

Alle radici del cinema politico italiano: Il caso Rosi

Quando si parla di Francesco Rosi, si è soliti chiamare in causa un cinema che tratta problematiche esplicitamente politiche. Una produzione che, appunto, da molto tempo e per consuetudine viene definita *cinema politico italiano*. Nel prendere in considerazione tale etichetta, parrebbe di trovarsi su di un territorio ormai esplorato, conosciuto, mentre in realtà essa può essere considerata nulla più che un semplice esercizio nominalistico o classificatorio. Esaminando, infatti, i cosiddetti *paratesti* che circondano un film (le interviste, le dichiarazioni o le pubblicità), nonché i *metatesti* (recensioni, dibattiti e saggi critici), non solo risulta impossibile trovare un nucleo di opere a cui attribuire con disinvoltura il marchio succitato, ma appare anche sbagliato pensare a questa esperienza artistica nei termini di un'autentica "scuola", di un gruppo compatto di registi che si ispira ad uno specifico manifesto. Ed è per questa ragione che, volendo definire a grandi linee quella disposizione generale che spinse registi, sceneggiatori e attori a portare sul grande schermo, pur tra mille differenze, le tematiche più incandescenti del sociale italiano, non ci si può esimere dal tirare in ballo il regista nato a Napoli il 15 novembre 1922. Meglio di altri, difatti, Rosi è stato capace di intercettare i fermenti contestatari che all'epoca dilagavano in tutto l'Occidente e, soprattutto, di intuire che alcuni importanti problemi nazionali erano legati alla cosiddetta *questione meridionale*, a quello spirito risorgimentale decomposti a causa di una dura lotta sociale e di un crescente distacco dalle istituzioni unitarie generato da ingiustizie, corruzioni, tradimenti e intrighi di varia natura¹. Tanto che la pellicola che ha contribuito a far nascere il genere (o filone?)² succitato, il quale in modo talvolta sfuggente, incrociando il dramma, la commedia, l'epopea, il western o il cinema bellico ha rilanciato, analogamente ai primi anni del neorealismo, contenuti quali "l'impegno civile" e la critica all'ordinamento sociale,

1 In occasione delle recenti celebrazioni per i 150 anni dell'unità d'Italia, più storici e ricercatori hanno sottolineato come l'unificazione geografico-statale della Penisola, al di fuori di luoghi comuni e falsi miti, sia stata probabilmente un disegno del regno sabaudo in sintonia con il conservatorismo europeo, se non addirittura la realizzazione delle esigenze di importanti élites economico-finanziarie. A questo proposito, la studiosa Gabriella Lelli afferma che se non sussistono dubbi sul fatto che l'unificazione del Bel Paese appare come un'impresa concepita e organizzata dall'alto, è altrettanto certo che essa è avvenuta «sovente in spregio agli interessi delle popolazioni, specie di quelle meridionali». G. Lelli, *L'identità rimossa. Gli italiani e l'Italia: profilo di un'identità complessa*, Armando Editore, Roma, 2000, pp. 8 – 9.

2 Lorenzo Pellizzari sostiene che la difficoltà di assegnare al cinema politico una precisa categoria deriva dal fatto che esso «si è subito contraddetto, ed è subito de-generato». Per Maurizio Grande, invece, se indagato dal punto di vista della *teoria dei generi*, il cinema politico risulta essere non tanto un "genere" o un "sottogenere", quanto piuttosto un "filone" che taglia in modo trasversale gli stessi dei quali etichetta «un determinato orientamento *tematico* o *pratico* nei confronti della *politica*», Lorenzo Pellizzari, "Rosi, Petri, Maselli e altri: il 'vero' e il 'falso' politico", in Adelio Ferrero *Storia del cinema. Italia anni '70 e le nuove cinematografie*, vol. IV, Marsilio, Venezia, 1981, p. 93 e Maurizio Grande, *Eros e Politica. Sul cinema di Bellocchio, Ferreri, Petri, Bertolucci, P. e V. Taviani*, Protagon Editori Toscani, Siena, 1995, p. 16.

