

FAI cinema

MONOGRAFIE

*una collana diretta da Gianni Volpi.
realizzazione a cura di Lia Furxhi.*

Goffredo Fofi

PAOLO BENVENUTI

EDIZIONI

FALSOPIANO

REGIONE PIEMONTE

Assessorato alla Cultura

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO

FAICinema

Comitato promotore: Marco Bellocchio, Paolo Benvenuti, Enzo D'Alò,
Davide Ferrario, Emidio Greco, Umberto Marino, Silvio Soldini, Gianni Volpi

Si ringraziano per la preziosa collaborazione Paola Baroni, Mario Benvenuti,
Virgilio Fantuzzi, Lab 80 Film.

© Edizioni Falsopiano - 2003

via Baggiolini, 3

15100 - ALESSANDRIA

<http://www.falsopiano.com>

Per le immagini, copyright dei relativi detentori

Progetto grafico e impaginazione: Falsopiano

Stampa: Impressioni Grafiche S.C.S. a r.l. - Acqui Terme

Prima edizione - Settembre 2003

INDICE

Su Benvenuti

di Goffredo Fofi

pag. 7

Scritti e interviste

pag. 25

Autobiografia

pag. 62

Racconto di una collaborazione.

Intervista a Paola Baroni

pag. 78

Filmografia

pag. 87

Biografia

pag. 107

SU BENVENUTI

di Goffredo Fofi

Cinque lungometraggi in quindici anni, dall’88 a oggi, uno ogni tre anni lungamente preparato, minuziosamente curato. La perizia dell’artigiano che si è “fatto” alla scuola di Rossellini e nell’esperienza del documentario – tra etnologia e geografia e storia, e storia del teatro popolare, e dunque della cultura vera di un popolo che andava scomparendo. Mettendosi al servizio: studiando, registrando, riferendo con quell’attenzione e quel rispetto che ha solo chi vuole imparare, che sa di avere – da quella storia, da quella tradizione, da quel paesaggio, da quello spettacolo, da quella lingua – tutto da imparare. Puntiglioso, preciso, testardo e fin ossessivo, con il rischio, per chi gli sta vicino, di sembrare eccessivo, di risultare noioso...

Si impara facendo, secondo le norme delle vecchie botteghe, e la scuola è dove tu decidi che essa sia, dove tu intuisce di poter avvicinare la risposta che intuitivamente vai cercando. La tecnica sì, ma piegata a un progetto prima confuso e poi, esperienza dopo esperienza, sempre più chiaro, chiarendosi anch’essa nella sua riduzione all’essenziale di ciò che è necessario: strettamente necessario. Come i fabbri, i falegnami, gli scalpellini di una volta, prima di affrontare l’autonomia e la responsabilità del lungometraggio bisogna aver fatto il “capolavoro”, aver saputo dimostrare – ancor più, in questo caso, a se stessi che agli altri – di produrre il manufatto più semplice, e che però sia il più possibile vicino alla *sua* perfezione. Solo che, nel caso di Benvenuti, e purtroppo in molti altri, egli ha dovuto essere – a parte le indicazioni del Maestro, più di *esempio* che non di un preciso passaggio di capa-

cià, di insegnamento concreto – maestro a se stesso e giudice di se stesso. Altro che Centro Sperimentale, anzi Scuola Nazionale di Cinema, dove si sminuzza la scienza e la si imbroda di chiacchiere!

L'apprendimento, l'auto-formazione hanno bisogno di un contesto, si servono di occasioni e di stimoli – se li vanno a cercare, più o meno consciamente. Apprendimento tecnico e morale procedono di pari passo. E la morale ha il suo peso, non solo perché un'inquadratura è questione di morale (ma quanti sono a saperlo ancora?), ma perché la morale la si verifica nel confronto con l'ambiente, nel sondaggio delle possibilità, nelle scelte che ne derivano.

