DOPPIOZERO

L’uomo che salvò Cosa Nostra

Marco Grosoli

31 Maggio 2019

“La mafia è morta. Non resta che parlarne”. Per Tommaso Buscetta, Cosa Nostra finisce coi corleonesi che rimpiazzano i palermitani, ovvero con l’avvento di quella soglia storica che lui chiama “la droga”, ma che può benissimo chiamarsi “globalizzazione” (negli anni Ottanta, Palermo diventa centro del traffico mondiale di stupefacenti), “neoliberismo”, “seconda repubblica”, “postmodernità” o simili. Da *Buongiorno, notte* in poi, Marco Bellocchio ha spesso rivolto il suo sguardo indietro a quegli anni di transizione, soprattutto nell’ultimo *Fai bei sogni*, e nell’appena precedente *Sangue del mio sangue*. Il nuovo mondo vi è visto con sospetto, o quantomeno con la consapevolezza di non poterne, né volerne, fare parte.



Marco Bellocchio.

Col presente, don Masino ha poco a che spartire. Che fosse storicamente vero o meno, per lui Cosa Nostra era quella che teneva fede alla missione di proteggere la povera gente, ed era legata a un codice ben preciso. Non una legge scritta; a quella si voterà piuttosto quel Giovanni Falcone verso cui Buscetta avvertirà sempre una non ingiustificata affinità elettiva. Si trattava piuttosto di un codice informale, non scritto, che ad esempio impediva di coinvolgere donne, bambini e giudici nei massacri, e che non meno della legge scritta si proponeva di salvaguardare un qualche legame sociale. Da cui, per dire, l'obbligo di accettare un pacchetto di sigarette *solo se aperto*. Poi arrivò "la droga", e la mafia rinunciò ai valori per i miliardi. Ma si trattava anche di una questione di retorica. Tra uomini d'onore in contrasto, anche aspro, era inaccettabile rinfacciare questioni personali. Cosa Nostra, nella testa del pentito, è l'arte di dire e *allo stesso tempo* non dire; l'arte di deporre quattrocento pagine lasciando comunque fuori elementi decisivi, come il film ribadirà finanche nell'ultima scena. Nel nuovo mondo quest'arte si estingue, perché il dire e il non dire si separano: i corleonesi alterneranno senza soluzione di continuità l'assoluta negazione dell'evidenza (Pippo Calò), e l'eccesso espressivo più sbracato e teatrale delle scene del

maxiprocesso, con donne che strepitano, bocche cucite con ago e filo, crisi epilettiche, imputati che si denudano per protesta e quant’altro. Mentre i corleonesi, in carcere, si consegnano all’ipervisibilità delle camere di sorveglianza puntate su di loro 24/7, davanti a una controfigura di Enzo Biagi don Masino si fa riprendere come una sagoma nera, visibile e invisibile simultaneamente.



Anche Bellocchio sa di essere legato a una prospettiva un po’ démodé: quella di un freudismo tutto sommato classico che, per intenderci, identifica l’ingresso del soggetto maturo nella società con la risoluzione del complesso di Edipo. Semplificando: il godimento incestuoso immediatamente legato alla madre viene abbandonato per accedere al godimento con la mediazione della Legge, e per estensione del Linguaggio, ovvero della dimensione del senso socialmente condiviso, che per Freud è una dimensione eminentemente paterna. Con la produzione di un nuovo nucleo famigliare, ovvero diventando padre a propria volta, si supera la minaccia virtuale della castrazione, nella quale il padre veniva visto come ostacolo al godimento. Qui ritroviamo la soglia storica evocata all’inizio. Come Buscetta, Bellocchio sembra rimanerne spaesato, perché il nuovo mondo appare come una sorta di castrazione al contrario. Non il passaggio

