

Premessa

Per cominciare, ci sembra più semplice e opportuno stabilire cosa *non* è questo libro. Di che cosa *non* si occupa. Non è infatti un libro sul cinema italiano cosiddetto “politico”, definizione quanto mai vaga e onnicomprensiva. La categoria di “politico” applicata al cinema, nella fattispecie quello italiano su cui si è scelto qui di tracciare le linee di un percorso di lavoro, risulta a tutt’oggi molto controversa. Definizioni di volta in volta univoche o elusive, blande o astratte, sembrerebbero presupporre una larga condivisione, una certa frequenza a usare l’aggettivo “politico” in riferimento alla quantità consistente di film italiani realizzati in particolare a partire dal neorealismo e con una progressiva intensificazione negli anni Sessanta e soprattutto Settanta. La facilità (talvolta l’abuso) con cui sono stati connotati politicamente i film in riferimento alle intenzioni espresse dall’autore o dichiarate dai personaggi deriva anche da un dato di fatto: che è esistito o si è affermato, proprio in Italia, un genere politico, in prevalenza nel corso degli anni Settanta. Cioè nel momento in cui per ragioni diverse ma concomitanti gli eventi, il mercato, il pubblico hanno determinato la proliferazione e il successo di prodotti cinematografici la cui presunta connotazione politica, riconducibile a una diffusa politicizzazione della società e della cultura, ha costituito un fattore contingente e vantaggioso sotto molti profili. Ma non è su questo genere o filone che ci si vuole qui soffermare. Lo scopo di questo libro non è definire i confini del cosiddetto cinema politico italiano. Né di conseguenza circoscrivere un *corpus* di film che ne facciano parte. La componente politica non costituisce nel nostro lavoro un oggetto statico, quantificabile e riconoscibile, ma nasce dal ricorso, storicamente determinato, a una precisa metodologia in cui la ricerca, il collegamento e l’elaborazione degli indizi innesca un processo virtuoso di restituzione di verità politiche negate, occultate e perciò rese inaccessibili allo spettatore. In quei film italiani che chiameremo dunque *politico-indiziari*, evidenziandone le radici storiche ed epistemologiche, l’autore cinematografico trasferisce allo spettatore precisi dubbi o perplessità circa le verità politiche ufficiali e istituzionalizzate. Verità controverse che dal secondo dopoguerra a oggi sono state sottratte perentoriamente alla conoscenza di tutti. Regista e spettatore, forti del proprio libero convincimento e spinti dall’esigenza di rapportarsi con un nuovo slancio conoscitivo a una realtà complessa e intricata, nei

Premessa

film politico-indiziari finiscono per costituirsi “parte civile” in una sorta di processo celebrato sullo schermo: il *processo della verità*. Che assume così una triplice valenza: processo *alla* verità, processo *per* la verità, processo storico *della* verità.

a) Il processo *alla* verità presuppone un atto d'accusa rivolto alla verità ufficiale, emanazione diretta del potere. Il capo d'imputazione è di essere inaccettabile, elitaria e iniqua. Questo primo tipo di processo può coincidere e mimetizzarsi nel film con quello giudiziario, alludendo alla funzione che il film può svolgere nel contribuire a rendere pubblici i processi e in particolare a proseguirli, integrarli, studiarne i verdeti. La formula che il film adotta in quanto pratica finzionale è quella del processo indiziario, assunto non come strumento oppressivo e antigarantista. Al contrario, come modello strutturale di una verità allargata e propositiva, sebbene non materialmente completa sul piano formale e probatorio.

b) Il processo *per* la verità viene condotto da un soggetto che sceglie di svolgere l'inchiesta o di indagare. Il soggetto in questione, portatore di un'istanza di verità, non è necessariamente un personaggio in carne e ossa che agisce all'interno del film. A indagare può essere il film stesso, grazie al modo in cui viene costruito. Quando invece si tratta di un personaggio preciso, un giornalista, un regista, un giudice, un avvocato, un uomo politico o un intellettuale, ecco che egli si assume, dentro la narrazione o la contro-narrazione, il compito di scoprire e rappresentare, a se stesso e agli altri, la difficile e insidiosa ricerca della verità. Questo secondo tipo di processo coincide quindi con il procedimento specifico scelto per raggiungere risultati veritieri accettabili, pluralisti ed equi attraverso un uso sapiente degli indizi.

c) Il processo storico *della* verità riguarda infine il percorso compiuto dalla verità politica in un determinato periodo di riferimento, dall'immediato dopoguerra ai giorni nostri (periodo che può essere restituito allegoricamente e sempre in chiave di contemporaneità attraverso episodi di un passato di lunga durata). In questo terzo tipo di processo è la verità stessa a essere rappresentata, in chiave spesso polemica. La verità assume le sembianze del protagonista effettivo della storia. Il suo tracciato non è lineare, univoco o coerente. Lo si segue nel suo complesso farsi attraverso confutazioni e successive acquisizioni indiziarie, nuove e sconvolgenti.

La triplice valenza processuale fa sì che l'impianto politico-indiziario non si esaurisca in questo o quel film, né che appartenga a questo o a quel regista in maniera esclusiva, nemmeno a coloro i quali, più di altri, hanno

sistematicamente adottato, all'interno della propria filmografia, il metodo indiziario. Eppure anche solo considerandoli nella loro varietà e spesso completa incompatibilità, non sono pochi i film e i registi che nell'arco di oltre mezzo secolo hanno fatto comprendere molto bene come il comune denominatore metodologico, ossia la ricerca indiziaria della verità politica, sia una prospettiva aperta, compresente e generativa.