Vogliamo seguire le “occasioni” di Benvenuti? Cinque minuti di un documentario militante sessantottino: un pestaggio “sistematico” a danno di un ragazzo, un “contestatore”. Sedici minuti di descrizione della condizione degli spastici e delle loro possibilità di recupero *sociale* (molte cose buone hanno avuto origine dal '68, per esempio la conquista di diritti per talune minoranze emarginate, ma questo nell'ambito di un '68 più cattolico che “comunista”). Venticinque minuti di narrazione di un paesaggio (di cui si ricorderà *Tiburzi*). Più lavori sui “Maggi” toscani, e in particolare quelli di Buti, dove la tradizione è più viva, e qui si tratta non di società o di natura ma precisamente di cultura, di un modo di narrare evocare sognare ben diverso da quello del naturalismo borghese tuttora dominante, almeno in cinema, nelle sue tarde derivazioni pur sempre zavattiniane (Zavattini? E' il suo il nome in cui si concentra la pessima propensione del cinema italiano al non-realismo, all'idealizzazione dell'“uomo comune” e qualunque. E della sua psicologia e morale, diciamo pure del nostro “uomo massa”).

I Maggi sono la rivelazione, per Benvenuti, e più tardi, per suo tramite per Straub/Huillet, di un modo di recitare che dice e non ricatta, che evoca e non è costretto a mostrare, che indica e non trascina, che chiama in gioco la mente più che il cuore e le viscere. Sono i Maggi l'incontro che dà la chiave alla vocazione registica di Benvenuti, che gli permette di definire da subito una diversità e un rigore poiché, è ovvio, non si tratta soltanto di un modo di recitare ma di un modo di rac-

contare e di intendere la narrazione che definirà il suo cinema nella sua differenza e originalità.

La “lezione” di Buti sarà una complessiva lezione di stile. I suoi ultimi “corti” (ma il secondo è in realtà un “medio”) sono altrettanto significativi. Il primo è la descrizione di un lavoro artigianale, un cartapestaio pugliese che costruisce con serena attenzione al particolare una statua del Cristo; metodo e tema del primo lungometraggio. Il secondo è una “cronaca” rinascimentale, la ricostruzione dell’assedio dei fiorentini alla città di Pisa fatta a partire da documenti. E’ l’accostamento a un modo di affrontare la storia, la Grande, con i modi del *piccolo*. Benvenuti è pronto per il lungometraggio, e film dopo film queste lezioni danno il loro frutto. L’apprendistato è finito, anche se ogni nuova opera è, per l’artista che non trovi soddisfazione nel rifare e nel ripetere, un altro apprendistato.

Il bacio di Giuda è una sacra rappresentazione, scenograficamente semplice e convenzionale secondo modi di pittura sacra, più controriformista che primitiva, e la convenzione, secondo modi antichi anche questi, è necessaria a stabilire un terreno su cui possa crescere *un’altra* interpretazione. Perché questa Sacra Rappresentazione non illustra, ma interpreta. In sostanza, possiamo dire che raramente vi fu un film così “minimalista” nei costi e nei modi e così “massimalista” nella tesi che intende dimostrare: le vere ragioni del tradimento di Giuda, una disputa teologica secolare e di una intensità che può tutt’ora sconvolgere tante domande mette in campo sull’interpretazione di una storia fondatrice, ma anche delle “parti” che, nella storia, ognuno di noi deve avere il coraggio di assumersi a scapito di ogni consolazione e rassicurazione sociale.

Massimalista, *Il bacio di Giuda*, il più massimalista dei film di Benvenuti, che ha scelto, già adulto, un esordio puntigliosamente dimostrativo ma, se si può dire, mitemente combattivo. La dimostrazione di una tesi non travolge lo stile, non pre-dispone alla retorica e alla magniloquenza, non vuole convincere con il sentimento ma con la ragione, vuole anzi che lo spettatore sia stimolato a non restare spettatore, ad arrivare a un proprio giudizio dal confronto con quello, inatteso e conturban-

te, del regista. Proprio perché mette in discussione le profonde convinzioni assorbite nelle lezioni di dottrina cristiana, a uso di quell'infanzia in cui il credente è inglobato a permanere nelle questioni di fede, la semplicità del narrare può, senza autoritarismi, provocare una riflessione, teologicamente giustificabile per quanto nell'immediato provocatoria. "Così è scritto", però, e la documentazione di Benvenuti è, secondo una metodologia che ritroveremo nelle successive lezioni di storia, la risposta alla persuasa scelta di una tesi da cui consegue la lezione; non si cerca "la verità", ma la conferma di un'intuizione e, in definitiva, "una verità" con la quale quelle degli altri (dello spettatore infine attivo) possono confliggere ma anche interagire (e anche il conflitto è interazione).