può essere considerata *La sfida* (1958), opera prima del cineasta partenopeo che narra di come il giovane e ambizioso Vito Polara (José Suárez) riesca, con la violenza, a piazzare i suoi prodotti al mercato ortofrutticolo di Napoli dove regna incontrastato un potente camorrista. Il film, ambientato in modo emblematico nel capoluogo campano, città paradossale, istintiva, vitale, ribelle («l'ultima metropoli plebea» come la definì Pasolini³), logorata dalla moderna, spietata legge del profitto e del progresso⁴, e diretto discendente di *Processo alla città* (1952) scritto dallo stesso Rosi e girato da Luigi Zampa, memore della lezione del primo neorealismo, anticipa e in qualche modo già contiene tutti i motivi della produzione del nostro, dall'ispirazione cronachistica all'impegno sociale, dall'intento polemico all'aggressività stilistica. Con *I magliari* (1959), che supera il neorealismo e intreccia le diverse *vagues* affacciate in quegli anni sugli schermi europei, Rosi trasferisce i drammi e le contraddizioni nazionali nella Germania del miracolo economico. Il tema centrale è il lavoro e lo sfruttamento. Nel confronto tra gli immigrati Mario (un bravissimo Renato Salvatori), lavoratore serio, generoso e Totonno (Alberto Sordi al culmine del suo istrionismo), emblema dell'eterna arte di arrangiarsi italiana, Rosi evoca le difficoltà e i dilemmi del singolo desideroso di riscattarsi, di trasformarsi in essere sociale, consapevole che anche gli altri hanno il suo stesso diritto all'esistenza. Ma è soprattutto con *Salvatore Giuliano* (1962), il suo film seguente, che a Rosi va riconosciuto il merito di aver compiuto, meglio di altri⁵, «il gran passo dal sociale al politico [...] [collegando] direttamente la storia all'attualità»⁶. Il regista napoletano sviluppa un'azione che procede per grandi nuclei tematici, ordisce un racconto storico che più che sul bandito Giuliano (a capo di una piccola banda di briganti che operava nella Sicilia occidentale, costui venne dapprima accusato della prima vera strage dell'Italia repubblicana, la carneficina di Portella della Ginestra avvenuta il 1° maggio del 1947 in cui persero la vita 11 persone, e poi ucciso, ufficialmente, dai carabinieri tre anni dopo a Castelvetro), si concentra sugli inquietanti rapporti che intercorrono tra banditismo, mafia, potere politico e potere economico nella Sicilia

3 Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 17.

4 Il capoluogo campano, che nel XVIII secolo era uno dei centri più importanti e dinamici d'Europa e ancora nel 1860 soverchiava ogni altra città italiana, dopo l'unificazione venne progressivamente ridimensionato. A questo proposito, nel 1903 Francesco Saverio Nitti affermò «Napoli, la città che Sella chiamava *cospicua* [...] muore lentamente sulle sponde del Tirreno. [...] Mentre Torino, Milano, Genova, partecipano già alla vita dell'Europa centrale, mentre ingrandiscono e arricchiscono, Napoli acquista solo gli stimoli e i bisogni della civiltà: ingrandisce ma non arricchisce. La povertà infatti dilaga nelle sue mura. Tutto un popolo emaciato, una massa infelicissima di uomini, ha incerto l'oggi, più incerto ancora e più triste il domani», Francesco Saverio Nitti, *Napoli e la questione meridionale*; in Francesco Saverio Nitti e Domenico De Masi, *Napoli e la questione meridionale 1903-2005*, Alfredo Guida editore, 2004, p. 11.

5 In quegli stessi anni altre pellicole come *La lunga notte del '43* di Florestano Vancini, *Kapò* di Gillo Pontecorvo o *Il carro armato dell'8 settembre* di Gianni Puccini (tutti usciti nel 1960), pur senza la lucidità, la convinzione e lo stile di Rosi, indagavano la realtà nazionale partendo dalle stesse premesse.

