfondo storico-politico ben delineato. È il caso di *Il Muro di Gomma* (Marco Risi, 1991), *Il Portaborse* (Daniele Luchetti, 1991), *Il Giudice Ragazzino* (Alessandro Di Robilant, 1994), *Un Eroe Borghese* (Michele Placido, 1996), *Un Uomo Perbene* (Maurizio Zaccaro, 1999). Film non senza meriti, non ultimo quello di tener viva una tradizione ormai pluridecennale, ma che non riescono del tutto a rinverdire i fasti della stagione "calda" del cinema civile. Visti nel loro insieme, questi tentativi appaiono più scaturire da contingenze occasionali che da una progettualità comune, e soffrono di una costruzione narrativa fin troppo schematica e a tratti ingenua, solitamente imperniata intorno al fulcro drammatico di

un eroe positivo incarnato da probi e umili servitori dello Stato e da individui provvisti di un senso della giustizia e della moralità pubblica, veri paladini alle prese con la potenza occulta della mafia e degli interessi illeciti.<sup>131</sup>

Sia il plateale assunto manicheo di tutti questi film, sia il loro insipido stile formale (che in linea con la generale tendenza del cinema italiano del periodo è fin troppo ancorato all'immagine televisiva), inducono ad etichettarli come poco altro che volenterose sortite nel campo tematico del cinema civile, opere di interesse più storico che estetico, dialetticamente inattrezzate a proporre una visione intensa e matura dei frangenti storico-politici con i quali si confrontano.

Voci isolate, insomma (e non troppo convincenti), in un panorama artistico abitato da autori che non sono fino in fondo capaci di osare, di sperimentare con le immagini e di cimentarsi con la realtà in cui vivono. A questo proposito è opportuno citare per un'ultima volta Francesco Rosi, il decano del cinema politico italiano, che a proposito del cinema italiano degli ultimi anni ha osservato che "il cinema è lo specchio della realtà che si vive, e quella che ci circonda è una realtà confusa, poco profonda". Volendo dunque sposare la tesi rosiana del cinema come *specchio della realtà* (una tesi che ha ispirato le pagine più importanti della sua carriera), si può concludere dicendo che confusione e scarsa profondità sono i capi d'accusa principali dai quali il cinema italiano più recente deve difendersi.

---

<sup>131</sup> Mino Argentieri, *Scenari Italiani*, in Zagarrio (a cura di), *cit.*, p.73.

## L'ALBA DEL NUOVO MILLENNIO. VERSO UN NUOVO CINEMA CIVILE?

Nel tirare le somme di un discorso in cui si sono passati in rassegna gli alti e bassi del cinema civile italiano degli ultimi quarant'anni, è confortante registrare la recentissima comparsa di alcuni film che hanno con successo provato a restaurarne l'antico smalto (e a restituirgli prestigio e visibilità internazionali), facendo ben sperare per il futuro della cinematografia nazionale in senso più ampio. Se *Buongiorno, Notte* (Marco Bellocchio, 2003) è una raffinatissima meditazione artistica sui terribili giorni del rapimento Moro (“una rivisitazione fantastica dei fatti”) più che un film connotato da forti ambizioni storico-politiche, i due nuovi film di Matteo Garrone (*Gomorra*) e Paolo Sorrentino (*Il Divo*), usciti quasi in contemporanea nel 2008, riportano con veemenza il cinema italiano contemporaneo sull'agone dell'impegno politico. Non è un caso se sia per Garrone (qui al suo sesto film) che per Sorrentino (al suo quarto), nonostante l'ottimo riscontro critico ottenuto per i lavori precedenti, *Gomorra* e *Il Divo* abbiano rispettivamente costituito il momento della loro definitiva consacrazione nel Gotha autoriale del cinema internazionale, al punto di essere salutati da critici autorevoli quali Millicent Marcus come iniziatori di “a new phase in the Italian cinema of civic engagement”<sup>132</sup>. Entrambi i film infatti, pur utilizzando strategie estetiche e narrative agli antipodi (Garrone con un tono narrativo secco arricchito da una notevole ricerca formale nella composizione dell'inquadratura, a reinterpretare il bestseller di Roberto Saviano in chiave più cronachistica che documentaria; Sorrentino con la sua postmoderna, tumultuosa rielaborazione del “personaggio” Andreotti in chiave *pastiche*, ricca di

---

<sup>132</sup> Si veda *The Ironist and the Auteur: Post-Realism in Paolo Sorrentino's Il Divo*. In “The Italianist” n.30 (2010), p.245-271.

montaggi serrati e momenti brechtiani), sono accomunati dal fatto di tornare con prepotenza e senza mezzi termini a una lettura critica della realtà, e di voler scandagliare in profondità contesti e personaggi di rilevanza politica, sociale e culturale.