Per evitare di risultare troppo dispersivi e vaghi nei riferimenti, e per non chiudere il discorso, si è qui scelto di circoscrivere la ricerca alle radici del film politico-indiziario, ossia al progressivo affermarsi del film politico-indiziario sulle ceneri del neorealismo. E di confrontare di volta in volta i primi e precoci risultati in tal senso con gli sviluppi e gli esempi più maturi che si sarebbero registrati nei decenni successivi. In questa cornice di riferimento il concetto chiave della «realtà di tutti», auspicato inizialmente dal neorealismo, rivela l'inedito e imprescindibile rapporto tra il pensiero filosofico di Aldo Capitini e il pensiero letterario e cinematografico di Cesare Zavattini. Un concetto indispensabile per comprendere anche la prospettiva di incremento perpetuo su cui si fonda l'esigenza politico-indiziaria nei film. Parlare di film politico-indiziari oltretutto serve a far piazza pulita di molti luoghi comuni sul cinema cosiddetto "politico" o "civile" italiano. Per capire appieno i presupposti su cui poggiano le inferenze politico-indiziarie poste in essere, bene o male, nel cinema italiano occorrerà recuperare il concetto di inchiesta. O, più propriamente, la distinzione fondamentale tra *inchiedere* e *inchiesta-re*. Alla luce di questa distinzione fondamentale l'inchiesta a tutto schermo è diventata infatti inchiesta di tutti. Ad accompagnarci in questo viaggio nel divenire politico-indiziario dei film italiani saranno tre modalità di approccio alla verità: *riverità*, *converità* e *avverità*; l'intreccio tra linguaggio giuridico, linguaggio cinematografico (ammesso che quello cinematografico possa dirsi un "linguaggio") e linguaggio comune; i collegamenti tra le complicate vicende del cinema in Italia e l'iter dei codici di procedura penale; i rapporti tra il celebre avvocato e giurista Francesco Carnelutti e il cinema; l'analisi comparata tra il vero processo per il delitto Cuocolo e la rappresentazione sul grande schermo avvenuta nei primi anni Cinquanta; o tra uno dei massimi capolavori neorealisti viscontiani e i fatti della strage di Portella della Ginestra, che hanno inciso anche su una lunga serie di film italiani dal 1947 al 2003, alcuni dei quali realizzati, altri rimasti sulla carta, altri ancora sottoposti a una estenuante revisione censoria. Di questi "casi" verranno riproposti nella parte finale del libro preziosi testi inediti.

Questo lavoro di ricerca sul metodo dell'inchiesta cinematografica, che spesso si è trasformato a sua volta in una inchiesta, non sarebbe stato possibile senza i consigli e la collaborazione paziente di numerose persone coinvolte a vario titolo e a tutte le ore.

Un ringraziamento particolare va a Paolo Benvenuti, Gloria Chilanti, Gordana De Santis, Francesco Rosi e Turi Vasile per le lunghe conversazioni intercorse durante la stesura di questo libro e per gli inediti che ci hanno concesso di pubblicare.

Si ringraziano inoltre Mino Argentieri, Gian Piero Brunetta, Francesco Casetti, Paola Magnarelli, János S. Petöfi, Francesco Pitassio e Guglielmo Siniscalchi per i suggerimenti preziosi attraverso i quali l'idea del libro ha assunto progressivamente la sua forma definitiva.

E ancora, nella speranza di non dimenticare proprio nessuno, Maria Abe-nante, Mari Alberione, Guido Albonetti, Giorgia Alessi, Gianni Amelio, Simone Arcagni, Vito Attolini, Paola Baroni, Gianni Canova, Luciano Capitini, Rinaldo Censi, Riccardo Costantini, Federica Curzi, Caterina D'Amico, Roberto De Gaetano, Toni De Mario, Michele Di Donna, Cristina D'Osualdo, Giuseppe Ferrara, Rosa Ferro, Goffredo Fofi, Claudio Gaetani, Sebastiano Gesù, Mauro Gervasini, Marco Grossi, Arturo Invernici, Emilio Lonero, Giancarlo Mancini, Vito Carlo, Floriana, Leonardo e Lina Mancino, Franco Mariotti, Andrea Martini, Piero Messina, Luca Mosso, Giuliana Muscio, Fulvia Nabissi, Claudio Olivieri, Nisio Palmieri, Nico Perrone, Alberto Pezzotta, Barbara Perversi, Alessandro Poli, Iliara Sabatini, Raffaello Saffioti, Tatti Sanguineti, Giancarlo Santi, Luisella Saponaro, Pasquale Scimeca, Filippo Silvestri, Piero Spila, Raffaella Spizzichino, Giorgio Tinazzi, Bruno Torri, Florestano Vancini, Luca Venzi, Sandro Volpe, Ferdinando Vicentini Orgnani, Paola Zaccaria, Giovanni Zaccaro, Sandro Zambetti, l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, l'Archivio Storico del Movimento Operaio e Democratico di Roma, l'Associazione Giuseppe De Santis, l'Associazione Cinemazero di Pordenone, la Fondazione Visconti presso l'Istituto Gramsci di Roma, la Fondazione Alasca di Bergamo, l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino, le case editrici Aracne, Bollati Boringhieri, Bompiani, Carocci, Einaudi, E/O, Esculapio, Fandango, Liguori, Lindau, il Mulino, Stampa Alternativa.

Anton Giulio Mancino
marzo 2008