6 Sandro Zambetti, *Francesco Rosi*, La Nuova Italia, Firenze, 1976, p. 36.

del dopoguerra⁷. L'autore, in sostanza, si attiene ad un proprio “realismo” che sente il bisogno di un intervento diretto sulla quotidianità, sui temi più scottanti della realtà italiana⁸. Anche *Le mani sulla città*, sua opera successiva del 1963, che si occupa dei danni provocati dalla speculazione edilizia a Napoli in virtù della quale cinici costruttori come il protagonista Eduardo Nottola (Rod Steiger), grazie alla politica, danno vita ad una disinvolta ascesa sociale, pare obbedire ad una specie di rabbia della verità (il film avanza tramite una calcolata struttura oratoria che riunisce riferimenti, intuizioni e allusioni in un disegno dai toni forti), che attraversa un paese che inizia ad interrogarsi in modo sempre più inquieto sulla effettiva origine e concretezza di quel miracolo economico che l'aveva scosso dalle fondamenta in pochi anni.⁹ Nelle pellicole testé citate (ma anche ne *Il momento della verità*, film sulla corrida del 1964 non privo di riferimenti politici alla situazione spagnola¹⁰), come un reporter consumato¹¹, Rosi esibisce un tipo di ripresa che adotta gli efficaci modi dell'inchiesta giornalistica, del documentario operante sul campo, coniugandoli con un racconto di finzione vicino alle migliori produzioni americane dell'epoca.

7 Leonardo Sciascia disse a tal proposito «Per noi [siciliani] *Giuliano* andava bene: bellissimo, intenso film; mai la Sicilia era stata rappresentata con così preciso realismo, con così minuziosa attenzione. E ciò discendeva da un giusto giudizio – morale, ideologico, storico – sul caso Giuliano», L. Sciascia, “La Sicilia nel cinema”, in *Film 1963*, ora in *Leonardo Sciascia. Opere*, a cura di Claude Ambroise (Milano: RCS Libri, 2000), 1220.

8 Il film di Rosi pare risentire anche delle inquietudini provocate dal governo Tambroni (costretto alla caduta il 19 luglio 1960) e soprattutto di quei primi moti di protesta, di quelle tensioni sociali che in quel rovente luglio 1962 sfociarono negli scontri di Piazza Statuto. Il 7 del suddetto mese, infatti, la Fiom e la Fim proclamarono uno sciopero di tutti i metalmeccanici torinesi. Le cose parevano andare per il meglio, quando all'improvviso, all'esterno di Mirafiori e di altre fabbriche, si scatenarono violenti scontri che coinvolsero picchetti e dirigenti. Nel corso della mattinata, infine, si sparse la voce che la Uil e la Sida, il sindacato “giallo” padronale, avevano raggiunto un accordo separato con la direzione della Fiat. Circa 6-7000 operai, esasperati da queste notizie, si riunirono il pomeriggio in Piazza Statuto di fronte alla sede della Uil. Per due giorni la piazza fu teatro di violenti scontri tra dimostranti e polizia (i primi, armati di fionde, bastoni e catene, dopo aver rotto vetrine e finestre, eressero rudimentali barricate e attaccarono più volte la polizia, mentre quest'ultima rispose caricando la folla rivoltosa con le jeep e soffocando la piazza coi gas lacrimogeni). Gli scontri continuarono sino alla tarda sera del 9 luglio e mentre mille dimostranti venivano arrestati e parecchi denunciati, un forte sentimento di inquietudine si propagava nel resto del paese. Dario Lanzardo, *La rivolta di Piazza Statuto: Torino, luglio 1962*, Feltrinelli, Milano, 1979 (pp. da 84 a 108).