La lezione di storia che è *Confortorio* è illuminata da una sapienza pittorica che ha rari equivalenti nel cinema italiano, fatto da scenografi e registi-scenografi di gusto ottocentesco tra verdiano e liberty, con rarissime eccezioni (ultima e la più grande, l'Olmi di *Il mestiere delle armi*, un film con il quale risulterebbe appassionante il confronto con *Confortorio* e *Gostanza*, un confronto di metodi, e tra "laici" nelle due accezioni del termine). Stanze di limpida misura risorgimentale e segrete cinquecentesche, stucchi barocchi e arredi essenziali ma vesti pompose. Ombre e luci che sono colore. Corpi gesti volti sguardi e le parole piene della Inquisizione e scarne della umana povertà e della sua umile dignità - più che in *Gostanza*, più tardi, che ha di che nascondere - secondo una linea retta che permette solo approfondimenti, acquisizioni, variazioni, crescite. L'implacabile durezza di una legge fondata sulla religione costituita, istituzionalizzata, che ha di fronte un'altra fede non disposta a cedere alla prima, che le è estranea e cui si vorrebbe aderisse per il ricatto della vita. Tolleranza e intolleranza, un Sacro che si fa Dogma e rinvia all'Alto e all'Altissimo, a un Sacro che non chiede il massimo e ripone la sua speranza della Vita nella continuità della stirpe, dentro la solidarietà di una umanità-gruppo, di pochi contro tanti, e di semplici contro complessi che in questo caso sono anzi contorti.

La inesorabilità della meccanica dell'investigazione e del processo. Il processo:

pretesto narrativo eterno, che Benvenuti mette in scena e che diventa modo di raccontare. Siamo *dentro* e *sul* processo, ed è inesorabile, questa meccanica, c'è qualcosa di implacabile e di "langhiano" nel modo di raccontare di Benvenuti. Di raccontare e di dimostrare una tesi, la *sua* tesi. Liberi noi di aderire, di accettare, di contare, di rifiutare, di avanzarne un'altra, ma *non* quando è in gioco l'intolleranza di un potere così definito come quello della chiesa, in *Confortorio* e in *Gostanza*, che è allo stesso tempo potere civile e potere religioso, doppio peso, doppia meccanica, doppia presunzione e, se si vuole, doppia astuzia e arroganza l'una a servizio dell'altra, che si lava le mani delle conclusioni cui la prima la spinge.

Sono "storia sacra" *Il bacio di Giuda*, *Confortorio*, *Gostanza da Libbiano* e "storia profana" *Tiburzi* e *Segreti di stato*. La "storia sacra" ha documenti diversi da quella profana e pretende a giustificazioni più elevate. Il fine, eccetera. Ma quella profana, pur senza chiamare in ballo l'Altissimo, opera ugualmente in nome di valori altrettanto imprecisi: ogni potere e ogni regime pretende alla difesa della Libertà, della Giustizia, ma intende quasi sempre quella di chi comanda, di un gruppo o di un sistema. E' il caso dei poteri che vediamo all'opera – due stati, i "padroni", polizia e giustizia, in *Tiburzi* – e del modo in cui il potere si serve dei ribelli di scarsa causa, in *Tiburzi* come vicino a noi, in un contesto ormai internazionale in *Segreti di stato*, ed è proprio questa l'originalità politica della sua lezione di storia.

