

L'immaginario devoto tra mafie e antimafia



2. Narrazioni e rappresentazioni

a cura di Luca Mazzei e Donatella Orecchia



viella

sanctorum

AISSCA
ASSOCIAZIONE ITALIANA PER LO STUDIO DELLA SANTITÀ, DEI CULTI E DELL'AGIOGRAFIA

SANCTORUM.
SCRITTURE, PRATICHE, IMMAGINI

2

SANCTORUM. SCRITTURE, PRATICHE, IMMAGINI
collana dell'Aissa - Associazione italiana
per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia

Direzione

Alessandra Bartolomei Romagnoli, Tommaso Caliò, Luigi Canetti, Umberto Longo, Raimondo Michetti, Francesca Sbardella, Daniele Solvi, Elena Zocca.

Comitato editoriale

Valentina Ciciliot, Barbara Crostini, Angela Laghezza, Anthony Lappin, Luca Pezzuto, Alessandra Serra, Serena Spanò, Andrea Antonio Verardi.

L'immaginario devoto tra mafie e antimafia

2. Narrazioni e rappresentazioni

a cura di Luca Mazzei e Donatella Orecchia

viella

Copyright © 2018 - Viella s.r.l.

Tutti i diritti riservati

Prima edizione: maggio 2018

ISBN 978-88-3313-032-3

ISBN 978-88-3313-277-8 pdf

In copertina: immagine tratta dalla spettacolo *Storia di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino*
(©Museo dei pupi MOPS di Angelo Sicilia, Palermo)



viella

libreria editrice

via delle Alpi, 32

I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758

fax 06 85 35 39 60

www.viella.it

Indice

LUCA MAZZEI, DONATELLA ORECCHIA	
Introduzione	7
I. <i>Scritture teatrali</i>	
GABRIELE SOFIA	
Immaginario devoto e antistatale nei primi tre successi di Giovanni Grasso: <i>I Mafiusi, La Zolfara e Cavalleria Rusticana</i>	13
ALESSANDRO NAPOLI	
Opera dei Pupi siciliana e <i>animus</i> mafioso. Appunti per una ricognizione storico-critica	23
STEFANIA RIMINI	
Trame mafiose e ossessioni devote. Il caso Pirrotta	41
VIVIANA RACITI	
La salvezza oltre le macerie. La parabola mafiosa nella drammaturgia di Franco Scaldati	59
II. <i>Cinema e televisione</i>	
EMILIANO MORREALE	
Ideologia mafiosa e devozione cattolica nel cinema degli anni Novanta	73
PEPPINO ORTOLEVA in conversazione con LUCA MAZZEI	
Il mafioso nel sistema dei miti a bassa intensità	83

SILA BERRUTI, DIEGO GAVINI	
Mentre a Roma si discute, Palermo viene espugnata: i funerali di Carlo Alberto Dalla Chiesa nella diretta Rai	97
GIULIANA C. GALVAGNO	
Da <i>La Piovra</i> a <i>Gomorra - La serie</i> . Mafia e rappresentazioni religiose nella serialità televisiva tra devozione, agiografia e immaginario pop. Una nota	109
III. <i>Stampa, web, letteratura, fumetti</i>	
LUCIA CECI	
Semplice cristiano, martire ragazzino: Rosario Livatino tra santità cattolica e religione civile	119
TOMMASO CALIÒ	
Il ruolo del fumetto nel laboratorio agiografico dell'antimafia	137
MARCELLO RAVVEDUTO	
Devozioni mafiose nel web	179
CRISTIANA LARDO	
I romanzi di indagine e la rappresentazione distorta del sacro: verso un archetipo? Una nota storico-critica	209
Summaries	215

LUCA MAZZEI, DONATELLA ORECCHIA

Introduzione

1. All'origine di questo volume c'è un progetto di ricerca – *Religious Devotion between Mafia and Antimafia*, finanziato dall'Ateneo di “Tor Vergata”¹ – che ha visto lavorare un gruppo interdisciplinare di studiosi intorno al tema dell'immaginario religioso e, più specificatamente, di quello cattolico e devozionale nel suo rapporto, da un lato, con la cultura mafiosa e, dall'altro, con il mondo vasto e plurimo della lotta alla mafia.

Il progetto ha avuto numerose tappe, fra cui è importante ricordare qui innanzitutto il primo volume che l'editore Viella ha accolto nella collana *Sanctorum*, dedicato a *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia. Riti, culti e santi* a cura di Tommaso Caliò e Lucia Ceci. Quella raccolta di saggi rappresenta la necessaria premessa a questa seconda, ne pone le basi scientifiche e metodologiche, ne individua i riferimenti contestuali, ne definisce con precisione i presupposti concettuali. I curatori spiegavano così nella loro introduzione il duplice focus di interesse dei contributi là raccolti:

Da una parte la “mafia devota”, per citare il fondamentale volume di Alessandra Dino, utilizza nei propri rituali immagini sacre, tappezza di santini i propri covi, controlla le feste patronali, impone inchini davanti alle case dei boss, consolida la propria rete criminale mediante battesimi e matrimoni. Sul crinale opposto l'antimafia celebra i propri martiri in sede religiosa, produce letteratura agiografica, promuove processi di canonizzazione. Inoltre, in sede civile, sviluppa inediti rituali, organizza pellegrinaggi, crea spazi sacri all'interno di una tradizione che attinge stilemi alla narrativa resistenziale e prima

1. Coordinato da Lucia Ceci, il gruppo era costituito da ricercatori, dottorandi, tecnici informatici: Tommaso Caliò, Luca Mazzei, Donatella Orecchia, Sila Berruti, Diego Gavini, Viviana Raciti, Andrea Femminini. Il progetto, ha vinto il bando “Uncovering Excellence 2014” dell'Università di Roma Tor Vergata.

ancora risorgimentale in una sovrapposizione tra la figura del santo martire e quella dell'eroe».²

Dopo avere esplorato il fenomeno nei suoi risvolti storici e sociologici, con questo nuovo volume l'attenzione si sposta sulle rappresentazioni dell'immaginario devozionale mafioso offerte dai linguaggi artistici e della comunicazione, con uno sguardo che si apre a ventaglio su teatro, cinema, romanzi d'indagine, televisione, web, fumetti e pubblicitaria.

Se già nell'indagine storica, antropologica e sociologica l'elemento della rappresentazione (rituale e/o celebrativa) era risultato in molti casi centrale, negli interventi qui raccolti ne diventa lo snodo concettuale principale e, trasversalmente, una stessa domanda percorre tutte le riflessioni: come si è data forma nei media di massa tradizionali e nei nuovi media, così come nei linguaggi artistici contemporanei a quell'intreccio di questioni che investe un universo già di per sé fortemente carico di valenze simboliche e di strategie di autorappresentazione?

Se infatti battesimi, funerali, feste patronali, pellegrinaggi, letteratura agiografica ecc., sia nella cultura mafiosa sia in quella dell'antimafia, sono già connotate da una forte intenzione rappresentativa, chi si pone nel ruolo di "narratore" deve scegliere la propria strategia di costruzione della rappresentazione (o di sua negazione), che prevede insieme alla elaborazione di un linguaggio anche l'individuazione di un destinatario ideale. Cinema d'autore, fiction televisiva, *graphic novel*, quotidiani, teatro di ricerca, teatro popolare, romanzo d'inchiesta, *social web*, sono tutti campi nei quali i destinatari delle opere di cui si parla in queste pagine si sono intrecciati, talvolta con forti contaminazioni: una platea vasta ma non indifferenziata che, non a caso, in alcuni territori (il teatro, soprattutto) si restringe in altri (la televisione, il web) si allarga a dismisura. Questo, fra gli altri, un filo rosso che lega i contributi qui raccolti.