Ci si può solo augurare che *Gomorra* e *Il Divo* non restino degli episodi isolati, e che un'autentica coscienza civile si riappropri del cinema italiano, ridestandolo definitivamente dal torpore e dall'apatia che lo affliggono da più di quindici anni. E che una nuova generazione di autori riesca a riproporre, in linea con gli sviluppi estetici dell'arte filmica e in base alle mutate caratteristiche del mondo contemporaneo, quel cinema esemplare nato dalle ceneri del neorealismo e consumatosi al capezzale del *reflusso*.

## FILMOGRAFIA

### 1946

Il Bandito (di Alberto Lattuada)  
Caccia Tragica (di Giuseppe De Santis)  
Sciuscìa (di Vittorio De Sica)

### 1947

Gioventù Perduta (di Pietro Germi)  
Ladri di Biciclette (di Vittorio De Sica)  
La Terra Trema (di Luchino Visconti)  
Tombolo Paradiso Nero (di Giorgio Ferroni)

### 1948

Anni Difficili (di Luigi Zampa)  
In Nome della Legge (di Pietro Germi)  
Senza Pietà (di Alberto Lattuada)

### 1949

Non C'è Pace tra gli Ulivi (di Giuseppe De Santis)

### 1950

Il Bivio (di Fernando Cerchio)  
Il Brigante Musolino (di Mario Camerini)  
Il Cammino della Speranza (di Pietro Germi)  
Miracolo a Milano (di Vittorio De Sica)

### 1951

Achtung! Banditi! (di Carlo Lizzani)  
Il Brigante di Tacca del Lupo (di Pietro Germi)  
La Città si Difende (di Pietro Germi)  
Roma Ore 11 (di Giuseppe De Santis)  
Umberto D (di Vittorio De Sica)

### 1952

Il Brigante di Tacca del Lupo (di Pietro Germi)  
Dov'è la Libertà? (di Roberto Rossellini)  
Processo alla Città (di Luigi Zampa)

**1953**

Anni Facili (di Luigi Zampa)  
Cronache di Poveri Amanti (di Carlo Lizzani)

**1954**

L'Arte di Arrangiarsi (di Luigi Zampa)

**1955**

Un Eroe dei Nostri Tempi (di Mario Monicelli)  
Il Tetto (di Vittorio De Sica)

**1958**

La Sfida (di Francesco Rosi)

**1959**

I Magliari (di Francesco Rosi)  
Un Maledetto Imbroglione (di Pietro Germi)  
Il Moralista (di Giorgio Bianchi)

**1960**

Il Brigante (di Renato Castellani)  
Il Rossetto (di Damiano Damiani)  
Il Sicario (di Damiano Damiani)

**1961**

L'Assassino (di Elio Petri)  
Banditi a Orgosolo (di Vittorio De Seta)  
Il Carabiniere a Cavallo (di Carlo Lizzani)  
Il Sicario (di Damiano Damiani)  
Una Vita Difficile (di Dino Risi)

**1962**

La Banda Casaroli (di Florestano Vancini)  
Il Commissario (di Luigi Comencini)  
Salvatore Giuliano (di Francesco Rosi)  
Il Sorpasso (di Dino Risi)  
Un Uomo da Bruciare (di Paolo e Vittorio Taviani)  
Una Vita Violenta (di Paolo Heusch e Brunello Rondi)



**1963**

Le Mani Sulla Città (di Francesco Rosi)  
Omicron (di Ugo Gregoretti)

**1965**

I Pugni in Tasca (di Marco Bellocchio)

**1966**

La Battaglia di Algeri (di Gillo Pontecorvo)  
Quien Sabe? (di Damiano Damiani)  
Svegliati e Uccidi – Lutring (di Carlo Lizzani)

**1967**

A Ciascuno il Suo (di Elio Petri)  
La Cina È Vicina (di Marco Bellocchio)  
Sovversivi (di Paolo e Vittorio Taviani)

**1968**

Banditi a Milano (di Carlo Lizzani)  
Colpo di Stato (di Luciano Salce)  
Il Giorno della Civetta (di Damiano Damiani)  
L'Interrogatorio (di Vittorio De Sisti)  
Sotto il Segno dello Scorpione (di Paolo e Vittorio Taviani)  
Tepepa (di Giulio Petroni)

**1969**

Contestazione Generale (di Luigi Zampa)  
Lettera Aperta a un Giornale della Sera (di Francesco Maselli)  
N. P. il Segreto (di Silvano Agosti)  
I Ragazzi del Massacro (di Fernando Di Leo)