Possiamo considerare i tre film a soggetto religioso come un trittico: le domande che Gesù pone all'uomo, le sue richieste, *Il bacio di Giuda*, e le due pale di *Confortorio* e *Gostanza* a dimostrazione di quanto esse siano state disattese e di come il suo messaggio e modello sia stato rovesciato dall'istituzione ecclesiale. Non sappiamo ancora se i due film "profani" avranno un seguito, o una variazione, o un'altra partenza su soggetto ugualmente storico. Certo è che *Tiburzi* e *Segreti di stato*, nel *piccolo* e nel più lontano che sono di *Tiburzi*, ambientato in un'Italia divisa in piccoli stati a cavallo dell'Unità, e nel più *grande* e vicino di *Segreti di stato*, ambientato in un'Italia insulare e distante, ma che ci è ancora prossima nei modelli di gestione della cosa pubblica e nell'intrigo internazionale di cui descrive la parte

più nascosta e indaga sui legami più occulti, sono due film in cui l'aspetto narrativo si prosciuga ancora. E se l'avventura umana e politica del brigante Tiburzi fa leva – il titolo lo evidenzia – su un personaggio, *Segreti di stato* non ne ha più bisogno, di Giuliano sentiamo parlare ma non è certo lui il protagonista della vicenda. *Tiburzi* ha, inoltre, nella radice toscana così vicina all'esperienza dell'autore, una valenza paesaggistica che si distende per lunghi brani che diremmo fordiani, o fattoriani – e ci si ricorda allora di come, a suo tempo, così spesso si amò paragonare i soldati di Ford a quelli di Fattori scoprendo insospettate ma non inspiegabili rassomiglianze.

La “lezione di storia” di *Tiburzi* è insomma ancora “controllabile” sul piano stesso della politica. E' interpretabile facilmente, oltre il mito locale, e riconducibile a una precisa, diluita ma funzionale aneddotica. In *Tiburzi* è evidente il magistero rosselliniano nella scansione temporale, per quadri e per scene significative, nella direzione degli attori e nella riflessione storico-economica, ma si direbbe che Benvenuti, aperto a più suggestioni, abbia innervato il progetto rosselliniano di una coscienza “materialista”, salda nel concreto ma che, straubianamente, trova bensì linfa nel mito e lo spiega con la storia. Non è la figura di Tiburzi che preme a Benvenuti chiarire, ma per il suo tramite un contesto, un periodo, anzi un *confine*.

L'esplorazione è esatta, fissa i luoghi e li nomina, batte i terreni e perlustra le macchie, entra nei palazzi e nelle case coloniche, ma secondo uno scopo che il regista ha ben chiaro.

Raccontare una storia è per Benvenuti, qui e altrove, fare lezione di storia. E l'argomento “Tiburzi” è notevole e lo ha attirato per più aspetti importanti. Il film ci spiega la nascita di un mito locale ma non solo. Il banditismo, vedi le analisi di Hobsbawm sui “briganti”, è un fenomeno di crisi di un ordine, è intrecciato al potere più che di contropotere. Tiburzi diviene mito in quanto ribelle, per il bisogno dei miti di rivolta di un popolo, ma di fatto la sua *carriera* banditesca si intreccia, superata la fase della rivolta immediata a un'ingiustizia e affermato un modo di azione, con quella dei potenti, al loro servizio, in precaria alleanza con loro.

Nei particolari la vicenda di Tiburzi è contestualizzata storicamente e geografi-

camente, nel prima e nel dopo l'Unità d'Italia e nel confronto tra i modi di governare del Granducato toscano e del Papato romano, tra un quasi "buongoverno" e un netto "malgoverno" la Maremma – la terra maledetta e feudale dove "l'uccello che ci va perde la penna" e "il giovin che ci va perde la dama" – è terra vasta e di differenze anche aspre, tra la pianura monoculturale del grano e il monte degli infidi boschivi, ed è il monte, per ovvi motivi, ad attrarre Tiburzi e a venirci narrato da Benvenuti.