Il campo d'indagine, d'altra parte, è tanto vasto da avere condotto la ricerca a focalizzarsi solo su alcuni percorsi emblematici, senza alcuna pretesa di esaustività. Ne è derivato un volume composito, vario nei temi e nei metodi di indagine. Le pagine che seguono si concentrano, così, ora su un solo episodio emblematico (la vicenda di Rosario Livatino di cui scrive Lucia Ceci, ma anche i funerali di Dalla Chiesa raccontati dalle dirette Rai, argomento affrontato nel loro saggio da Sila Berruti e Diego

2. *L'immaginario devoto tra ma e antimafia. 1. Riti, culti e santi*, a cura di T. Calì, L. Ceci, Roma 2017, p. 10.

Gavini), ora si aprono a sguardi panoramici (il complesso posizionarsi tra miti classici e miti moderni della figura del mafioso su cui si interroga problematicamente Peppino Ortoleva e la programmazione delle serie televisive dedicate alla mafia, la produzione cinematografica italiana degli ultimi trent'anni, l'Opera dei pupi siciliani, i romanzi di indagine, il web, il fumetto, argomenti trattati rispettivamente negli interventi di Giuliana Galvagno, Alessandro Napoli, Cristiana Lardo, Emiliano Morreale, Marcello Ravveduto e Tommaso Calì), ora inseguono le tracce di un singolo artista (Franco Scaldati, Vincenzo Pirrotta, Giovanni Grasso argomento degli interventi di Viviana Raciti, Stefania Rimini e Gabriele Sofia).

2. Dodici interventi, nel complesso, che speriamo possano servire a indirizzare il ragionamento sul fenomeno devozione mafiosa in una direzione integrata, che affronti questa realtà secondo prospettive e metodologie, talora nuove talaltra giustamente ed orgogliosamente antiche, ma volta per volta sempre consapevoli del ruolo dei media (e dunque di ogni spettatore implicito all'interno del rispettivo dispositivo mediale) nella partecipazione, potremmo qui dire, "alla creazione" del fenomeno mafia così come a quella risposta ad esso che è la realtà dell'antimafia.

Ed è proprio questo aspetto proiettivo, la convinzione cioè che lo studio di questi argomenti debba avere una funzione civile e politica che parta dalla ricerca, ma passi anche attraverso quelle differenti modulazioni dello studio dei fenomeni che sono la didattica e l'alta divulgazione, che il progetto di ricerca *Religious Devotion between Mafia and Antimafia* ha prodotto un sito web www.cultiemafie@uniroma2.it, nel quale sono raccolti materiali, schede analitiche e didattiche e una cronologia dei principali eventi che hanno caratterizzato la storia dell'intreccio fra immaginario devoto, mafia e anti mafia a partire dal 1945 e fino a giorni nostri.

Ci auguriamo dunque – e la realizzazione del presente lavoro in forma di e-book auspichiamo possa favorirlo – che la lettura di questi dodici interventi sulle pagine dei propri computer o tablet sia solo il primo passo di una lettura ancor più integrata, che passi senza interruzione alcuna da questo testo al nostro sito, e dalla lettura/riflessione, alla ricerca/scrittura, in una rete di passaggi di contro-letture, precisazioni e trasformazioni che possa rendere al lettore partecipe e allo studioso interessato il ruolo di testimone di storia prima e di cittadino attivo poi.

I
Scritture teatrali

GABRIELE SOFIA

Immaginario devoto e antistatale
nei primi tre successi di Giovanni Grasso:
I Mafiusi, La Zolfara e Cavalleria Rusticana

L'immaginario legato alla devozione popolare è stato un elemento ricorrente degli spettacoli che resero famoso l'attore e capocomico Giovanni Grasso (1873-1930). Queste opere, spesso basate su testi considerati generalmente "veristi", venivano esaltate dal particolare stile di recitazione della compagnia siciliana che, ignorando in gran parte i codici del teatro "in lingua", si affidava all'effervescenza delle tecniche performative popolari tipiche del teatro dialettale.¹

Durante gli anni a cavallo tra i due secoli, il contesto sociale dell'isola era fortemente caratterizzato da una forte opposizione di larghi strati della società al tentativo di statalizzazione. In questo panorama, le simbologie legate all'immaginario devoto vennero spesso utilizzate in funzione antistituzionale, col tentativo di opporre all'autorità statale quella religiosa, ben più antica e radicata sul territorio. Questa situazione fece da sfondo alla graduale comparsa di quel fenomeno che oggi viene definito generalmente "mafioso" ma che all'epoca possedeva dei contorni e delle caratteristiche molto meno omogenee e riconoscibili. Su questo tormentato contesto politico, attecchì una civiltà teatrale particolarmente vivace che rese l'isola «un luogo privilegiato del teatro ottocentesco internazionale».²

1. Sulla tecnica utilizzata da Grasso e dalla sua compagnia si può consultare: F. Ruffini, *Teatro e Boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna 1994; B. Maso, *Spettatori eccezionali per un attore eccezionale: Giovanni Grasso nelle pagine dei contemporanei*, in «Biblioteca Teatrale», 57-58 (2001); B. Majorana, *Pupi e attori. Ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma 2008; G. Sofia, *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, in «Teatro e Storia», 35 (2014); S. Tcherkasski, *Twofaced Giovanni Grasso and his great spectators or what Stanislavsky, Meyerhold and Strasberg actually stole from the Sicilian Actor*, in *The Italian Method of La Drammatica. Its legacy and reception*, Milano 2015.

2. C. Meldolesi, F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari 1991, p. 282.

Gli spettacoli di Grasso contribuirono, in maniera più o meno consapevole, a questa complessa ridefinizione delle strutture sociali giacché il terreno di scontro era anche e soprattutto simbolico. Bisogna, infatti, tener presente che la posta in gioco del contrasto implicava profonde questioni d'identità (nazionale, regionale, popolare, linguistica, religiosa), ciascuna legata a un poliforme universo rappresentazionale.

Il presente articolo vuole offrire alcune riflessioni su come i primi successi della carriera di Giovanni Grasso abbiano interagito con l'immaginario devoto e il nascente immaginario mafioso negli ultimi anni dell'Ottocento.

1. *I Mafiusi e La Zolfara*

La pièce con cui Giovanni Grasso ottenne i primi successi fu la stessa che diede il nome alla malavita siciliana: *I mafiusi de la Vicaria*, composta da Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca tra il 1854 e il 1863.³ Questo lavoro, che racconta la vita di alcuni prigionieri nelle carceri della Vicaria di Palermo, sembra sia stata ispirata alla vita di un malvivente realmente esistito, Gioacchino D'Angelo, conosciuto personalmente da Rizzotto.⁴ Portato sulla scena da quest'ultimo, lo spettacolo ebbe un enorme seguito dapprima nell'Italia meridionale e poi anche a Roma, Milano e New York, grazie alle fortunate tournée tenutesi tra gli anni Settanta e Ottanta. In aperto contrasto col lirismo tradizionale, questo spettacolo si caratterizzava per un linguaggio gergale che mescolava i registri comici a situazioni più drammatiche. Definita da alcuni studiosi come "protoverista",⁵ quest'opera raccolse un buon numero di elementi simbolici che costituiranno un primissimo immaginario "mafioso".

È tuttavia molto rischioso sovrapporre la nozione contemporanea di "mafia" a quella dell'epoca: negli anni direttamente successivi all'Unità

3. Scrive Andrea Bisicchia: «La data di composizione e realizzazione, tra il 1854 e il 1863, ci riporta agli anni del trapasso dal governo borbonico a quello italiano; sono anni di rivoluzione, durante i quali si affermarono le Squadre popolari che, proprio a Palermo, svolgevano una funzione molto importante, anche perché riunite in corporazioni che facevano capo alle masse artigiane, inquadrare in settantadue maestranze», A. Bisicchia, *Teatro e Mafia 1861-2011*, Milano 2011, p. 21.