**1970**

E Venne il Giorno dei Limoni Neri (di Camillo Bazzoni)  
Indagine su un Cittadino al di Sopra di Ogni Sospetto (di Elio Petri)  
L'Interrogatorio (di Vittorio De Sisti)  
Il Sasso in Bocca (di Giuseppe Ferrara)  
La Strategia del Ragno (di Bernardo Bertolucci)  
Tre Ipotesi sulla Morte di Pinelli (di Elio Petri)

### 1971

Confessione di un Commissario di Polizia al Procuratore della Repubblica (di Damiano Damiani)

Detenuto in Attesa di Giudizio (di Nanni Loy)  
In Nome del Popolo Italiano (di Dino Risi)  
L'Istruttoria È Chiusa, Dimentichi (di Damiano Damiani)  
Nel Nome del Padre (di Marco Bellocchio)  
Policeman (di Sergio Rossi)  
La Polizia Ringrazia (di Stefano Vanzina)  
Il Potere (di Augusto Tretti)  
Sacco e Vanzetti (di Giuliano Montaldo)  
Siamo Tutti in Libertà Provvisoria (di Manlio Scarpelli)

### 1972

Abuso di Potere (di Camillo Bazzoni)  
Bronte – Cronaca di un Massacro (di Florestano Vancini)  
Il Caso Mattei (di Francesco Rosi)  
Il Caso Pisciotta (di Eriprando Visconti)  
La Classe Operaia Va in Paradiso (di Elio Petri)  
12 Dicembre (di Pier Paolo Pasolini)  
I Familiari delle Vittime non Saranno Avvertiti (di Alberto De Martino)  
Il Generale Dorme in Piedi (di Francesco Massaro)  
Girolimoni il Mostro di Roma (di Damiano Damiani)  
Imputazione di Omicidio per uno Studente (di Mauro Bolognini)  
Sbatti il Mostro in Prima Pagina (di Marco Bellocchio)  
Torino Nera (di Carlo Lizzani)  
Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam (di Ettore Scola)  
La Violenza: Quinto Potere (di Florestano Vancini)  
Vogliamo i Colonnelli (di Mario Monicelli)

### 1973

Il Delitto Matteotti (di Florestano Vancini)  
Lucky Luciano (di Francesco Rosi)  
La Mano Spietata della Legge (di Mario Gariazzo)  
Milano Rovente (di Umberto Lenzi)  
Milano Trema: la Polizia Vuole Giustizia (di Sergio Martino)  
Mordi e Fuggi (di Dino Risi)  
No! Il Caso È Felicamente Risolto (di Vittorio Salerno)  
Piedone lo Sbirro (di Steno)  
La Polizia È al Servizio del Cittadino? (di Romolo Girolami)  
La Polizia Incrimina, la Legge Assolve (di Enzo G. Castellari)  
La Polizia Sta a Guardare (di Roberto Infascelli)

La Proprietà Non È Più un Furto (di Elio Petri)

**1974**

Il Cittadino si Ribella (di Enzo G. Castellari)  
Corruzione al Palazzo di Giustizia (di Marcello Aliprandi)  
Milano Odi: la Polizia non Può Sparare (di Umberto Lenzi)  
Perché Si Uccide un Magistrato (di Damiano Damiani)  
La Polizia Accusa: il Servizio Segreto Uccide (di Sergio Martino)  
La Polizia Chiede Aiuto (di Massimo Dallamano)  
La Polizia Ha le Mani Legate (di Luciano Ercoli)  
La Poliziotta (di Steno)  
Il Poliziotto È Marcio (di Fernando Di Leo)  
Un Prete Scomodo (di Pino Tosini)  
Processo per Direttissima (di Lucio De Caro)  
Squadra Volante (di Stelvio Massi)  
Storie di Vita e Malavita (di Carlo Lizzani)  
Un Uomo una Città (di Romolo Guerrieri)

**1975**

...A Tutte le Auto della Polizia (di Mario Caiano)  
Cadaveri Eccellenti (di Francesco Rosi)  
La Città È Sconvolta. Caccia Spietata ai Rapitori (di Fernando Di Leo)  
Faccia di Spia (Giuseppe Ferrara)  
Gente di Rispetto (di Luigi Zampa)  
Il Giustiziere Sfida la Città (di Umberto Lenzi)  
Mark il Poliziotto (di Stelvio Massi)  
Mark il Poliziotto Spara per Primo (di Stelvio Massi)  
La Polizia Interviene: Ordine di Uccidere! (di Giuseppe Rosati)  
Roma a Mano Armata (di Umberto Lenzi)  
Roma Violenta (di Marino Girolami)  
Il Sospetto (di Francesco Maselli)  
L'Uomo della Strada Fa Giustizia (di Umberto Lenzi)