9 Fra l'estate del 1963 e quella del 1964 paiono raccogliersi, contemporaneamente, l'apogeo e l'inizio del declino del boom economico italiano. La crisi (o come venne chiamata allora “congiuntura”), evidenziava, purtroppo, la sfasatura esistente tra un prepotente sviluppo economico e un assai più lento progresso sociale. A fronte di una produzione industriale (che contava sull'utilizzo selvaggio di una mano d'opera a basso costo in fuga da campagne assai povere), in continua espansione, si assisteva, infatti, ad un blocco dei salari perseguito con durezza dalla Confindustria e a un forte calo degli investimenti, tanto che Francesco Forte su «Il Giorno» del 4 novembre del 1966 aveva prodotto a questo proposito un articolo dal titolo: *Il boom per loro, la congiuntura per gli altri*. Si leggano a tal merito i capitoli *L'Italia tra «miracolo» e «congiuntura»* e *La produzione e gli uomini* del libro di Guido Crainz *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*, Donzelli Editore, Roma, 2005.

10 Gianni Rondolino, *Storia del cinema*. Nuova ed., UTET libreria, Torino, 2000, p. 539.

11 In un'intervista concessa ad Aldo Tassone, Elio Petri sostiene che quello di Rosi è «uno stile da grande reporter hemingwayano [...] la denuncia dei fatti è lucida, direi perfino fredda [...], i fatti parlano da sé [...] si deve avere fiducia in loro e nella loro verità», Aldo Tassone, 1979 – 1980; *Parla il cinema italiano*, vol. II, Milano, Il formichiere, p.273.

La questione meridionale decollata, come detto, all'indomani dell'unità della Penisola, che è per il nostro la materia prima del suo essere regista e materia ritmica della sua ricerca espressiva, diventa la base di un'accurata lettura sociopolitica del Belpaese che ha i suoi riflessi nella situazione internazionale¹². Il suo cinema ricco di rigore e sentimento¹³ che egli utilizza in modo *gramsciano* per testimoniare e denunciare la realtà, lo porta, infatti, ad investigare su un'Italia che tra complotti, affari sporchi, servizi segreti e tentazioni autoritarie, tentava di rendersi il più possibile indipendente sul piano finanziario ed economico nel mondo segnato dalla guerra fredda. Un'Italia ben rappresentata dalla figura di Enrico Mattei, ad esempio. La morte del fondatore e presidente dell'ENI («L'italiano più potente dai tempi di Giulio Cesare», come lo definì la stampa anglosassone), avvenuta il 27 ottobre 1962 in uno strano incidente aereo nei cieli di Bascapé, diviene, infatti, ne *Il caso Mattei* (1972), un momento di rottura e di verità, che consente a Rosi di mostrare come la politica e l'economia siano determinate dalla logica unica del potere e del profitto e dell'abbandono di ogni altra giustificazione etica o morale¹⁴. Gian Maria Volonté, autentico *totem* del cinema politico italiano¹⁵ che grazie alla sua proverbiale capacità

12 L'unificazione dell'Italia avvenuta principalmente su basi finanziarie (la Banca Nazionale degli Stati Sardi, antesignana della Banca d'Italia, nacque come società privata già nel 1849) anche per l'enorme debito che il Piemonte aveva contratto con banchieri internazionali privati durante la sua politica espansionistica (nel 1859 il bilancio del regno di Sardegna aveva un deficit di 24 milioni di lire che portò il debito pubblico ad un totale di 750 milioni di lire) e che gettò sui contribuenti italiani, e in particolar modo meridionali, oneri fino ad allora sconosciuti (figli anche dei pesanti investimenti infrastrutturali post unitari), poneva spunti di riflessione importanti in quegli anni (1971) in cui il presidente USA Richard Nixon, in seguito all'accumularsi di deficit americani ulteriormente accresciuti dalle spese legate alla guerra del Vietnam, decretava la fine del sistema monetario mondiale incentrato sulla convertibilità del dollaro in oro e obbligava ogni nazione a stabilire la parità della propria valuta con il famoso biglietto verde («la moneta è nostra e il problema è vostro» disse a tal proposito il segretario al Tesoro statunitense John Connally in un suo famoso discorso).