4. Cfr. A. Barbina, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma 1983.

5. Cfr. G. Oliva, V. Moretti, *Verga e i verismi regionali*, Roma 1999, p. 157.

d'Italia, ciò che oggi indichiamo come fenomeno "mafioso" aveva ancora dei connotati non ben definiti, eterogenei e non sempre associati strettamente ad attività malavitose. Scrive lo storico Giovanni Tessoro:

Nel 1863 le strade di Palermo furono insanguinate da omicidi feroci. [...] Veniva sperimentato un modello di gestione del crimine, basato su pochissimi elementi da controllare con cura e oculatezza: professionalità, spettacolarità dell'esecuzione, intimidazione dei testimoni, neutralizzazione della magistratura, facile decodificazione del messaggio simbolico da parte di tutti, omertà generalizzata. [...] In tale complesso e contraddittorio panorama, esistevano tante "cose" in attesa di essere battezzate con un nome adatto. Giuseppe Rizzotto scelse il termine "mafia", per indicare tale nuovo prodotto criminale, nato dalle viscere più profonde di una Sicilia ontologicamente feudale e ostile alla democrazia e allo Stato di diritto.⁶

Una delle ragioni che spinse Mosca e Rizzotto all'utilizzo di questo termine – che nel gergo popolare era sinonimo di coraggio, onore e spavalderia – potrebbe quindi essere legata a un tentativo di mettere in risalto un atteggiamento di sfida verso il neonato stato nazionale, in linea con lo spirito antiautoritario che Rizzotto aveva già mostrato in altre occasioni.⁷ È inoltre particolarmente significativo il fatto che nella pièce tale appellativo non venga mai utilizzato (i personaggi si definiscono tra di loro "camorristi"), per cui l'idea di definire i protagonisti come "mafiosi" è sorta probabilmente a posteriori, quasi a voler mettere in evidenza i lati positivi di una tal organizzazione.⁸

6. G. Tessoro, *Il nome e la cosa: quando la mafia non si chiamava mafia*, Milano 1997, pp. 94-95.

7. «Ciò che Rizzotto porta in scena è l'origine dello spirito della mafia, nel quale predominano l'analfabetismo, la dimostrazione della forza, il pizzo e particolari concetti di giustizia e d'onore. L'autore aveva partecipato ai moti del '48 con la medesima passione con la quale si dedicò al teatro, tanto da abbandonare molto presto gli ideali rivoluzionari per svolgere attività d'attore nella compagnia che operava al teatro Sant'Anna di Palermo» (Bisicchia, *Teatro e Mafia 1861-2011*, p. 21).

8. Sottolinea ancora Tessoro: «Gicchino Funciazza, il protagonista [...] delinea, sin dalla prima entrata in scena, il suo peso gerarchico e impone le sue regole: farsi pagare da ogni nuovo detenuto "u pizzu" (cioè un contributo per consentire di accovacciarsi su un giaciglio), e "la lampà" (cioè un contributo per fargli avere la luce). Malgrado tutto, è però un personaggio positivo: difende gli oppressi e quelli che invocano la sua protezione; ha rispetto e perdono per i morti, anche se per necessità è stato lui a ucciderli; "battezza" i nuovi affiliati accettandoli come compagni e sudditi, iniziandoli alle regole dell'associazione; promuove i meritevoli che hanno dato segno di furbizia, di essere scaltri, intelligenti, abili e che meritano

Giovanni Grasso venne fortemente influenzato da questo spettacolo. Lo vide per la prima volta all'età di otto anni quando, il 5 dicembre 1881, la compagnia di Rizzotto presentò l'opera al Teatro Machiavelli,⁹ diretto allora da Don Angelo, padre dell'attore. Qualche anno più tardi, quando il giovane Grasso mise da parte i pupi per dedicarsi al teatro vero e proprio, il lavoro di Rizzotto e Mosca gli consentì di esibirsi per la prima volta al di fuori del Machiavelli e di avventurarsi con le primissime tournée della sua carriera.¹⁰ Il personaggio di Jachinu Fuciazza divenne così la prima grande interpretazione dell'attore catanese. Non bisogna però dimenticare che trascorsero almeno trent'anni tra la prima interpretazione di Rizzotto (1863) e quella di Grasso, anni che segnarono uno slittamento della nozione di "mafia". Cambiava innanzitutto la portata politica del fenomeno: già nel 1877 una celebre inchiesta di Leopoldo Franchetti metteva direttamente in relazione l'evolversi della malavita con la debolezza delle istituzioni post-unitarie.¹¹ Inoltre l'avvento del movimento dei Fasci siciliani (1891-1894) e la violentissima repressione che seguì ottenne come risultato l'inasprirsi dell'insofferenza popolare contro il potere statale. Il teatro popolare divenne così uno strumento di lotta contro un potere lontano dal popolo e violentemente repressivo:

Le organizzazioni operaie utilizzano il teatro come strumento della lotta politica. A Palermo, in via Alloro 97, nella sede del Fascio, il 15 gennaio 1893, fu costruito un teatrino riservato agli operai; locale che riservava il palcoscenico alle «scene socialiste» di R. Garibaldi Bosco.¹²

di far carriera nella consorteria. In poche parole, assolve nell'ambito del piccolo contesto associativo del carcere, tutti o buona parte dei compiti che, all'interno della compagine statale, ogni cittadino vorrebbe che fossero assolti da istituzioni corrette e democraticamente autoritarie. Nessuna sorpresa, quindi, che gli spetti l'appellativo di "mafioso", termine che nel gergo popolare rappresentava la massima sintesi di tutte le migliori qualità umane» (Tessitore, *Il nome e la cosa: quando la mafia non si chiamava mafia*, pp. 95-96).

9. Cf. V. Privitera, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, Catania 2001, p. 281. Bisogna però sottolineare che quando la compagnia recitò al Machiavelli, il ruolo storico di Jachinu Fuciazza non era più recitato da Rizzotto, ormai molto vecchio, ma da Giovanni Cantone. Cfr. F. De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania 1956, p. 42.

10. Grasso esordì al di fuori del Machiavelli il 13 maggio 1896, quando presentò *I Mafiusi* al Teatro Principe di Napoli di Catania, cfr. Privitera, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, p. 281.

11. L. Franchetti, *Condizioni politiche e amministrative in Sicilia*, in L. Franchetti, S. Sonnino, *La Sicilia nel 1876*, I, Firenze 1877.

12. Barbina, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, p. 72.

Nonostante i numerosi tentativi,¹³ non sembra che il fenomeno mafioso sia riuscito davvero a cavalcare politicamente il dissenso popolare. Dal punto di vista culturale, però, l'esacerbarsi dello scontro favorì la diffusione di un'immagine della malavita come sistema di autodifesa regionale. Il successo de *I Mafiusi*, nell'interpretazione che Grasso ne fece all'indomani delle rivolte dei fasci, sviluppò quindi uno spessore simbolico differente rispetto alle interpretazioni rizzottiane. Inoltre, la tecnica di recitazione acrobatica ed energica, unita col costante utilizzo del dialetto, rappresentava anche dal punto di vista formale una sfida al teatro "alto", borghese e in lingua.