**1976**

La Banda del Trucido (di Umberto Lenzi)  
Un Borghese Piccolo Piccolo (di Mario Monicelli)  
Il Conto È Chiuso (di Stelvio Massi)  
Genova a Mano Armata (di Mario Lanfranchi)  
Il Grande Racket (di Enzo G. Castellari)  
Italia a Mano Armata (di Marino Girolami)  
Mark Colpisce Ancora (di Stelvio Massi)  
Milano Violenta (di Mario Caiano)  
Napoli Violenta (di Umberto Lenzi)

Novecento (di Bernardo Bertolucci)  
La Poliziotta Fa Carriera (di Michele Massimo Tarantini)  
Poliziotti Violenti (di Michele Massimo Tarantini)  
Quelli della Calibro 38 (di Massimo Dallamano)  
San Babila Ore 20. Un Delitto Inutile (di Carlo Lizzani)  
Squadra Antifurto (di Bruno Corbucci)  
Squadra Antiscippo (di Bruno Corbucci)  
Todo Modo (di Elio Petri)  
Il Trucido e lo Sbirro (di Umberto Lenzi)  
Uomini si Nasce, Poliziotti si Muore (di Ruggero Deodato)

### **1977**

La Banda del Gobbo (di Umberto Lenzi)  
Il Belpaese (di Luciano Salce)  
Forza Italia! (di Roberto Faenza)  
Io Ho Paura (di Damiano Damiani)  
Italia: Ultimo Atto? (di Massimo Pirri)  
Napoli si Ribella (di Michele Massimo Tarantini)  
Napoli Spara! (di Mario Caiano)  
La Polizia È Sconfitta (di Domenico Paoletta)  
Porci con le Ali (di Paolo Pietrangeli)  
Il Prefetto di Ferro (di Pasquale Squitieri)  
Squadra Antitruffa (di Bruno Corbucci)  
La Via della Droga (di Enzo G. Castellari)

### **1978**

L'Arma (di Pasquale Squitieri)  
La Banda Vallanzasca (di Mario Bianchi)  
Il Commissario di Ferro (di Stelvio Massi)  
Corleone (di Pasquale Squitieri)  
Napoli, Serenata Calibro 9 (di Alfonso Brescia)  
Un Poliziotto Scomodo (di Stelvio Massi)  
Poliziotto Senza Paura (di Stelvio Massi)  
Porca Società (di Luigi Russo)  
Porci con la P38 (di Gianfranco Pagani)  
Squadra Antimafia (di Bruno Corbucci)

### **1979**

Caro Papà (di Dino Risi)  
Circuito Chiuso (di Giuliano Montaldo)  
Gardenia. Il Giustiziere della Mala (di Domenico Paoletta)  
Il Giocattolo (di Giuliano Montaldo)  
Il Mammasantissima (di Alfonso Brescia)

Napoli, la Camorra Sfida la Città Risponde (di Alfonso Brescia)  
Ogro (di Gillo Pontecorvo)  
Panagulis Vive (di Giuseppe Ferrara)  
La Poliziotta della Squadra del Buoncostume (di Michele Massimo Tarantini)  
Squadra Antigangster (di Bruno Corbucci)  
Un Uomo in Ginocchio (di Damiano Damiani)

**1980**

L'Avvertimento (di Damiano Damiani)  
Luca il Contrabbandiere (di Lucio Fulci)  
Maledetti Vi Amerò (di Marco Tullio Giordana)  
Poliziotto, Solitudine e Rabbia (di Stelvio Massi)

**1981**

La Caduta degli Angeli Ribelli (di Marco Tullio Giordana)  
La Festa Perduta (di Pier Luigi Murgia)  
La Poliziotta a New York (di Michele Massimo Tarantini)  
La Tragedia di un Uomo Ridicolo (di Bernardo Bertolucci)  
Tre Fratelli (di Francesco Rosi)

**1982**

Attenti a Quei... P2 (di Pier Francesco Pingitore)  
Colpire al Cuore (di Gianni Amelio)

**1983**

La Piovra (di Damiano Damiani) – FILM TV

**1984**

Cento Giorni a Palermo (di Giuseppe Ferrara)  
Nucleo Zero (di Carlo Lizzani)  
Segreti, Segreti (di Giuseppe Bertolucci)  
Tutti Dentro (di Alberto Sordi)

**1985**

Il Pentito (di Pasquale Squitieri)  
Pizza Connection (di Damiano Damiani)

**1986**

Il Camorrista (di Giuseppe Tornatore)

Il Caso Moro (di Giuseppe Ferrara)

**1987**

Il Coraggio di Parlare (di Leandro Castellani)  
Due Fratelli (di Alberto Lattuada) – FILM TV  
I Padroni dell’Estate (di Marco Parodi)

**1988**

Gli Invisibili (di Pasquale Squitieri)  
La Posta in Gioco (di Sergio Nasca)  
Il Ricatto (di Tonino Valerii e Ruggero Deodato) – FILM TV