Nel suo primo lungometraggio, la perlustrazione storica in una Palestina astratta era anche geografica, per i luoghi di una concreta Toscana, anti-leziosa e anti-evoluta, non troppo rimbastita dal principe e dall'uomo. La perlustrazione storica di *Confortorio* era solo storica (notturna e concentrata, chiusa alle tre unità), in interni pisani che si fingevano romani – fino a una splendente finzione di Ponte Sant'Angelo, nel luogo dove fino ai tempi di Tiburzi avrebbe operato "mastro Titta", il boia di Roma (anzi: del Papa). La perlustrazione di *Tiburzi* è ostinatamente, minuziosamente, realisticamente storico-geografica insieme, come Tiburzi esigeva, bandito di strada e di macchia, di forre e di grotte, di casolari e di rocche, *dentro* un paesaggio di natura e di civiltà, transfuga dal secondo ma obbligato ad agirvi. Ma è proprio la confluenza tra il mondo reale della storia e quello concreto della natura a produrre il mito, storico e anti-storico insieme, del "brigante". E l'astuzia del regista sta allora nel collocare le spie del mito dentro i luoghi della storia, ad accostare e scostare il mito, a leggerlo criticamente bensì aderendo alle sue ragioni o volendole assumere.

L'apertura del film, con l'alta figura scura e controluce della donna mantellata che canta la ballata di Tiburzi, si intitola *Il Destino*, o *Prologo*, e Benvenuti accoglie il destino tra i dati "storici", nelle sue radici materiali.

La voce fuori campo (dello stesso Benvenuti) espone dati oggettivi ricordando che, per capire Tiburzi e la sua vicenda, "occorre sapere che...". I disegni naïf da conta o canta storia, sono – come la ballata – attuali, "fatti apposta", come l'"occorre sapere che..." e non come il "c'era una volta".

Il carbonaio che canta il Maggio è figura a tutto tondo, che è possibile distinguere da ciò che canta, ma è anche ciò che canta, e crede in ciò che cantando dilata ed esalta.

Il sogno di Tiburzi – il bufalo nella pozza – rimanda all’immagine del cinghiale ferito e finito; e la poesia di Tiburzi sull’orologio, l’orologio stesso, sono la precisione dell’attimo, della situazione, e la proiezione della vicenda in una atemporalità, come le didascalie che durano l’azione ma anche come l’azione degli elementi nelle scene risolutive: il fuoco del focolare, la tempesta che si scatena.

E se la maggior parte delle scene sono notturne (spostamenti, incontri a luce di candele o di acetilene o godono della penombra dei valloni e della foresta) è perché la notte è il “luogo” abitato dai briganti ma anche quello degli intrighi “politici”, ed è anche il luogo del dormiveglia, del sonno della ragione e dell’attesa dell’alba – che è: o liberazione, o sconfitta finale.

L’ultima immagine del film è infine quella che ha certamente sollecitato l’immaginazione del regista più di ogni altra: la foto di Tiburzi morto e ripreso “dal vero” (dal vivo!) completo nella sua panoplia, della sua divisa e delle sue armi da brigante... Ma è proprio in questa immagine che si incontrano – paradosso del documento – il massimo di realtà e il massimo di mistificazione (messa in scena) della realtà, e congiuntamente si prepara e si costruisce il mito destinato a segnare epoche e rivisitazioni di veglie contadine, nelle aspirazioni di riscatto e di vendetta oltre la storia. La storia nega se stessa nel mentre che produce fossili ammonitori. Il destino vi si insinua e la corrode, come mito e nostalgia, o come mito e speranza. E il “territorio” del cinema, lo spazio e il tempo del film, debbono servire per aiutarne, della storia e del mito, una lettura attenta e rispettosa, ma perciò stesso critica e “didascalica”, non visionaria anche se sulla visione.

Nei movimenti di *Tiburzi* – lezione, ricerca dentro il paesaggio, attesa chiusa e notturna (passione) del dramma che scioglie la storia quando essa è già morta e ha detto quel che aveva da dire, noi riconosciamo ovviamente l’austerità di ogni altro film di Benvenuti: l’essenzialità e la misura, il mai dire (mettere in scena) più del-

l'indispensabile, il senso di ineluttabilità che porta chi viene dopo e sa come i fatti si sono conclusi, ma non è soddisfatto di ciò che sa e vuole saperne di più.