Ma gli anni Novanta segnarono anche una radicale trasformazione delle strutture operative del fenomeno mafioso: l'onorata società iniziò infatti il suo strisciante processo d'infiltrazione nelle istituzioni politiche, non più considerate come ostacoli ma come delle strutture di controllo con cui poter fare affari. Si assistette così a uno scollamento tra l'entrismo politico della malavita e la rappresentazione "eroica" che di essa conservava ancora l'immaginario popolare, secondo cui il "mafioso" continuava a essere il ribelle, colui che aveva il coraggio di rivoltarsi al potere costituito.

Prendiamo ad esempio il secondo grande successo di Grasso, ovvero *La Zolfara*, scritta nel 1895 da Giuseppe Giusti Sinopoli¹⁴ e ridotta in siciliano proprio per essere recitata da Grasso nel 1897. Questa pièce contestualizzava il classico triangolo amoroso negli ambienti di una miniera di zolfo dell'agrigentino, mentre i minatori preparavano uno sciopero. La tematica era quindi direttamente legata alle lotte dei lavoratori di quegli anni. In un dialogo tra due personaggi, abbastanza marginali rispetto allo

13. I fasci siciliani erano ben coscienti del tentativo di infiltrazioni nel movimento da parte di apparati mafiosi, per questa ragione escludevano spesso nei loro statuti la possibilità di affiliare persone legate alla malavita. Nell'articolo 4 dello statuto del fascio di Santo Stefano Quisquina, leggiamo ad esempio: «È vietato essere soci: a) a tutti coloro che hanno tradito lo scopo del Fascio, insinuando voci maligne fra il popolo, o che si siano resi in qualsiasi modo indegni della pubblica stima, o che sono conosciuti come vagabondi, mafiosi ed uomini di mal'affare», U. Santino, *I fasci siciliani raccontati ai nipoti*, in *Dai Fasci siciliani alla Resistenza*, a cura di A. Ficarra, Palermo 2014, pp. 33-50 consultato grazie al sito del Centro di documentazione Giuseppe Impastato Onlus <<http://www.centroimpastato.com/i-fasci-siciliani-raccontati-ai-nipoti/>> (pagina consultata il 19 aprile 2017).

14. Iniziò la sua carriera teatrale lavorando come attore proprio al Machiavelli della famiglia Grasso. Diventato maestro elementare ad Agira, scrisse *La Zolfara*, che venne messa in scena per la prima volta il 22 febbraio 1895 all'Arena Peloro di Messina (Cfr. *Teatro verista siciliano*, a cura di A. Barbina, Bologna 1970, pp. 277-278).

svolgimento della trama (il capomastro Iacopo e il minatore Filippo, suo subalterno) il termine “maffioso” viene utilizzato in maniera assolutamente significativa:

Iacopo *(si scuote, digrigna i denti per rabbia e si alza in piedi brusca-*
mente: a Filippo, imperioso) Filippo.
 Filippo Che vuole?
 Iacopo Prendi il piccone
 Filippo Perché?
 Iacopo Prendi il piccone e vieni con me
 Filippo Dove?
 Iacopo Tu non puoi lavorare più in codesto luogo
 Filippo *(freddo, ma fiero e risoluto)* Perché?
 Iacopo Così mi piace
 Filippo Ho fatto mancanza?
 Iacopo Così mi piace
 Filippo Per soverchieria?
 Iacopo Così mi piace
 Filippo E se io non volessi?
 Iacopo Ti prenderei la multa...
 Filippo *(ribellandosi)* Io lavoro qua.... Qua... Mi capisce?
 Iacopo *(fa per avvicinarsi)* Qua non ci lavorerai.
 Filippo *(agita febbrilmente il piccone)* Capomastro, per la Madonna
 santa, non s'avvicini!... *(Deciso ad agire energicamente, dà due*
passi addietro).
 Iacopo *(gli si appressa lentamente)* Maffioso!
 Filippo Capomastro, per carità, non s'avvicini!
 Iacopo *(s'avvanza un altro passo)* Maffioso che vorresti fare?
 Filippo *(con forza, indietreggiando e brandendo il piccone)* Non s'avvicini!
 Voci
 interne Fuoco! fuoco! fuoco! *(il fumo incomincia a invadere la caverna).*¹⁵

L'appellativo “maffioso” diventa così un insulto, pronunciato al fine di denigrare la ribellione di un subalterno. Sinopoli mostra quindi una dimensione semantica ancora ingenua, scevra da un diretto riferimento al fenomeno malavitoso.¹⁶

15. G. Giusti Sinopoli, *La Zolfara*, atto terzo, scena nona, in Barbina, *Teatro verista siciliano*, p. 346.

16. È interessante notare come questa nozione sia lontana rispetto a quella usata nello statuto del Fascio di Santo Stefano Quisquina, citato nella nota numero 13, nonostante i due testi siano stati scritti nello stesso periodo. Questo ci mostra ancora una volta come iniziasse

L'immaginario mafioso dell'epoca si sviluppò quindi grazie a questa compresenza di diversi piani rappresentazionali che tennero insieme, non sempre in modo coerente, ribellione delle classi lavoratrici, banditismo, fenomeni criminali e intolleranza antistituzionale. I numerosissimi teatri popolari dell'epoca divennero i luoghi in cui l'interazione tra queste diverse realtà veniva non solo portata in scena, ma anche alimentata o messa in discussione. Non a caso Luigi Sturzo decise proprio di affidarsi al teatro per denunciare la dilagante collusione tra mafiosi e personalità politiche. Il 25 febbraio del 1900 verrà infatti rappresentata in un teatro di Caltagirone lo spettacolo *La Mafia* scritto proprio dal politico siciliano per svelare il nuovo volto della malavita e i suoi fitti legami con la classe politica isolana.¹⁷

2. *Cavalleria rusticana*

In questo particolare scenario il radicamento dell'autorità religiosa assumeva i connotati di contropotere rispetto a quella statale. L'immaginario devoto veniva così rivendicato come elemento identitario delle classi popolari. Questa opposizione tra misticismo contadino e istituzioni post-unitarie fece in parte la fortuna di *Cavalleria Rusticana* nell'interpretazione della compagnia siciliana, forse il più grande successo di Grasso.

Nel capolavoro di Verga la tensione simbolica tra stato e devozione diventa dispositivo scenico. La didascalia iniziale prevede infatti che ai due lati opposti della scena appaiano una chiesetta e una caserma dei cara-

a emergere un certo distacco tra la consapevolezza politica dello statuto di mafioso e quella popolare.

17. Il lavoro di Sturzo venne ispirato al primo "omicidio eccellente" ovvero quello del politico Emanuele Notabartolo avvenuto l'1 febbraio 1893. Il mandante venne individuato nel politico Raffaele Palizzolo che fu prima condannato e poi assolto in cassazione. Al di là della vicenda giudiziaria, il processo fece molto scalpore perché Palizzolo cercò di difendersi accusando i giudici di voler complottare contro il meridione, reiterando quindi quello schema che vuole mostrare le prassi mafiose come una difesa del popolo siciliano dall'arroganza dello stato. Luigi Sturzo riuscì però a uscire da questa logica mettendo in scena le collaborazioni tra istituzioni politiche e malavita: «Non c'è dubbio che in quegli anni egli [Luigi Sturzo] fosse diventato un vero profeta, perché aveva capito che la mafia non era più, come nel testo di Rizzotto, conseguenza di concezioni medioevali e feudali, bensì un fenomeno che, organicamente, entrava nel mondo della politica», Bisicchia, *Teatro e Mafia 1861-2011*, p. 46.

binieri «collo stemma sul portoncino». ¹⁸ Quest'ultimo si unirà ad altri elementi sineddotici (il berretto da bersagliere di Turiddu o i due carabinieri che attraversano la scena, impotenti, alla fine della pièce) che dipingono l'inadeguatezza e la superficialità dell'apparato statale di fronte al radicamento dei codici rustici con il loro fitto intrecciarsi di principi d'onore, riti scaramantici e devozione:

Il rinvio religioso non è comunque inteso da Verga in senso sacrale o mistico, ma ricondotto al metro spirituale dei contadini, come strumento espressivo laico, anche se venato di superstizione. Si toglie ogni valore assoluto allo schema ideologico della storia sacra, che è utilizzata soggettivamente secondo i bisogni relativi ad ogni personaggio. Si va dall'impiego degli aggettivi «scomunicato» e della espressione «diavolo», in senso lato e generico, all'uso delle espressioni di vita religiosa, ora con tono blasfemo, ora in versione proverbiale. ¹⁹

L'osmosi tra questi diversi livelli viene accentuata dalla scelta di Verga di concentrare tutte le azioni in un'unità di tempo ben precisa, «concretata, anzi incarnata nell'unità psicofisica del giorno di Pasqua». ²⁰ Il rito della messa è infatti continuamente incombente ed è ciò che nella maggior parte delle scene scatena l'azione dei personaggi.