**1989**

Un Cane Sciolto (di Giorgio Capitani) – FILM TV  
Una Fredda Mattina di Maggio (di Vittorio Sindoni)  
Indio (di Antonio Margheriti)  
Porte Aperte (di Gianni Amelio)  
Tre Colonne in Cronaca (di Carlo Vanzina)

**1990**

Dimenticare Palermo (di Francesco Rosi)  
Una Fredda Mattina di Maggio (di Vittorio Sindoni)

**1991**

Il Muro di Gomma (di Marco Risi)  
Il Portaborse (di Daniele Luchetti)  
Una Storia Semplice (di Emidio Greco)

**1992**

Assolto per Aver Commesso il Fatto (di Alberto Sordi)  
Il Caso Martello (di Guido Chiesa)  
La Fine È Nota (di Cristina Comencini)  
Narcos (di Giuseppe Ferrara)  
Per Non Dimenticare (di Massimo Martelli)

**1993**

Arriva la Bufera (di Daniele Luchetti)  
Diario Napoletano (di Francesco Rosi)  
La Fine È Nota (di Cristina Comencini)

Giovanni Falcone (di Giuseppe Ferrara)  
La Scorta (di Ricky Tognazzi)

**1994**

Il Giorno di San Sebastiano (di Pasquale Scimeca)  
Il Giudice Ragazzino (di Alessandro di Robilant)  
L'America (di Gianni Amelio)  
Segreto di Stato (di Giuseppe Ferrara)  
Stato d'Emergenza (di Carlo Lizzani)

**1995**

Un Eroe Borghese (di Michele Placido)  
Marciano nel Buio (di Massimo Spano)  
Pasolini un Delitto Italiano (di Marco Tullio Giordana)  
La Seconda Volta (di Mimmo Calopresti)  
Segreto di Stato (di Giuseppe Ferrara)

**1996**

La Mia Generazione (di Wilma Labate)

**1997**

Le Mani Forti (di Franco Bernini)  
Porzus (di Renzo Martinelli)  
Testimone a Rischio (di Pasquale Pozzessere)

**1999**

Onorevoli Detenuti (di Giancarlo Planta)  
Un Uomo Perbene (di Maurizio Zaccaro)

**2000**

I Cento Passi (di Marco Tullio Giordana)  
Un Delitto Impossibile (di Antonello Grimaldi)  
I Giudici (di Ricky Tognazzi)  
Nella Terra di Nessuno (di Gianfranco Giagni)  
Placido Rizzotto (di Pasquale Scimeca)  
L'Ultima Lezione (di Fabio Rosi)

**2001**

Luna Rossa (di Antonio Capuano)  
Tornando a Casa (di Vincenzo Marra)

Uno Bianca (di Michele Soavi)  
Vajont (di Renzo Martinelli)

**2002**

I Banchieri di Dio – Il Caso Calvi (di Giuseppe Ferrara)  
Il Consiglio d’Egitto (di Emidio Greco)  
Carlo Giuliani, Ragazzo (di Francesca Comencini)

**2003**

Buongiorno, Notte (di Marco Bellocchio)  
La Meglio Gioventù (di Marco Tullio Giordana)  
Piazza delle Cinque Lune (di Renzo Martinelli)  
Segreti di Stato (di Paolo Benvenuti)

**2005**

Elio Petri – Appunti su un Autore (di Federico Bacci, Nicola Guarnieri e Stefano Leone)  
Fatti della Banda della Magliana (di Daniele Costantini)  
Romanzo Criminale (di Michele Placido)

**2006**

Arrivederci, Amore, Ciao (di Michele Soavi)  
Sessantotto. L’Utopia della Realtà (di Fernando Vicentini Orgnani)

**2007**

Guido che Sfidò le Brigate Rosse (di Giuseppe Ferrara)  
Mio Fratello È Figlio Unico (di Daniele Luchetti)

**2008**

Il Divo (di Paolo Sorrentino)  
Gomorra (di Matteo Garrone)

**2009**

Il Grande Sogno (di Michele Placido)  
La Prima Linea (di Renato De Maria)

**2010**

Noi Credevamo (di Mario Martone)  
Vallanzasca. Gli Angeli del Male (di Michele Placido)



## BIBLIOGRAFIA

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: BFI, 1999

Arcuri, Camillo. *Colpo di Stato*. Milano: BUR, 2004

Argentieri, Mino. *La Censura nel Cinema Italiano*. Roma: Editori Riuniti, 1974

Aumont, Jacques, e Michel Marie. *Estetica del Film*. Torino: Lindau, 1995

--. *L'Analisi del Film*. Roma: Bulzoni, 1996

Baldi, Alfredo. *Lo Sguardo Punito. Film Censurati 1947-1962*. Roma: Bulzoni Editore, 1994

