

## Nel segno del sintomo

di Claudio Bisoni

Emiliano Morreale

LA MAFIA IMMAGINARIA  
SETTANT'ANNI DI COSA NOSTRA  
AL CINEMA (1949-2019)pp. 337, € 30,  
Donzelli, Roma 2020

Ricostruire la storia degli intrecci tra Cosa Nostra e i modi in cui la cultura italiana l'ha resa oggetto di attenzione costante in forma di saggi, racconti, romanzi, film e serie tv significa attraversare l'intera evoluzione del sistema dei media contemporanei dalle origini della repubblica al presente. L'impresa, tutt'altro che maneggevole, è affrontata con successo da Emiliano Morreale nel suo ultimo libro partendo da un'idea-guida scandita già nell'introduzione al volume: "La tesi di fondo è che il processo di costruzione dell'immagine cinematografica di Cosa nostra sia essenzialmente *interno* alla storia dei media". Il cinema quindi: prima di tutto il cinema, ma non solo. Morreale studia la messa in forma del racconto mafioso attraverso i media adottando uno sguardo sospettoso sul loro potere di riproduzione del reale. Gli interessa piuttosto come i film contribuiscono a rimodellare l'immagine pubblica di Cosa nostra parlandoci *anche* della società: "I film che parlano di mafia, riletti oggi, non di rado raccontano altro: la crisi degli intellettuali e della sinistra negli anni del boom, la presenza nuova e ingombrante delle donne nella società, le difficoltà a orientarsi nella strategia della tensione o alla fine della prima repubblica". Insomma, il rapporto con la storia non avviene nel segno dello specchio ma del sintomo. E, nel viaggio di andata e ritorno tra racconto e realtà, *La mafia immaginaria* si sofferma su



un paesaggio frastagliato. Attraverso sedici capitoli il lettore passa dall'analisi puntuale di film o serie televisive (tra gli altri, *Il nome della legge*, *Salvatore Giuliano*, *Il giorno della civetta*, *Tano da morire*, *I cento passi*, *Il padrino*, *La piovra*, *I Soprano*) alle incursioni sulla mafia "interpretata" da storici, intellettuali o funzionari ministeriali delle commissioni di censura; dai ritratti di autori (Germi, Rosi, Damiani, Ferrara, Squitieri) alla presenza della mafia nel cinema comico o alla rielaborazione della mitologia mafiosa proposta dal cinema nord-americano. Ci sono però tre centri d'attenzione costante che attraversano diaconicamente il libro.

Il primo riguarda il fatto che è sempre il cinema, con le sue logiche di funzionamento, a dettare le regole della rappresentazione di Cosa nostra sullo schermo. Per esempio, spesso gli attori del *mafia movie* italiano provengono dal poliziesco o dal western spagnoli. Il tema dell'eroe – di solito un uomo di legge – che giunge in una terra ostile è rielaborato dal western. Quello del rapimento riaggiora la situazione della "donna in pericolo" consueta nel melodramma. Né mancano gli intrecci con il cinema politico e gli autori della modernità cinematografica più *highbrow*. Da questi filoni e generi paralleli il *mafia movie* prende qualcosa e qualcosa dà: viene influenzato dalle loro linee evolutive ma costituisce pure un materiale narrativo che essi possono sfruttare. Quindi il cinema di mafia è leggibile come uno snodo essenziale da cui osservare le negoziazioni, attivissime nel cinema italiano, tra autorità e sistema dei generi.

Il secondo punto di attenzione, costante, concerne la centralità della Sicilia e del suo paesaggio. La regione

appare subito adatta sia per ambientazioni che richiamano gli spazi del western sia per scandagliare i cambiamenti del paesaggio urbano (per esempio, i nuovi quartieri di Palermo in *E venne il giorno dei limoni neri*). Morreale però mostra soprattutto come la Sicilia diventi una vera e propria categoria interpretativa. La regione può fungere da emblema dei problemi nazionali (la parte per il tutto) e la sua presunta immutabilità fare da metafora dell'immutabilità della nazione, come voleva Sciascia. Ma può anche esprimere l'essenza di caratteristiche o stereotipi rivendicabili come esempi di irriducibile "diversità" locale, in chiave di orgoglio etnico, in equilibrio tra peculiari forme di orientalismo e auto-orientalismo.

Il terzo elemento ricorrente è l'esigenza di collocare i fenomeni studiati in un quadro che sia anche valutativo. Da questo punto di vista il libro sembra delineare una polarità di fondo. Da un lato troviamo film e serie tv che sfruttano con sistematicità le convenzioni della rappresentazione, in alcuni casi giungendo all'assorbimento derealizzante del fenomeno mafioso entro un gioco del tutto interno all'apparato mediale. Dall'altro, una serie di tentativi consapevoli di disinnescare il filtro del "già visto", di evitare che la mafia sullo schermo appaia sempre e comunque un prodotto "semi-lavorato dai media". Se alla prima tipologia vengono riportate certe produzioni Taodue (ma anche i film di Pif), alla seconda sono ricondotte le esperienze di registi diversi tra loro come Paolo Benvenuti o Cipri e Maresco. La predilezione di Morreale per questa seconda corrente però non deve stupire. Egli stesso infatti, già nell'introduzione, avverte il lettore del proprio ruolo di "osservatore partecipante". E *La mafia immaginaria* sa senz'altro accogliere quanto giustificare le scelte di campo del suo autore.