La potenzialità evocativa di questi elementi diventò presto una risorsa per le rappresentazioni di Grasso, che spesso nella stessa serata accompagnava la versione in dialetto di *Cavalleria* con la *La Zolfara* o *I Mafiusi*, ²¹ quasi a rimarcarne la consanguineità sociale, prim'ancora che estetica. La sapienza scenica dell'attore, e in particolare il suo timbro vocale forgiato dall'apprendistato con i pupi siciliani, forniva così un nuovo spessore al testo di Verga: la tensione degli scontri cruenti tra i personaggi, collocati dallo scrittore fuori scena, veniva assorbita da Grasso e riversata nei mo-

18. «La piazzetta del villaggio, irregolare. In fondo a sinistra, il viale alberato che conduce alla chiesuola, e il muro di un orto che chiude la piazzetta: a destra una viottola, fra due siepi di fichidindia, che si perde nei campi. [...] All'altra cantonata la caserma dei carabinieri, a due piani, collo stemma sul portoncino», G. Verga, *Teatro*, introduzione, note e apparati di G. Oliva, Milano 1987, p. 209.

19. S. Ferrone, *Il teatro di Verga*, Roma 1972, pp. 145-146.

20. A. Barsotti, *Verga drammaturgo. Tra commedia borghese e teatro verista siciliano*, Firenze 1974, pp. 48-49.

21. Come avvenne nell'ormai celebre “debutto romano” del 1902, quando la compagnia siciliana presentò all'Argentina il lavoro di Verga dapprima con *I Mafiusi* e il giorno dopo con *La Zolfara*.

menti chiave, come il famoso morso all'orecchio o il rifiuto del bicchiere di vino. Questi momenti acquisivano così la stessa intensità di un duello attraverso un preciso lavoro sul tempo-ritmo della scena.²²

Ma è nei personaggi femminili che questa lotta tra ordine devoto e (dis)ordine sociale trova la sua completa incarnazione.

Nelle tre pièces analizzate fin qui l'amore passionale è sempre extra-matrimoniale, non risponde quindi né ai canoni religiosi né a quelli sociali. In questo contesto i personaggi femminili sono i più estremi: possono essere divini o demoniaci.²³

L'Amore-passione si realizza (ma spesso infelicemente) sempre al di fuori del matrimonio, della famiglia, invece il legame coniugale appare determinato da fattori estrinseci al sentimento, da considerazioni economiche o di reciproco vantaggio degli interessati, che poi vengono assunti e sacralizzati dalla religione e tradizione familiare, e di una data società.²⁴

Non stupisce quindi notare che le prime tournée europee e mondiali della compagnia videro emergere proprio le figure femminili.

Se per il pubblico meridionale il potere attrattivo delle rappresentazioni dei siciliani si fondava su una certa vicinanza sociale e simbolica, per il pubblico milanese, parigino o moscovita, i siciliani – e la loro provenienza contadina – esercitavano un forte potere esotico, giacché «nel continente europeo non c'era luogo meno conosciuto della Sicilia».²⁵ Toccava allora ai personaggi femminili sintetizzare quelle problematiche interpersonali che oltrepassavano i limiti regionali: il rapporto con la religione, con la sessua-

22. A questo proposito è possibile consultare le riflessioni fatte da Ruffini in *Teatro e Boxe* (il Mulino 1994) o anche il mio articolo *Sulla tecnica di Giovanni Grasso. Ipotesi, abbagli e testimonianze*, in «Teatro e Storia», 35 (2014).

23. A cominciare dal ruolo della madre, che sia ne *I Mafiusi* che in *Cavalleria Rusticana* è collocata sempre al polo opposto rispetto alla moglie: «Ma nei *Mafiusi* compare anche un altro mito fondamentale del mondo dei picciotti (oltre a quello dell'onore): il fiero sentimento di rispetto, di devozione religiosa, verso la madre, tacita divinità protettrice del Focolare Domestico; mito che tanta rispondenza avrà anche in Verga [...] Fin dal primo atto del dramma di Mosca-Rizzotto, il protagonista mostra di credere all'innocenza della moglie solo quando gliela assicura sua madre [...] E in carcere, se non risponde al richiamo di Concetta, si precipita invece alla finestra quando sente la voce della madre», Barsotti, *Verga drammaturgo*, pp. 45-46.

24. Ivi, p. 44.

25. Meldolesi cita in questo caso una frase attribuita a Michele Amari, cfr. Meldolesi, Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, p. 282.

lità, con il sistema patriarcale, la stigmatizzazione dell'isteria, ecc.²⁶ Non sorprende quindi che i grandi successi che seguiranno, *Malìa* di Capuana e *La Lupa* di Verga, si fonderanno proprio sulle interpretazioni delle grandi donne della compagnia siciliana, Mariella Bragaglia e Mimì Aguglia.²⁷

26. Non bisogna però credere che negli spettacoli precedenti le interpreti donne non avessero un ruolo importante. Basti pensare che De Felice ci racconta di una versione di *I Mafiusi* che Grasso fece interpretare alle sole interpreti donne che si esibivano solitamente al Machiavelli: «Una tournée dei *Mafiusi*, diretta dal Grasso, con un complesso di sole donne, attirò la curiosità di tutte le platee della Sicilia. La “onorata società dei camorristi” questa volta è rappresentata da quattro belle fanciulle in gamba: Giulia Raggi (Zu Jachinu), Mimì Aguglia (Enricu Balata), Francesca Marfisa (Minicu Chiantedda), Sara Aguglia, madre della Mimì (il carceriere)» (F. De Felice, *Storia del teatro siciliano*, Catania 1879, pp. 71-72). Sappiamo inoltre grazie alle ricerche di Bisicchia che lo stesso Rizzotto rappresentò nel 1876 una pièce intitolata *Li fimmini mafiusi*, quindi è plausibile pensare che lo spettacolo realizzato dalle attrici di Grasso potesse basarsi sul testo di Rizzotto. Cfr. Bisicchia, *Teatro e Mafia 1861-2011*, p. 21.

27. Per quanto riguarda la ricezione dei personaggi femminili della compagnia Siciliana all'estero, si può consultare il mio articolo *La ricezione parigina dell'attrice Mimì Aguglia durante la tournée del 1908*, in *Culture del teatro moderno e contemporaneo. Cantieri di ricerca 2015*, a cura di L. Mariti, R. Caputo, Roma 2016, pp. 73-84.

ALESSANDRO NAPOLI

Opera dei Pupi siciliana e *animus* mafioso.
Appunti per una ricognizione storico-critica

In una ben nota sequenza de *Il Padrino Parte II* di Francis Ford Coppola – quella della festa a *Little Italy* –, Don Fanucci (efficacemente interpretato da Gastone Moschin), poco prima di essere ucciso dal giovane Vito Corleone (Robert De Niro in stato di grazia), rende «devoto» omaggio al Santo in processione con un bacio da lontano e una consistente offerta in denaro e assiste poi per un istante all'Opera dei Pupi catanese dei fratelli Manteo tifando per Orlando: «Forza, Orlando!»