Barbacetto, Gianni, Peter Gomez, e Marco Travaglio. *Mani Pulite. La Vera Storia*. Roma: Editori Riuniti, 2002

Belpoliti, Marco. *Settanta*. Torino: Einaudi, 2001

Bianconi, Giovanni. *Eseguendo la Sentenza*. Torino: Einaudi, 2008

Biscione, Francesco M. *Il Delitto Moro. Strategie di un Assassino*. Roma: Editori Riuniti, 1998

Boatti, Giorgio. *Piazza Fontana*. Torino: Einaudi, 1999

Bobbio, Norberto. *Profilo Ideologico del Novecento*. Milano: Garzanti, 1990

- Bondanella, Peter. *Italian Cinema From Neorealism to the Present*. New York: Continuum, 2001
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985
- Bordwell, David, and Noël Carroll. *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996
- Braghetti, Anna Laura, e Paola Tavella. *Il Prigioniero*. Milano: Feltrinelli, 2003
- Brunetta, Gian Piero. *Cent'Anni di Cinema Italiano*. Bari: Laterza, 1991
- . (ed.) *Storia del Cinema Mondiale*. Voll. 1, 2, 3, 5. Torino: Einaudi, 1999-2001
- Buttafava, Giovanni. "Procedure Sveltite". *Il Patalogo 2. Annuario 1980 dello Spettacolo – Cinema e Televisione, vol. II*. Milano: Ubulibri/Electa, 1980
- Caprara, Valerio. (ed.) *Mordi e Fuggi. La Commedia Secondo Dino Risi*. Venezia: Marsilio, 1993
- Casetti, Francesco. *Teorie del Cinema dal Dopoguerra ad Oggi*. Milano: Espresso Strumenti, 1978
- Cattini, Alberto. *Le Storie e lo Sguardo. Il Cinema di Gianni Amelio*. Venezia: Marsilio, 2000
- Cederna, Camilla. *Pinelli. Una Finestra sulla Strage*. Milano: NET, 2004
- Ciment, Michel. *Dossier Rosi*. Milano: Il Castoro, 2008

- Combs, James. (ed.) *Movies and Politics. The Dynamic Relationship*. New York and London: Garland, 1993
- Crainz, Guido. *Il Paese Mancato. Dal Miracolo Economico agli Anni Ottanta*. Roma: Donzelli, 2005
- . *Autobiografia di una Repubblica. Le Radici dell'Italia Attuale*. Roma: Donzelli, 2009
- Curti, Roberto. *Italia Odiata. Il Cinema Poliziesco Italiano*. Torino: Lindau 2006
- D'Agostini, Paolo. *Dino Risi*. Milano: Il Castoro, 1995
- Dalle Vacche, Angela. *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- Deaglio, Enrico. *Patria 1978-2008*. Milano: Il Saggiatore, 2009
- De Bernardinis, Flavio. (ed.) *Storia del Cinema Italiano*, vol. XII. Venezia: Marsilio, 2008
- De Lutiis, Giuseppe. *Storia dei Servizi Segreti in Italia*. Roma: Editori Riuniti, 1985
- De Paoli, Enzo. *Il Cinema e la Prima Repubblica. Da "Roma Città Aperta" a "Il Caso Moro"*. Barzago (Como): Marna, 1995
- Di Giammatteo, Fernaldo. *Lo Sguardo Inquieto. Storia del Cinema Italiano (1940-1990)*. Firenze: La Nuova Italia, 1994
- Di Giovacchino, Rita. *Il Libro Nero della Prima Repubblica*. Roma: Fazi, 2003
- Enzensberger, Hans-Magnus. *Politica e Crimine. Nove Saggi*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998

Faldini, Franca, e Goffredo Fofi. *L'Avventurosa Storia del Cinema Italiano Raccontata dai Suoi Protagonisti*. Milano: Feltrinelli, 1979 e 1981

--. *Il Cinema Italiano d'Oggi 1970-1984 Raccontato dai Suoi Protagonisti*. Milano: Mondadori, 1984

Fasanella, Giovanni, e Alberto Franceschini. *Che Cosa Sono le BR*. Milano: BUR, 2004

Fasanella, Giovanni, e Giovanni Pellegrino. *La Guerra Civile*. Milano: BUR, 2005

Fasanella, Giovanni, e Giuseppe Rocca. *Il Misterioso Intermediario*. Torino: Einaudi, 2003

Fasanella, Giovanni, Claudio Sestieri, e Giovanni Pellegrino. *Segreto di Stato*. Torino: Einaudi, 2000

Flamigni, Sergio. *La Tela del Ragno. Il Delitto Moro*. Milano: Kaos, 2003

Flamini, Gianni e Nunziata, Claudio. *Segreto di Stato. Uso e Abuso*. Roma: Editori Riuniti, 2002