claudio.bisoni2@unibo.it

C. Bisoni insegna storia del cinema all'Università di Bologna

## Per il puro piacere dello spettacolo

di Giaime Alonge

Geoff Dyer

## FUGA

## SU DOVE OSANO LE AQUILE

ed. orig. 2018, trad. dall'inglese  
di Katia Bagnoli,  
pp. 272, € 19,  
ilSaggiatore, Milano 2020

La monografia su un singolo film rappresenta, almeno dagli anni ottanta (da quando, grazie ai videoregistratori, è diventato possibile "possedere" un film più o meno come si possiede un romanzo), rappresenta una delle tipologie di base della pubblicistica cinematografica.

In questo vasto campo, dove il grosso dei titoli sono opera di critici e accademici, un filone a sé è rappresentato dai libri scritti da non specialisti: accademici che non si occupano strettamente di cinema, scrittori, intellettuali vari. Penso a libri come il *Casablanca* (Bollati Boringhieri, 2008) di Marc Augé o il bellissimo *Il mago di Oz* (Linea d'ombra, 1993) di Salman Rushdie. In questa categoria rientra *Fuga*, dello scrittore inglese Geoff Dyer, dedicato a uno dei classici del *war movie* anglo-americano, *Dove osano le aquile* (*Where Eagles Dare*, 1968), diretto da Brian G. Hutton. Dico anglo-americano perché, dopo la seconda guerra mondiale, l'industria cinematografica britannica è la sola, in Europa occidentale, a continuare a produrre in modo sistematico film bellici (non a caso, la Gran Bretagna era l'unica nazione europea – insieme alla Russia – a essere uscita pienamente vincitrice dal conflitto), e lo ha fatto in parte con le proprie forze, e in parte in collaborazione con Hollywood. Da qui la presenza di divi e personaggi americani in molte storie altrimenti tipicamente

britanniche. Basti citare il caso di William Holden in *Il ponte sul fiume Kwai* (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) di David Lean, oppure, per venire al tema del libro di Dyer, a quello di Clint Eastwood in *Dove osano le aquile*. Ma per quanto in questo film il divo "locale" Richard Burton sia affiancato da un coprotagonista yankee, per compiacere i soci californiani (nella fattispecie la MGM, che distribuisce la pellicola) e soprattutto il pubblico statunitense, resta il fatto che *Dove osano le aquile* racconta una vicenda profondamente legata all'esperienza e dell'autorappresentazione britannica della seconda guerra mondiale.



Al centro del film, infatti, c'è il mito del comando e delle operazioni di sabotaggio oltre le linee nemiche, che – nelle parole di Winston Churchill – avrebbero dovuto mettere (e in parte misero davvero) a fuoco l'Europa occupata dai tedeschi. Non per niente, Dyer racconta che l'altro film che segnò

la sua infanzia, insieme a *Dove osano le aquile*, fu *Un colpo all'italiana* (*The Italian Job*, 1969), un *action movie* dalle sfumature comiche, dove la gang capitanata da Michael Caine sfreccia per le strade di Torino a bordo di tre Mini Minor, altro simbolo della Britishness.

*Fuga*, pubblicato nel 2018, è la seconda monografia di argomento cinematografico di Dyer. La prima, uscita nel 2012 (e tradotta anch'essa da ilSaggiatore), era dedicata a *Stalker* (1979) di Andrej Tarkovskij, un film molto diverso da *Dove osano le aquile*. Se *Stalker* rappresenta la quintessenza del cinema d'autore, il film sull'azione di comando nelle Alpi bavaresi è il modello idealtipico del film di evasione, un film più o meno anonimo, dove il nome del regista è totalmente oscurato da quello delle star, un film che si vede per il puro piacere dello spettacolo. E infatti Dyer non cerca in alcun modo di "rivalutarlo", di farne emergere chissà quali meriti artistici. Anzi, Dyer si diletta in uno spietato gioco al massacro, a imitazione della strage che nel film il dinamico duo Burton-Eastwood opera a danno dei nazisti, mettendo in luce le contraddizioni del plot, gli anacronismi, i limiti delle performance attoriali. Dyer usa la trama di *Dove osano le aquile* come un filo rosso lungo il quale annodare una fitta serie di rimandi. Da un lato, ci sono i ricordi personali, le memorie di uno spettatore che ha visto e rivisto questo *war movie* dei tardi anni sessanta dozzine di volte, in sala e in televisione, uno spettatore che, con il tempo, ha veduto via via un film diverso. Dall'altro lato, c'è una prospettiva erudita, capace di far dialogare *Dove osano le aquile* con una vasta rete di opere filmiche, letterarie, pittoriche, a comporre un affascinante mosaico sulla rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea.

giaime.alonge@unito.it

G. Alonge insegna storia del cinema all'Università di Torino



Universe, "Picame", 2015