13 In una *lectio magistralis* tenuta nel '96 all'Università di Padova, Rosi disse «Coi miei film ho cercato più che altro di capire il mio Paese e di raccontarlo attraverso uno strumento, il cinema, che tra i mezzi di comunicazione e di conoscenza è quello che ci consente, davanti alle ombre che sullo schermo diventano vita, di riconoscere le nostre speranze, le sconfitte e le vittorie, dando incremento ai dubbi e alla ricerca del modo in cui il dubbio possa diventare una forza per la conquista del meglio attraverso la ragione».

14 È da annotare che Rosi incaricò il giornalista dell'*Ora* Mauro De Mauro, ritenuto da tutti un fine segugio, di raccogliere particolari e notizie che potessero arricchire la ricerca documentale. De Mauro chiese un'intervista a due personaggi famosi, Graziano Verzotto, amministratore dell'Ente Minerario Siciliano chiacchierato per la sua amicizia con il boss Giuseppe Di Cristina e Vito Guarrasi, controverso avvocato e manager vicino ad Amintore Fanfani ma anche ai servizi segreti americani. Dopo pochi giorni dall'incontro con quest'ultimo, il De Mauro fu sequestrato sotto la sua abitazione di Palermo e scomparve nel nulla. Si riporta questo particolare ricordando la tesi del complotto internazionale per porre fine alle scomode intromissioni di tutti coloro che direttamente o indirettamente in quegli anni si occuparono del petrolio (Mattei, De Mauro, Pasolini) e che è riportata nel recente libro inchiesta di Giuseppe Lo Bianco e Sandra Rizza *Profondo nero. Mattei, De Mauro, Pasolini. Che cosa sapevano? Perché dovevano morire?*, Chiarelettere, Collana Principioattivo, 2009.

15 L'attore milanese nell'arrovato decennio 1965/75 si fece totalmente coinvolgere dalla contestazione globale, tanto da partecipare con studenti e operai alle azioni di forza che si svolgevano in tutta Italia. A tal proposito Fabrizio Deriu sostiene, infatti, che se è vero che Volonté ha legato inscindibilmente il suo nome a registi e produzioni che di quella stagione rappresentano i frutti migliori, è altrettanto vero che egli non rinunciò mai a far sentire la sua voce «anche con mezzi e strumenti diversi dal film», Fabrizio Deriu, *Il "valore autonomo" dell'attore*, in Piero Spila e Franco Montini (a cura di), *Gian Maria Volonté. Lo sguardo ribelle*, Roma, Fandango Libri, 2004, p. 70.

mimetica si cala nel personaggio sino a sondarne l'autenticità, incarna l'ideale antieroe rosiano, il quale, affrancatosi dalle masse inerti oggetto e non soggetto della Storia, si pone in modo attivo all'interno del sistema, quasi fosse spinto da un fuoco interiore o investito di una forza politica. Un analogo destino tocca al gangster siculo-americano Charles Luciano, nato Salvatore Lucania, soprannominato *Lucky Luciano* (ancora interpretato da Volonté nell'omonima pellicola del 1973), rispedito in Italia nel 1946 per gestire un colossale traffico di droga e quindi per fare politica, con protezioni e connivenze, su scala internazionale¹⁶. Nel successivo film *Cadaveri eccellenti* (1976), tratto dal romanzo *Il contesto* di Leonardo Sciascia (scritto subito dopo le contestazioni sessantottesche) e con Lino Ventura, il regista napoletano realizza un altro saggio di storia italiana sviluppato però come un thriller metafisico, un'indagine tra Kafka, Pirandello e Gadda in cui poteri occulti e servizi più o meno deviati si muovono per destabilizzare le istituzioni e avviare la strategia/regia della tensione finalizzata a creare le condizioni adatte per un colpo di stato¹⁷.