Focillon, Henri. *Vita delle Forme*. Torino: Einaudi, 1990

Foot, John. *Fratture d'Italia*. Milano: Rizzoli, 2009

Forgacs, David, and Robert Lumley. (eds.) *Italian Cultural Studies: an Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1996

Galli, Giorgio. *Storia del Partito Armato*. Milano: Rizzoli, 1986

--. *Affari di Stato: L'Italia Sotterranea 1943-1990*. Milano: Kaos, 1991

--. *Piombo Rosso*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004

- . *Enrico Mattei. Petrolio e Complotto Italiano*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2005
- . *Il Decennio Moro-Berlinguer. Una Rilettura Attuale*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2006
- Gesù, Sebastiano. -(ed.) *Cadaveri Eccellenti*. Catania: Giuseppe Maimone Editore, 1992
- Gili, Jean. *Francesco Rosi. Cinéma et Pouvoir*. Poitiers: Editions du Cerf, 1976
- Ginsborg, Paul. *Storia d'Italia dal Dopoguerra ad Oggi. Società e Politica 1943-1988*. Torino: Einaudi, 1989
- . *L'Italia del Tempo Presente. Famiglia, Società Civile, Stato 1980-1996*. Torino: Einaudi, 1998
- . *Il Tempo di Cambiare*. Torino: Einaudi, 2004
- Grimaldi, Igor, e Davide Pulici. (eds.) *Enzo G. Castellari*. Milano: Nocturno Libri, 2000
- Gundle, Stephen, and Lucia Rinaldi. (eds.) *Assassinations and Murder in Modern Italy. Transformations in Society and Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2007
- Imposimato, Ferdinando, e Sandro Provvigionato. *Doveva Morire*. Milano: Chiarelettere, 2008
- Jameson, Fredric. *L'Inconscio Politico*. Milano: Garzanti, 1990
- Kezich, Tullio, e Sebastiano Gesù. (eds.) *Salvatore Giuliano. Incontri con il Cinema*: Acicatena, 1991
- Knight, Peter. *Conspiracy Culture from Kennedy to the X-Files*. London: Routledge, 2000

- Landy, Marcia. *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996
- . *Italian Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- Lebel, Jean-Patrick. *Cinéma et Idéologie*. Paris: Editions Sociales, 1971
- Lepre, Aurelio. *Storia della Prima Repubblica*. Bologna: Il Mulino, 1993
- Leprohon, Pierre. *The Italian Cinema*. London: Secker & Warburg, 1972
- Liehm, Mira. *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley: University of California Press, 1984
- MacBean, James Roy. *Film and Revolution*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1975
- Magrelli, Enrico. (ed.) *Sull'Industria Cinematografica Italiana*. Venezia: Marsilio, 1986
- Mammarella, Giuseppe. *L'Italia Dopo il Fascismo*. Bologna: Il Mulino, 1974
- Mancino, Anton Giulio. *Francesco Rosi*. Milano: Il Castoro, 1998
- . *Il Processo della Verità. Le Radici del Film Politico-Indiziario Italiano*. Torino: Kaplan, 2008
- Marcus, Millicent. *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986
- . *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press
- . "The Ironist and the Auteur: Post-Realism in Paolo Sorrentino's *Il Divo*". *The Italianist* n.30 (2010)

- Marino, Giuseppe Carlo. *La Repubblica della forza*. Milano: Franco Angeli, 1995
- Miccichè, Lino. (ed.) *Cinema Italiano degli Anni Sessanta*. Venezia: Marsilio, 1975
- . (ed.) *Cinema Italiano degli Anni Settanta. Cronache 1969-1978*. Venezia: Marsilio, 1980
- . (ed.) *Il Cinema del Riflusso. Film e Cineasti Italiani Degli Anni '70*. Venezia: Marsilio, 1997
- . (ed.) *Schermi Opachi. Il Cinema Italiano degli Anni Ottanta*. Venezia: Marsilio, 1998
- Michalczyk, John J. *The Italian Political Filmmakers*. London and Toronto: Associated University Press, 1986
- Morando, Paolo. *Dancing Days. I Due Anni Che Hanno Cambiato l'Italia*. Bari: Laterza, 2009
- Moretti, Mario. *Brigate Rosse. Una Storia Italiana*. Milano: Baldini&Castoldi, 2002
- Morucci, Valerio. *La Peggio Gioventù. Una Vita nella Lotta Armata*. Milano: Rizzoli, 2004
- Petrotta, Francesco. *Mafia e Banditismo nella Sicilia del Dopoguerra. La Sentenza del Processo di Viterbo per i Fatti di Portella della Ginestra*. La Zisa: Palermo, 2002
- Pratt, Ray. *Projecting Paranoia. Conspiratorial Visions in American Film*. Lawrence: University Press of Kansas, 2001
- Prince, Stephen. *Visions of Empire. Political Imagery in Contemporary American Film*. New York, Westport and London: Praeger, 1992