dall’infanzia all’età matura, con la Legge che regola l’accesso mediato al godimento, ma una regressione a uno stato dove la Legge, scritta o non scritta, non c’è più. Nulla argina più l’eccesso; da cui l’istrionismo scellerato dei corleonesi. La violenza non ha più freni, e ci si trova costantemente imprigionati al centro di un trauma perpetuo senza possibilità di risoluzione razionale: per questo Bellocchio filma la strage di Capaci tutta dall’interno dell’abitacolo di Falcone. *Il traditore* inizia con un montaggio alternato tra il battesimo del figlio Stefano, dunque tra una normale dialettica paterna, e una manciata di delitti della Seconda Guerra di Mafia che non sembrano scelti a caso: alcuni inscenano una macabra negazione parodica del teatrino edipico freudiano, con la morte violenta che arriva a interrompere un coito, o a seguire l’amputazione di un braccio (quello di Giuseppe Inzerillo) in un’inconfondibile allusione alla castrazione. Senza Legge paterna, il godimento è onnipresente ma inaccessibile: Riina accumula i miliardi ma non se li gode, e Calò anche dentro a una villa lussuosissima mangia cibo da rosticceria con le posate di plastica, seduto davanti alla TV.



Mai e poi mai pentito, Buscetta collabora con la giustizia proprio per testimoniare del suo vecchio mondo che non c'è più, perversamente imparentato alla Legge, prolungandone in qualche modo l'esistenza o comunque marcando una distanza con il presente. Traditore, insomma, lo sarà nel senso di *tradĕre*, poiché tramanderà un'immagine di Cosa Nostra (forse mai esistita) dopo una mutazione che, per lui, equivale a una scomparsa.

Morta la mafia, non rimane che parlarne – ma c'è modo e modo di parlarne. In *Strategia del ragno*, di quel Bernardo Bertolucci con la cui filmografia Bellocchio non ha mai cessato di dialogare, Athos scopre che il padre, celebrato come eroe antifascista, in realtà aveva rinunciato ad ammazzare il Duce per farsi invece uccidere a propria volta in modo da conquistarsi una gloriosa immagine di martire, anche a beneficio del figlio. Bellocchio fa esattamente il contrario – sempre sulle note di Giuseppe Verdi. Sono stati i corleonesi a creare il mito-Buscetta, ed è lui stesso a dirlo allo pseudo-Biagi. E per disattivare il mito, egli deve fare quella che nella sua posizione è la cosa più difficile: sopravvivere. Sopravvivere significa evitare di sottrarsi al confronto con il più bruciante dei suoi rovelli di coscienza: nel 1980, si rifiutò di portare il figlio tossico Benedetto con sé in Brasile, perché ormai contagiato da "la droga"; tempo pochi anni, e Calò lo ucciderà. Paladino a suo modo della Legge paterna, potrà esserlo insomma solo paradossalmente sacrificando il figlio: solo venendo meno al dogma che vuole la famiglia al riparo dagli affari potrà tracciare una linea netta tra i palermitani, fedeli al codice, e gli abietti corleonesi. Morire lo consacrerebbe eroe; solo sopravvivendo al proprio mito Tommaso può scontare la contraddizione che disgrega il suo mito alle fondamenta, e che anzi palesa la propria intima complicità con gli avversari da cui intende distanziarsi. Si tratta di una contraddizione propriamente tragica, con la quale Buscetta tenta di strappare la scena del teatro greco, la cui forma l'aula del maxiprocesso riproduce fedelmente, dalle grinfie di mafiosi spaccati tra folklore premoderno e capitale globale postmoderno, e che la inzaccherano tirando fuori Michel Butor a sproposito (Liggio), o spogliandosi come Grotowski (mentre un giudice sussurra "teatro patologico"…).



Ma sarà soprattutto nel confronto con Riina che questa contraddizione emergerà. Lì, Buscetta cercherà di nascondersi l'evidenza che anche lui è un po' come loro, ribaltando le carte con un maldestro "non sono io, ma loro ad aver distrutto la mafia". Davanti a Riina, Buscetta si trova come davanti a uno specchio invertito, e uno degli omicidi del montaggio sulla Seconda Guerra di Mafia avviene proprio in un magazzino pieno di specchi. Anni dopo, processo Andreotti, il suo dire e non-dire si confermerà relitto di un'epoca che fu. Quando l'avvocato Franco Coppi, con la sua retorica implacabilmente allineata allo Zeitgeist di un nuovo mondo per cui conta solo l'evidenza senza ombre, lo incalzerà su un foglietto scritto *da incosciente* dopo un auto-avvelenamento per segnalare il nome della sostanza che permetterà di salvarlo, l'interrogatorio diventa un vero e proprio *processo all'inconscio*. Perché senza Legge non c'è nemmeno la rimozione, e senza rimozione non c'è inconscio.