Benvenuti fa lavoro di storico in quanto interroga documenti, resti, luoghi; però costruisce con essi una sottile trama di altre domande e non di altre risposte. I documenti parlano in quanto interrogano e ci sono documenti che interrogano più di tutti e vanno dunque interrogati più di tutti: gli atti processuali, "le inquisizioni", i confronti tra due o più verità, tra due o più interpretazioni. E' su questo terreno che prospera la legge del più forte, e nasce l'intolleranza. E' questo il terreno di *Confortorio* e di *Gostanza*, ma mentre il primo è tutto al maschile – inquisiti e inquisitori – il secondo propone per la prima volta nel cinema di Benvenuti una piccola galleria di personaggi femminili: assieme a Gostanza, la contadina Lisabetta che ella ha chiamato in causa e che le riserva solidarietà, e la bambina: nipote di Gostanza, che è ricettiva apprendista della vita e dei suoi misteri, anche questi solidamente femminili.

La legge del più forte è stata sempre maschile, ma si volgeva, negli altri film, contro altri maschi, e qui è contro una donna. Contro il femminile, e contro l'astuto, e il sofferto di una ribellione negata dalla storia, da una storia in cui vige la legge del più forte, che si dà le sue norme e si dà giustificazioni, in nome di un ordine eterno e sacro e di uno contingente e mondano, ammirati in epoche precise da una stessa ramificata istituzione.

Sulla faccia di una Lucia Poli che nega e mente e dice e confessa, nel suo eloquio perfetto di quando il toscano era lingua, nel rapporto tra i suoi occhi e la sua parola e nello scambio continuo di verità e menzogna che essi si dividono mentendo e dicendo il vero, Benvenuti ci porta a leggere il senso di questa storia e della storia, il punto di incontro della messa in scena e del documento, l'effetto dell'investigazione. Egli investiga, il potere inquisisce; egli cerca, il potere sa già cosa vuol trovare: la conferma del proprio pregiudizio e delle proprie costruzioni.

Il potere esige e dà risposte secondo il suo credo, il regista no, e accetta la verità del parziale, dell'impreciso, del dubbioso, del plurale, del diverso, dell'aperto...

Nel *Bacio di Giuda* sentivamo ancora, pur con tutte le possibili cautele e i possibili chiaroscuri, la prepotenza di una tesi. In *Confortorio* sentivamo ancora, pur con tutte le cautele e i possibili chiaroscuri, la mossa di una indignazione. In *Tiburzi* la lezione era il nitido frutto di una convinzione costruita nella lenta preparazione del film, e nella relativa semplicità dei dati – in fondo, così vicini al regista e alla nostra epoca, terra nota da riesplorare e non da decifrare né tantomeno da dissodare – anche se non si può mai dimenticare la sordità del modo italico di intendere la storia e, con rarissime eccezioni, la miseria attuale nella trasmissione di conoscenze sul nostro passato, sulla nostra identità, l’ambiguità dalla nostra antropologia. In *Gostanza* tutto questo s’imbrogliava e si scioglie. E il bianco e nero della fotografia così come la relativa disattenzione alla dimensione pittorica della ricostruzione rispondono a un “lasciarsi andare” nella storia, alla volontà di lasciarsi andare di Gostanza: astuzie, sofferenze, verità che fanno insieme tutt’uno.

La storia in *Segreti di stato* si impone in quanto tale, e ci vede – vede cioè coloro che coinvolge nelle sue spire, le vittime o anche chi pensa di essere sufficientemente astuto per dominarla – come prigionieri di un gioco in cui le persone contano relativamente e la loro individualità è messa alla prova da meccanismi che il singolo non può certo controllare. Al contrario che nelle maremme e nelle foreste di *Tiburzi*, qui non conta neanche il paesaggio, che non può evocare altro che durezza e crudeltà, visto che l’uomo non conta. Domina la storia, anzi la politica, anzi la parte più oscura della politica: i servizi segreti, i segreti di stato e di stati, di stati imperiali e di stati soggetti. Come penetrare in questo garbuglio, in cui ogni filo si intreccia con cento altri, e ogni incrocio apre a cento altre diramazioni e possibilità, collegamenti e conseguenti sorprese? Forse solo il grande romanzo spionistico alla Graham Greene ha, nel secolo scorso, saputo accostarsi alla storia occulta con precisione di analisi e con intuizioni e allusioni di esperto. E la strage mediata di *Un tranquillo americano*, non è forse un modello ricorrente dell’intervento Usa nei paesi “a rischio”, e l’Indocina sul finire degli anni Cinquanta è poi così lontana dalla Sicilia, dall’Italia sull’inizio del decennio? Non somiglia forse, nei suoi retroscena,

quella strage a quella di Portella?