La sequenza filmica appena ricordata mi sembra efficacemente riassumere sia il tema generale di queste giornate di studio, sia il problema specifico di cui mi occuperò in questo contributo, che – intendo subito sottolinearlo – non può considerarsi se non una prima e provvisoria presentazione della questione.

La possibile o effettiva relazione di interdipendenza tra Opera dei Pupi napoletana e siciliana e organizzazioni e mentalità camorristiche e mafiose è un interrogativo spinoso che, fin dal 1885, ha messo a dura prova e in qualche imbarazzo gli studiosi di questa forma di teatro, specialmente quelli che l'hanno amata e la amano e non vorrebbero che mai al mondo l'universo cavalleresco dei paladini venisse macchiato da così pesanti ipoteche.

Nel mio contributo, intendo dare conto delle opinioni espresse a tale proposito da Giuseppe Pitrè, Ettore Li Gotti, Felice Cammarata e Antonio Pasqualino (mio indimenticabile Maestro di studi), che hanno specificamente individuato, focalizzato e discusso il problema, assumendo posizioni differenti, in un arco che spazia da una quasi premeditata intenzione di negarlo a un'ammissione senza riserve di sostanziale omologia e contiguità.

1. Giuseppe Pitrè

Il demologo palermitano conclude il suo ormai ben noto studio sull'Opera dei Pupi con un VI capitolo significativamente intitolato *Natura delle tradizioni cavalleresche in Sicilia*.¹ Alle pagine 275-276 Pitrè registra una serie di testimonianze nelle quali contrappone detrattori e difensori dell'*Opra*, riservandosi una sua personale conclusione alla fine del capitolo. Mi pare significativo riportare qui questi documenti perché tutti insistono su un rapporto tra teatrini di quartiere e delinquenza più o meno organizzata.

Consideriamo prima i *destruentes*.

Sul giornale «Lo Statuto» di Palermo del 16 aprile 1876 si legge:

I teatri di burattini della nostra città fanno vedere troppe spade e troppi pugnali [a questo punto della citazione Pitrè inserisce tra parentesi tonde un problematico punto interrogativo] ai nostri monelli. Non è tra le cose possibili che il pascolo degli occhi produca certi effetti pericolosi sul sistema nervoso e contribuisca con cifre alte alla statistica dei reati di sangue? L'autorità municipale e quella di P. S. dovrebbero d'accordo studiare il quesito e cercarne la soluzione.

Sull'«Amico del Popolo» di Palermo del 26 novembre 1877 si legge:

per impulso d'amor patrio [e qui Pitrè sarcasticamente commenta: «fin dove non va a ficcarsi l'amor di patria!»] contro il secolare malvezzo delle vandaliche rappresentazioni, che giornalmente hanno luogo nei teatrini di marionette... Di Rinaldi malandrini e ladri, di Rinaldi ribelli ed assassini e di quelle madornali assurdità che fanno perdere perfino la divina particola, avea bisogno solo il medio evo

E l'estensore dell'articolo conclude reclamando «il pronto e immediato divieto» delle rappresentazioni.

Ancora sull'«Amico del Popolo» di Palermo del 21 luglio 1885:

Sti tiatrini di mariunetti assai mali nni hannu 'ntra lu paisi, e, si li facissiru chiuji, nni pò stari certu e sicuru ca cci finiria la smania a tanti picciotti di fari li mafiusi.

1. G. Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, in «Romania», 13 (1884), pp. 315 ss. Successivamente pubblicato in *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo 1889, I. Cito da qui.

L'idea dell'interdipendenza tra organizzazioni delinquenti e Opera dei Pupi viene ancora ribadita nel 1887 da Giuseppe Alongi, avvocato e funzionario di polizia, che in quegli anni studiava i fenomeni di mafia e camorra partendo da premesse lombrosiane disciplinate da prospettive più marcatamente storico-sociali. Egli pubblica sull'«Archivio di Psichiatria» un articolo intitolato *Spettacoli e coltellate in Sicilia*, fondando su basi scientifiche la tesi della perniciosità sociale degli spettacoli dell'*Opra*.²

Veniamo adesso ai *defendentés*.

In data 8 giugno 1885, il prof. Andrea Lo Forte Randi, recensendo la prima edizione del saggio di Pitrè dedicato a *Le tradizioni cavalleresche popolari in Sicilia*, – e della cui autorità si farà forte lo stesso Pitrè per difendere l'*Opra*, – scrive sul «Giornale di Sicilia»:

Alcuni diari palermitani fecero un giorno la singolare scoperta che i teatrini di marionette erano, nientemeno, avanzi di barbarie medioevale, e ne proposero con calda voce la chiusura. Il ragionamento di quelle teste quadre era tutto fondato sulla strana quanto gratuita affermazione che i teatri di marionette fossero scuole di vizi e di delitti (?) nelle quali il nostro popolo apprende ad essere malandrino, ladro, ribelle, assassino (*sic*) ecc. [...] O perché non si dovrebbero chiamare responsabili delle furfanterie e dei delitti del popolo anche i poemi del Boiardo e dell'Ariosto? [...] Il teatrino di marionette è invece un succedaneo alla taverna. Chiudete quei teatrini e voi avete accresciuto di molto il numero dei beoni e dei dissipatori.

Esaurita questa rassegna di testimonianze, Pitrè prende posizione sulla questione nella parte conclusiva del suo saggio. Egli difende con forza e ostinata tenacia *Opra* e *Cuntu* dalle accuse di istigazione alla delinquenza e alla mafiosità mettendo in campo argomentazioni demopsicologiche, letterarie e perfino religiose che ci sembrano in verità piuttosto ingenue, per quanto si avvalgano anche dell'*auctoritas* di una citazione dell'amico filologo romano Pio Rajna:³

Le tradizioni non si perdono facilmente! Le cagioni che le mantennero finora, persistono; né i grandi fatti contemporanei accaduti sotto gli occhi de' popoli passati e presenti hanno, per quanto grandi, il meraviglioso, il sopranna-

2. G. Alongi, *Spettacoli e coltellate in Sicilia*, in «Archivio di psichiatria, scienze penali ed antropologia criminale per servire allo studio dell'uomo alienato e delinquente», 8 (1887), pp. 246-252.

3. P. Rajna, *Rinaldo da Montalbano*, in «Il Propugnatore», 3 (1870), parte II, pp. 58-127.

turale che costituisce l'attrattiva dell'epopea del ciclo di Carlo, di Rinaldo, di Orlando. Questo teatro ha una ragione storica nello spirito del popolo meridionale d'Italia; ed è mantenuto vivo da ragioni psicologiche ed etniche ad un tempo, ed in tutto relative all'indole della gente nostra. Se la materia di esso è accettata fin da quando venne introdotta, anche allora che la passione per le storie cavalleresche cominciava a intiepidire nella penisola [...], ciò vuol dire che trovò terreno propizio al suo trapiantamento, pur rimanendo quale fu portata, senza notevole sviluppo e solo con considerevoli spostamenti ed intrusioni.

[...] Si accolsero, mano mano che si conobbero dai nostri contastorie ed opranti, certe finzioni cavalleresche? Trovarono esse uditori presso quelli, spettatori presso questi? Ebbene esse doveano portare, come portano, in sé, elementi che si affanno alla fantasia vivissima, all'immaginazione del popolino siciliano.