Se Bellocchio ha coltivato per decenni uno stile inconfondibile, incentrato sull'espressione di ciò che, dall'inconscio, riemerge violentemente nella forma di vari eccessi onirici, recitativi e visuali, con *Il traditore* ha a che fare con un mondo (nuovo) che, scacciata definitivamente la Legge, questo eccesso lo materializza

direttamente sulla propria superficie. Quando la realtà è essa stessa più onirica di un sogno, quando sono i corleonesi stessi a dare spettacolo come lo diedero durante il maxiprocesso, che bisogno ha un regista di trasfigurare la propria materia oniricamente, o di spingere il pedale della nevrosi teatrale? Bellocchio insomma capisce che, in questo caso, deve lavorare di scalpello: è tutto già nella cronaca, nelle sue sorprendenti contorsioni edipiche e nel suo essere sempre puntualmente sopra le righe; alle prese con momenti incredibili come il confronto Calò-Buscetta (ma questo vale per il film intero), Bellocchio troverà una forma non spingendo come al solito sull'eccesso, ma selezionando con cura ciò che bisogna aggiungere e ciò che bisogna togliere. In altre parole: approcciando la cronaca dal lato della compenetrazione tra ciò che va detto e ciò che non va detto.



Solo così "tradirà", di nuovo nel senso di *tradĕre*, il suo anti-eroe, ossessionato da questa compenetrazione. Contro il proprio stesso mito, il boss dei due mondi accetta di palesarne le intrinseche contraddizioni attraverso una sopravvivenza che è un'autentica non-vita, perché segnata dalla costante necessità di guardarsi le spalle. Del resto, anche in un'ottica freudiana diventare padre, assumere il

proprio posto nell'ordine della Legge e della vita sociale, vuol dire occupare il posto del morto, perché vuol dire destinarsi al *lose-lose* del conflitto strutturale con un figlio che non potrà compiere il mandato del padre che rimpiazzandolo. *Il traditore* lo sottolineerà nell'ultima, geniale scena; ma anche prima visualizzerà questa non-vita del pentito esiliandolo cechovianamente in provincia: nel Colorado, nel New Hampshire. Riferimento centrale nel cinema di Bellocchio, Cechov è per lui l'unica modernità possibile: l'esilio lontano dalla vita come unico esito del trovarsi al cospetto della propria contraddizione tragica (altro che Butor e Grotowski).

Al cineasta piacentino, le suburre e le gomorre non interessano. Non gli interessa, cioè, giocare con mitologia e demitologizzazione, con legalità e trasgressione, come il gatto col topo. Davanti a un presente oggettivamente orribile, gli interessa invece mantenere aperta la possibilità di guardare al passato, non semplicemente facendone un mito, ma esplicitando allo stesso tempo l'inconsistenza di questo mito, destituendolo alle fondamenta, perché si affida a una Legge che a propria volta si fonda sul proprio contrario. E lo fa giocando sullo stesso terreno di Don Masino: quello dell'intreccio inestricabile tra dire e non dire. È questo strabismo che costituisce la dimensione etica ed estetica de *Il traditore*: guardare al passato senza farsi abbindolare dalla sua aura, e con la consapevolezza delle sue impasse. Guardare al sogno da svegli.

Estradato dal Brasile, al suo arrivo a Fiumicino Buscetta scende dall'aereo con le mani sotto una coperta. Lo speaker televisivo dice che è ammanettato – ma nella scena precedente Bellocchio ci ha mostrato che, sotto quella coperta, le mani sono libere.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