Si accusava ieri di “dietrismo” chi vedeva in certe azioni e in certi gruppi lo zampino dei servizi, di chissà poi quale stato o settore visto che l’Italia è stata dal ’43 terra di lavoro d’importanza strategica relevantissima per servizi segreti della guerra fredda, prima, e poi della confusione post-freddo, e adesso della più vasta espressione di uno stato unico con i suoi alleati e nemici – stati chiese partiti sette corporations imprese...

Non c’è un fatto davvero rilevante della nostra storia politica di sessant’anni che non abbia avuto, dietro i partiti in mostra, la presenza di *altri* personaggi. La lezione di storia di Benvenuti parte da un episodio circoscritto e quasi dimenticato, anche se il cinema italiano ci è tornato assai spesso, con un film centrale e politicamente discutibile come il *Salvatore Giuliano* di Rosi, così giornalistico e così distante da Palermo, e così impreciso nell’analisi e nella paura di azzardare (come sempre e come diceva il popolano del Belli “venissimo a capi’ che so’ misteri”), ma prima ancora con *I fuorilegge* di Vergano, girato sui luoghi e a ridosso dei fatti, ma cautamente senza far nomi, e più tardi con più titoli della stagione della “denuncia” e della mafia vista quale risorsa primaria per la mancanza di fantasia e di intelligenza degli sceneggiatori e registi di sinistra, da Ferrara a Rulli e Petraglia, tutti peraltro pienissimi di risposte e mai di domande.

Le domande che Benvenuti si pone derivano da una volontà di sapere e di capire, che nel caso della Sicilia viene dal suo rapporto con l’isola e con la figura eminentemente interrogativa di Danilo Dolci, e hanno cercato durante l’elaborazione della sceneggiatura e della lavorazione del film, i necessari riscontri storici in Sicilia, a Roma e, qui la novità, a Washington. Non ci sono risposte, nel film, del tutto definitive, ci sono altre domande: una sequela di altre domande, a raggiera. Ogni acquisizione apre ad altre questioni. E, per di più, la storia non si ferma, i vivi hanno interesse a tacere o a mentire, i vivi di un tempo sono quasi tutti morti, i morti tacciono. La verità di una volta non serve più, o serve di nuovo, ma si fa volentieri bugia, parzialità che serve a nascondere altre verità e a metter nei guai nemici vec-

chi o nuovi, a confondere le piste per aprire nuove operazioni.

Ci si rende conto a posteriori di quanto, virati certi capi, si sia scritta e interpretata la nostra storia secondo canoni che non ci appartengono più, e anche senza volere la si sia mistificata, detto o taciuto ad majorem gloriam di qualche parte o partito, stato o corrente, gruppo economico o lobby o corporazione. Aggiratevi nelle biblioteche dei vari Istituti Gramsci d'Italia e ditemi quanti di quelle tonnellate di libri prodotti dalla cultura di sinistra di quegli anni sono oggi attendibili, o sinceri, o vivi. Allo stesso modo, il “metodo marxista” cui hanno fatto riferimento molti autori, e penso anzitutto al glorioso Brecht, è ancora accettabile? Sì, probabilmente, ma non nel senso in cui era inteso negli anni di Brecht, che sono poi quelli della Terza Internazionale e del comunismo in un solo paese, gli anni di Stalin, dell'imperialismo sovietico e del suo forte dominio sulla politica dei “paesi satelliti” e oppressi e dei partiti occidentali, primo fra tutti il più importante di tutti; e gli anni dell'imperialismo statunitense che non risparmierà certo le sue armi e i suoi mezzi, aggressivi quanto quelli di oggi anche se ammantati di giustificazioni apparentemente diverse.