La passione per la cavalleria del medio evo ha un certo addentellato anche in un fatto religioso. La lotta eterna dei personaggi dell'epopea cavalleresca si aggira sempre tra cristiani ed infedeli. La religione c'entra sempre in prima linea, o almeno si affaccia attraverso gli amori e le imprese più profane. Questo non è poco per un popolo profondamente religioso e devoto come il nostro. Quando si pensi che la Vergine patrona di Palermo, figlia di Sinibaldo signore di Rose e di Quisquina, S. Rosalia, si fa discendere in linea retta da Carlomagno, non è a maravigliare che il popolo siciliano, tenace nelle sue credenze come nelle sue tradizioni, tenga in tanto onore il ciclo epico carolingio, e parli con tanto entusiasmo di Rinaldo e di Orlando, e ricordi con un orgoglio che ha del nazionale

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,

Le cortesie, l'audaci imprese....

No, non concorriamo anche noi a mandar a male questi ultimi avanzi di un passato che è storia letteraria, civile e morale d'Italia. Essi rappresentano pel popolo ciò che per la gente che sa leggere e scrivere sono i libri più favoriti di un tempo, il genere di moda in una stagione. "La differenza, dice il Rajna, anziché nella cosa in sé medesima, sta negli accidenti. Gl'italiani del quattrocento non si sarebbero mai saziati di udir descrivere battaglie e duelli, e noi porgiamo sempre avido orecchio a chi ci narri di adulteri amori; essi amavano i Rinaldi e le Galazielle, noi gli Armandi e le signore delle Camelie; essi sentivansi allettati dai draghi e dai grifoni, noi dai mostri in forma umana; essi dalle fellonie dei Maganzesi, noi dagli avvelenamenti e dai suicidii. Mutarono i gusti, ma l'uomo rimase sempre quel desso, e del pari che allora, oggidi mai non è sazio di vedere rappresentati quei sentimenti che gli stanno nel cuore. Quindi è che siccome nei giuochi si rivelano più manifeste le tendenze dei fanciulli, così ci è d'uopo ricorrere ai libri destinati a sollievo dell'animo,

se vogliamo acquistare perfetta conoscenza dei costumi e dei sentimenti di un'età.⁴

In verità la difesa a oltranza di Pitrè dell'Opera dei Pupi dall'accusa di mafiosità, che da un'iniziale reticenza a parlarne giunge fino alla totale denegazione del problema, dipende da una sua più generale posizione sul fenomeno più ampio e complesso di cosa sia la mafia in generale, problema affrontato nello stesso anno 1889 nel secondo volume di *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*,⁵ in cui il discorso sulla mafia si fa ampio, articolato e dovizioso di notizie, ma sostanzialmente – ahimè – miope e oserei dire negazionista. Scrive Pitrè, esordendo con particolare e inconsueta *vis* polemica:

S'è scritto tanto sulla *Mafia* da quasi vent'anni in qua, e tante e tante se ne son dette intorno alla sua origine, che se tutto si volesse mettere insieme, ci sarebbe da fare la più curiosa collezione di opuscoli e la più amena raccolta di pensieri: opuscoli e pensieri che dimostrerebbero come la piena conoscenza dell'argomento non sia la prima dote di certi politicanti e statisti d'oggi.

Mafia è voce francese, inglese, araba e che so io!; nacque o fu importata per significare una pianta palermitana o della Sicilia occidentale, che può chiamarsi camorra, malandrineria, brigantaggio, come meglio piace. E qui descrizioni minute di questa pianta, dissertazioni etnografiche sulla sua natura e sul suo terreno propizio, notizie particolareggiate degli uomini che la coltivano, accenni de' misteriosi loro statuti e via discorrendo.

Un prefetto la disse un'associazione organata e potente, con capi ed adepti come la massoneria; altri la crede una specie di partito politico anonimo, autorevole; altri definisce i mafiosi come oziosi, i quali, non avendo mestiere di sorta, intendono vivere ed arricchire col delitto.

Abbarbagliato da tanta luce di scienza, io lascio le descrizioni più o meno dottrinali (e dovrei dire cervellotiche) e mi attengo al modesto mio compito di raccoglitore illustrando i fatti da me osservati e notati nelle ricerche di quest'argomento. Se ne risulta una mafia diversa da quella che s'è data ad intendere o s'è creata da giornalisti e da pubblicisti d'occasione, la colpa non è mia.

La voce *mafia* (con una, e non già con due effe, come si scrive fuori di Sicilia) è tutt'altro che nuova e recente: e se nessun vocabolarista anteriore al Traina – il primo e forse il solo che la registri – la riferisce, ciò non può autorizzare nessuno a ritenerla posteriore al 1860, come molti han presunto. [...] Io son

4. Pitrè, *Usi e costumi*, I, pp. 278-280.

5. Pitrè, *La Mafia e l'omertà*, in Id., *Usi e costumi*, II, pp. 285-337.

pago di affermare la esistenza della nostra voce nel primo sessantennio di questo secolo in un rione di Palermo, il Borgo, che fino a vent'anni addietro faceva parte per se stesso, e si reputava, qual'era topograficamente, diviso dalla città. E al Borgo la voce mafia coi suoi derivati valse e vale sempre bellezza, grandiosità, perfezione, eccellenza nel suo genere. Una ragazza bellina, che apparisca a noi cosciente di esser tale, che sia ben assettata (*zizza*), e nell'insieme abbia un non so che di superiore e di elevato, ha della mafia, ed è *mafiusa*, *mafiusedda*. Una casetta di popolani ben messa, pulita, ordinata, e che piaccia, è una casa *mafiusedda*, *ammafiata*, come è anche *'nticchiata*. Un oggetto di uso domestico, di qualità così buona che s'imponga alla vista, è *mafiusu*: e quante volte non abbiám tutti sentito gridare per le vie frutta, stoviglie *mafiusi*, e perfino le scope: *Haju scupi d' 'a mafia! Haju chiddi mafiusi veru!*...

All'idea di bellezza la voce mafia unisce quella di superiorità e di valentia nel miglior significato della parola e, discorrendo di uomo, qualche cosa di più: coscienza d'esser uomo, sicurtà d'animo e, in eccesso di questa, baldezza, ma non mai braveria in cattivo senso, non mai arroganza, non mai tracotanza.

L'uomo di mafia o *mafiusu* inteso in questo senso naturale e proprio non dovrebbe metter paura a nessuno, perchè pochi quanto lui sono creanzati e rispettosi.

Ma disgraziatamente dopo il 1860 le cose hanno mutato aspetto, e la voce *mafiusu* per molti non ha più il significato originario e primitivo.

L'anno 1863 un artista drammatico palermitano, Giuseppe Rizzotto, in compagnia d'un signor Mosca, scrisse e cominciò a rappresentare egli stesso alcune scene della vita delle Grandi Prigioni di Palermo, alle quali diè il titolo: *I Mafiusi di la Vicaria*. Quelle scene ritraevano con vivezza di caratteri e di tinte le abitudini, i costumi, il parlare dei camorristi di Palermo, e piacque-ro tanto che ben cinquantaquattro volte furono recitate sui nostri teatri. Le componevano allora soli due atti: ma il Rizzotto, allargando il concetto, ve ne aggiunse un primo ed un quarto come per protasi ed epilogo, e le intitolò senz'altro: *I Mafiusi*. Poche commedie ebbero tanta fortuna quanta ne trovò questa in Italia, dove nel corso di ventitrè anni conta più di duemila rappresentazioni date in molti teatri delle province meridionali, oltre a trentaquattro repliche in Roma (1884), ad una versione napoletana e ad un'altra italiana in tre atti del Rizzotto stesso. Ora il nome e le opere di questi nuovi *mafiusi* son diventati popolarissimi e noti a qualunque classe di persone fino ai giornalisti, agli uomini politici, al governo.