Le fonti letterarie, che per il regista napoletano sono creazioni di fantasia più che cornici narrative di riferimento o di ricostruzione "storica"¹⁸, a partire da *Cadaveri eccellenti* vengono utilizzate per delineare un ritratto definitivo sui destini dell'Italia democratica e repubblicana: dai golpe alla greca, alla cilena, massonici, da manuale americano evocati nelle pellicole succitate (e susseguitisi inesorabili sino ai giorni nostri come testimoniano le cronache), infatti, tramite i film *Tre fratelli* (1983), liberamente ispirato al racconto *Tretij Syn* di Andrej P. Platonov e *Dimenticare Palermo* (1990), tratto dal romanzo omonimo di Edmonde Charles-Roux rivisto e

16 Tramite il leggendario Lucky Luciano, il quale sulla base di uno scambio politico-economico tra Stati Uniti e Italia, dopo la fine del secondo conflitto mondiale attraversò l'Atlantico e approdò a Napoli per diventare al contempo un crocevia per il traffico internazionale di stupefacenti e il promotore di campagne politiche contro il comunismo, Rosi porta di nuovo la sua attenzione sulla Sicilia per provare a far luce sui misteri sanguinosi, sulle menzogne smerciate dal Potere come verità (e le verità confinate nella menzogna, affogate nella palude dei dubbi), che avvolgono la storia nazionale post-fascista. Nella stessa direzione si è mosso lo studioso Gaetano Rizzo Nervo, il quale, dopo aver ricostruito storicamente le vicende che hanno legato Luciano alla CIA, all'esercito americano, ai servizi segreti italiani (o loro spezzoni deviati), a uomini e forze politiche, ha scoperto e rivelato un progetto politico del gangster volto a provocare la secessione della Sicilia dall'Italia portato avanti con simboli, strutture organizzate capillarmente e fondi adeguati. I risultati degli studi di Rizzo Nervo, il quale, come giornalista, ha frequentato Luciano dal 1958 al 1962, sono raccolti nel suo libro *Il caso Lucky Luciano. Il protocollo dei gruppi verità e libertà*, Luigi Pellegrini Editore, Collana Il filo di Arianna, 2000.

17 Il film, impregnato delle tensioni generate da avvenimenti come la strage di Piazza Fontana e la morte dell'anarchico Pinelli, nonché dalla disperata ricerca di quel "boom" che pochi anni prima aveva fatto dell'Italia uno dei paesi più industrializzati d'Europa, narra l'indagine dell'ispettore di polizia Amerigo Rogas (Ventura) sull'assassinio di alcuni alti magistrati siciliani. Messosi sulle tracce di Cres, un farmacista condannato anni prima per un caso di avvelenamento che agirebbe per motivazioni personali, l'ispettore ipotizza che qualcuno abbia deciso di lasciarlo continuare indisturbato allo scopo di far ricadere la colpa sui gruppi extraparlamentari di sinistra. L'inchiesta porta Rogas a Roma, dove l'investigatore, scoperto un complotto governativo di cui tutti i notabili (giudici, vescovi, ministri) fanno parte, viene infine ucciso durante un colloquio col segretario del partito comunista. *Cadaveri eccellenti* scatenò forti polemiche anche per la battuta pronunciata nel finale da un dirigente del PCI (interpretato da Florestano Vancini), il quale, rovesciando Gramsci, proclama che «la verità non è sempre rivoluzionaria». Tale affermazione venne interpretata come un'allusione alla mancanza di coraggio dell'allora maggiore partito di opposizione.