Su quegli anni, quante opere italiane hanno osato riflettere in cerca di chiarezza e di autonomia? In cinema, forse *Segreti di stato* è il primo film a farlo, io non ne ricordo altri. In letteratura, poi, se si escludono i romanzi di Bettiza, più attenti all'Est che all'Ovest, e la prima parte dell'ultimo romanzo di Sandro Veronesi, che avrebbe potuto essere grande se non fosse velocemente rientrato nelle logiche della consolazione familista e borghese dei film e libri italici di maggior successo, cosa ci può venire in mente? Perché nascessero scrittori interessanti di *spy-stories* abbiamo dovuto aspettare Giuseppe Genna e il 2003... e perché si parlasse in termini di *giallo* tradizionale di politiche occulte e del loro gioco in Italia, abbiamo dovuto aspettare certi autori del *genere*, a cominciare con Lucarelli. Ma già di Resistenza come “guerra civile” tutti sapevano e discutevano, ma Pavone ha osato metter su carta questa tesi quasi mezzo secolo dopo i fatti.

Non sono divagazioni gratuite, queste, servono a mettere in rilievo l'importanza

dell'operazione tentata da Benvenuti, importantissima nella *revisione* non interessata e mistificatrice della nostra storia, delle nostre tragiche storie taciute (e si vorrebbe davvero vederlo cimentarsi, che so?, con fatti altrettanto misteriosi di Portella, da Piazza Fontana a Piazza della Loggia all'Italicus, ecc.) o con grandi avvenimenti collettivi e politici più lontani, come, perché no?, la vera storia politica dell'Unità d'Italia, piuttosto losca e assai diversa dalle mitologie savoiarde ma anche togliattiane o crociane.

Segreti di stato è uno dei film più insoliti e originali che abbiano affrontato la storia d'Italia. Lezione di storia ma anche elaborazione di un metodo. Azzardato, inventivo, comparativo, che sa ridurre la complessità a semplicità e rispedire la semplicità nella complessità riaprendo nuovi sentieri, e quasi nuovi fronti. Si vedano le dichiarazioni del regista sull'invenzione di queste "simulazioni" e "lezioni"; e si mettano nel debito rilievo le libertà che Benvenuti si è preso di inventare un percorso e definire dei personaggi che dialetticamente, tra *domanda* e *risposte* o tra affermazioni e negazioni, giungono sempre a nuove domande e a nuove negazioni. Si parte qui da acquisizioni che portano la *nostra* conoscenza (la nostra richiesta di verità, e irritazione di fronte alla menzogna, o alla pluralità delle risposte possibili) a livelli più alti, quelli di un'inquietudine determinata, di una tensione necessaria, di un'apertura di raggio, attorno a un episodio, verso cento altri, e tutta la nostra storia. Ben oltre le lezioncine economico-storico-politiche pseudo-brechtiane, spesso solo rozza dialettiche, la dialettica investe le lezioni di Benvenuti della sinistra luce dell'infinita capacità che il potere ha di mentire, che i poteri hanno di insinuarsi e corrompere o corrompersi l'un l'altro, che i sistemi hanno di bruciare vite senza farsene scrupolo, a fini politici e, dietro, economici.

Segreti di stato apre a una nuova stagione di un cinema di investigazione e di spiegazione? Non è facile crederlo, visto cosa sono oggi il cinema, la politica, il mondo... Ma che ci sia chi vuole davvero ridiscutere per capire (e poi dopo, perché no?, per poter agire di nuovo) e non accetta le spiegazioni e le confusioni di ieri e di oggi, di oggi sullo ieri, di oggi sull'oggi, è un fatto consolante e promettente. Che

il cinema torni a parlare, senza i ricatti del sentimentalismo che maschera le propagande, di massimi problemi, e lo faccia in nome degli agnelli sacrificali, delle vittime, degli innocenti e non di altre forze o interessi costituiti, è profondamente rallegrante. La matassa può essere per un tempo dipanata, il puzzle può essere, sia pure per un attimo, ricomposto. Il mondo e la nostra storia sono nonostante tutto *estricabili*. Alla verità ci si può, se non raggiungerla mai del tutto, almeno accostare.