- Quaglietti, Lorenzo. *Storia Economico-Politica del Cinema Italiano 1945-1980*. Roma: Editori Riuniti, 1980
- Rondi, Giani Luigi. *7 Domande a 49 registi*. Torino: S.E.I., 1975
- Rosen, Philip. (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 1986
- Rosenbaum, Jonathan. *Movies as Politics*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1997
- Rossi, Alfredo. *Elio Petri*. Firenze: La Nuova Italia, 1979
- Ryan, Michael, and Douglas Kellner. *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988
- Sassoon, Donald. *Contemporary Italy. Economy, Society and Politics Since 1945*. London and New York: Longman, 1997
- Satta, Vladimiro. *Odissea nel Caso Moro*. Roma: EDUP, 2003
- . *Il caso Moro e i suoi Falsi Misteri*. Catanzaro: Rubbettino, 2006
- Saviano, Roberto. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2006
- Scalfari, Eugenio, e Giuseppe Turani. *Razza Padrona. Storia della Borghesia di Stato*. Milano: Feltrinelli, 1975
- Scalzo, Domenico. *Gianni Amelio. Un Posto al Cinema*. Torino: Lindau, 2001
- Sciascia, Leonardo. *Il Giorno della Civetta*. Einaudi: Torino, 1961



- . *A Ciascuno il Suo*. Einaudi: Torino, 1966
- . *Il Contesto*. Einaudi: Torino, 1971
- . *Todo modo*. Einaudi: Torino, 1974
- . *L'Affaire Moro*. Palermo: Sellerio, 1978
- . *La Sicilia come Metafora*. Mondadori: Milano, 1979
- Segio, Sergio. *Miccia Corta*. Roma: DeriveApprodi, 2005
- Sesti, Mario. *Nuovo Cinema Italiano: gli Autori, i Film, le Idee*. Roma: Theoria, 1994
- Sitney, P. Adams. *Vital Crises in Italian Cinema. Iconography, Stylistics, Politics*.  
Austin: University of Texas Press, 1995
- Socci, Stefano. *Bernardo Bertolucci*. Milano: Il Castoro, 1995
- Sorlin, Pierre. *Sociologia del Cinema*. Milano: Garzanti, 1979
- . *Italian National Cinema 1896-1996*. London: Routledge, 1996
- . *Cinema e Identità Europea. Percorsi nel Secondo Novecento*. Firenze: La Nuova  
Italia, 2001
- Spinazzola, Vittorio. *Film 1963*. Milano: Feltrinelli, 1963
- Stajano, Corrado. *Il Sovversivo. L'Italia Nichilista*. Torino: Einaudi, 1992
- Stajano, Corrado, e Marco Fini. *La Forza della Democrazia*. Torino: Einaudi, 1977
- Stille, Alexander. *Excellent Cadavers*. New York: Pantheon, 1995
- Tinazzi, Giorgio. (ed.) *Il Cinema Italiano degli Anni Cinquanta*. Venezia: Marsilio,  
1975

- Turone, Sergio. *Corrotti e Corruttori dall'Unità d'Italia alla P2*. Bari: Laterza, 1984
- Uva, Christian, e Michele Picchi. *Destra e Sinistra nel Cinema Italiano*. Roma: Edizioni Interculturali, 2006
- Vanoye, Francis. *La Sceneggiatura. Forme, Dispositivi e Modelli*. Torino: Lindau, 1998
- Vanoye, Francis, e Anne Goliot-L'Été. *Introduzione all'Analisi del Film*. Torino: Lindau, 1998
- Varvin, Sverre, and Vamik D. Volkan. (eds.) *Violence or Dialogue? Psychoanalytic Insights on Terror and Terrorism*. London : International Psychoanalytical Association, 2003
- Vasile, Vincenzo. *Salvatore Giuliano, bandito a stelle e strisce*. Milano: Baldini Castoldi Dalai, 2004
- Ventura, Francesco. *Il Cinema e il Caso Moro*. Genova: Le Mani, 2008
- Waugh, Thomas. (ed.) *Show Us Life. Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1984
- Wayne, Mike. *Third Cinema*. London: Pluto Press, 2001
- Zagarrio, Vito. *Cinema Italiano Anni Novanta*. Venezia: Marsilio, 1998
- . (ed.) *Il Cinema della Transizione. Scenari Italiani degli Anni Novanta*. Venezia: Marsilio, 2000.
- Zambetti, Sandro. *Francesco Rosi*. La Nuova Italia: Firenze, 1976
- Zimmer, Christian. *Cinéma et Politique*. Paris: Seghers, 1974