ricapitalizzato in un unico episodio esemplare, Rosi ci porta nell'Italia atomizzata, alienata e senz'anima degli ultimi decenni. Il paese dei fratelli Giuranna (Raffaele, giudice romano coinvolto nei processi ai terroristi interpretato da Philippe Noiret, Nicola, appassionato maestro di un istituto correzionale per minorenni a Napoli interpretato da Vittorio Mezzogiorno e Rocco, operaio torinese sindacalmente impegnato cui presta il volto Michele Placido), i quali, incontratisi di nuovo dopo anni nella masseria pugliese paterna in occasione del funerale della madre, appaiono come degli estranei, dei sopravvissuti; esseri alla deriva in una società sempre più condizionata da un potere misterioso, anonimo e impersonale che fluttua nella *no man's land* globale. Il quale, celandosi dietro a nomi bizzarri e impenetrabili come mercati finanziari, condizioni globali di scambio, competitività, offerta e domanda¹⁹, rende servi di una logica mostruosa i popoli (intralciandone in vari modi lo sviluppo culturale, morale, materiale e spirituale) e decide l'agenda di funzionari e politici. Come il giovane e brillante Carmine Bonavia (James Belushi), figlio di immigrati siciliani candidato alla carica di sindaco della città di New York che, decidendo su suggerimento della giornalista palermitana Gianna (Carolina Rosi) di incentrare la sua campagna elettorale non più sulla creazione di centri sociali per il recupero di tossicodipendenti ma sulla legalizzazione delle sostanze stupefacenti, scopre a sue spese come la criminalità internazionale dilatata in ricchezza e potere con il narcotraffico sia solo l'appendice di un sistema dalle infinite ramificazioni, sempre più pervasivo, invasivo e "mondializzato" (da una New York che potrebbe essere Milano o Parigi, il nostro si reca in viaggio di nozze a Palermo dove la mafia locale, dopo averlo incastrato, lo sconsiglia di portare avanti il suo piano spiegandogli che metterebbe a repentaglio lo *status quo*²⁰).

Con il suo sguardo critico, lucido, con una lezione di stile, coerenza (stile brechtiano, impegnato, robusto, coerenza di atteggiamento, di motivazioni, di visioni) e passione

18 Prima de *Il contesto* sciasciano servito da spunto per il sopraccitato *Cadaveri eccellenti*, Rosi ha tratto *C'era una volta* (1967) dalle pagine settecentesche di *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, noto esempio di cultura popolare partenopea tradotto (in italiano) da Benedetto Croce. Il tragico realismo di *Uomini contro* (1970, sceneggiato con Raffaele La Capria e Tonino Guerra) incentrato sul conflitto del '15-'18, sulla follia di inette gerarchie militari e sull'impotenza atavica della truppa destinata al macello (su tutti i fronti) è invece tratto da *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu. E se *Cristo si è fermato a Eboli* dell'autore torinese Carlo Levi, ha fatto da codice, da bussola e da diario all'omonima pellicola rosiana del 1979 (autentico itinerario umano, geografico e politico ravvicinato ai giorni nostri), il mélo *Carmen* (1984) è tratto dall'omonima opera di Georges Bizet, *Cronaca di una morte annunciata* (1987), che consente al nostro di proseguire il suo discorso sui poteri dell'onore e della vendetta e *La tregua* (1997) che diventa un ritorno a casa dove la tragedia incrocia e si stempera nella commedia, sono ricavati, rispettivamente, dagli omonimi capolavori di Gabriel García Márquez e di Primo Levi.

19 Zygmunt Bauman, *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 60.

20 A tal proposito il sociologo e politico svizzero Jean Ziegler sostiene che nelle nostre società, grazie alla facilità con cui il sistema finanziario internazionale ricicla il denaro sporco, c'è ormai una «simbiosi pressoché totale tra capitali accumulati in maniera criminale e capitali legali», Ziegler J., *I signori del crimine*, Marco Tropea Editore, Milano 2000, p. 9.

civile, Rosi, tassello dopo tassello, ha composto un mosaico più che attendibile dei grandi mutamenti socio-politici (ed economici) che hanno trasformato il nostro paese e più in generale l'occidente negli ultimi sessant'anni. Dalla questione meridionale alla questione globale e viceversa. In accordo con l'idea di Arnheim per il quale «pensare esige immagini, e le immagini contengono pensiero»²¹ e senza la paura di sporcarsi le mani, il regista campano ha insegnato come la settima arte, pur restando un semplice spettacolo per il popolo (massa anonima e sensibile di spettatori paganti), sia anche uno strumento per indagare il reale, per *defatalizzare* il mondo, per interpretare le trame che la storia ci tramanda.

E noi non gli saremo mai abbastanza riconoscenti per aver potuto beneficiare di tutto questo.

Chiariglione Giancarlo

21 Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo*, Einaudi, 1974, p. 299.