Entrata per tal modo nella lingua parlata d'Italia, la voce mafia sta a dinotare uno stato di cose che avea altro nome (vi fu chi disse che non avea nome). Esso divenne sinonimo di brigantaggio, di camorra, di malandrinaggio, senza esser nessuna delle tre cose o stato di cose, poichè il brigantaggio è una lotta

aperta con le leggi sociali, la camorra un guadagno illecito sulle transazioni economiche, il malandrinaggio è speciale di gente volgare e comunissima, rotta al vizio e che agisce sopra gente di poca levatura.

Ma se non è nessuna di queste tre cose, con le quali comunemente si identifica, qualcosa dev'essere. Che è mai dunque?

Che cosa sia, io non so dire; perché nel significato che questa parola è venuta oramai a prendere nel linguaggio ufficiale d'Italia è quasi impossibile il definirli. Si metta insieme e si confonda un po' di sicurtà di animo, di baldanza, di braveria, di valentia, di prepotenza e si avrà qualche cosa che arieggia la mafia, senza però costituirli.

La mafia non è setta né associazione, non ha regolamenti né statuti. Il mafioso non è un ladro, non è un malandrino; e se nella nuova fortuna toccata alla parola la qualità di mafioso è stata applicata al ladro ed al malandrino, ciò è perché il non sempre colto pubblico non ha avuto tempo di ragionare sul valore della parola, né s'è curato di sapere che nel modo di sentire del ladro e del malandrino il mafioso è semplicemente un uomo coraggioso e valente, che non porta mosca sul naso; nel qual senso l'esser mafioso è necessario, anzi indispensabile. La mafia è la coscienza del proprio essere, l'esagerato concetto della forza individuale, "unica e sola arbitra di ogni contrasto, di ogni urto di interessi e di idee; donde la insofferenza della superiorità e, peggio ancora, della prepotenza altrui. Il mafioso vuol essere rispettato e rispetta quasi sempre."⁶

Pitrè infine conclude:

È chiaro, dopo tutto questo, il triste ufficio a cui è stata condannata la voce mafia; la quale era fino a ieri espressione d'una cosa buona e innocente, ed ora è obbligata a rappresentare cose cattive. Essa ha seguito la sorte delle voci italiane *baratteria*, *tresca*, *assassino*, *malandrino*, *brigante*, le quali dal significare cose originariamente buone in sé, finirono col significarne altre nocive alla società.⁷

L'affermazione che la parola mafia intesa nel suo significato genuino «era fino a ieri espressione di una cosa buona e innocente» è la ben strana conclusione a cui conduce il discorso di Pitrè. Scrive Antonino Buttitta, discorso «quanto meno paradossale che su una precisazione di

6. Pitrè, *La Mafia e l'omertà*, pp. 287-292. Nella nota bibliografica dedicata a G. Rizzotto, *I Mafiusi, Commedia in 3 atti*, Roma 1885, Pitrè commenta: «Sciagurata versione senza logica e senza grammatica».

7. G. Pitrè, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, II, Palermo, p. 293.

ordine semantico, forse giusta ma ancora da dimostrare, fonda un giudizio positivo sul fenomeno mafioso, almeno quale esso era in un ieri di cui attendiamo ancora le prove». ⁸ Appare significativo altresì – osserva Buttitta – che a Pitrè nel 1889 sembrava buona e innocente la mafia degli anni della sua giovinezza, come, a sentire taluni siciliani d’oggi, «buona e innocente» era la mafia di venti o trent’anni fa (Buttitta 1968, p. 123). Vale qui la pena aggiungere che – come nota Paolo Pezzino – Luciano Liggio in un’intervista televisiva trasmessa da *Linea diretta* il 20 marzo 1989, nell’illustrare a Enzo Biagi cosa sia la *mafia*, utilizzasse ancora le tesi di Pitrè. ⁹

Queste sue idee sulla mafia, una volta espresse, Pitrè non le modifica più. ¹⁰ Se dunque la mafia non è per il demologo palermitano organizzazione criminale e pericolosa, ma semplice e fortissima coscienza di sé; e se i pupi riproducono nelle loro storie l’*animus* mafioso “positivo”, allora va da sé che i pupi non sono né criminalmente pericolosi, né pericolosamente mafiosi.

2. Ettore Li Gotti

Per il noto filologo romanzo palermitano:

Bisogna pure accennare alle relazioni tra l’*opra* dei pupi e la mafia, perché è indubbio che i pupi siciliani hanno *animus* «mafioso» (nel senso buono della parola), che li sorregge. [...]. *I mafiusi della Vicaria* di Gaspare Mosca, recitati per la prima volta a Palermo nel 1863 da Giuseppe Rizzotto ed Enrico Dominici, sono coevi dell’*opra* e furono presto rappresentati anche nei teatrini delle marionette, che fin dal 1856 (si veda una protesta delle monache del monastero di S. Agata a Catania contro Angelo Grasso) avevano un pubblico di «spadajuoli o gente di depravata condotta».

Il pupo siciliano non sarebbe tale senza il pennacchio sgargiante, l’armatura lucente, il «passo» lungo e marcato con il dondolarsi di tutta la persona, il gestire violento, il frequente combattere e il parlare altisonante e caratteristico. ¹¹

8. A. Buttitta, *Pitrè e la mafia*, in *Pitrè e Salomone Marino*, Palermo 1968, pp. 123-126.

9. P. Pezzino, *Una certa reciprocità di favori. Mafia e modernizzazione violenta nella Sicilia postunitaria*, Milano 1990, pp. 9-10.

10. G. Bonomo, *Pitrè la Sicilia e i siciliani*, Palermo 1989, p. 341.

11. E. Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, Firenze 1957. Qui si cita dall’ed. Palermo 1978, pp. 34-37, n. 1.

Li Gotti insomma riprende sostanzialmente Pitrè, pur ammettendo che l'*Opra* adombri il sentire mafioso, ma quello della mafia – ancora una volta – per così dire “all’antica”.

3. Felice Cammarata

Cammarata, che prende le mosse da Li Gotti e si appoggia sull'*auctoritas* di Virgilio Titone,¹² ammette senza riserve la correlazione tra il teatro dei pupi e la mafia, insistendo non solo sull’importanza a tale proposito del personaggio di Rinaldo, ma elencando una lunga serie di analogie esemplificative:

Rinaldo di Montalbano, per esempio, della cui simpatia incontrata presso il popolo siciliano è testimonianza anche l’iconografia del carretto e dei cartelloni dell’*opra*, [...] è aderente al carattere di un «Rinaldo» d’indiscutibile marca siciliana, sintetizzante il prototipo del maffioso.

E qui intendiamo riferirci non solo al significato originario del termine mafioso, che, secondo quanto rileva il Pitrè stesso, indica qualcosa o qualcuno al di sopra della normalità, ma anche al suo significato più comune e che intende riferirsi ai rapporti sociali tra un uomo ed un altro.

Ed allora quella superiorità sta ad indicare piuttosto una nota di costume, le cui componenti sono diverse, dal bello estetico ad un insieme di qualità che compendiano quello che è un ideale collettivo.

Ci soccorrono qui alcune considerazioni del Titone in *Storia, mafia e costumi in Sicilia*.

«Il maffioso è anzitutto un uomo che si compiace di sé stesso. Egli si guarda e si ascolta: quel suo parlare a monosillabi, a cenni, per sottintesi, quel controllo continuo del gesto, della parola, del portamento, sono una maschera, che, rispondendo in un certo senso al tipo ideale del siciliano, a quello che il siciliano vuole essere in realtà o essere creduto dagli altri, si porta come un’uniforme e quasi una bandiera di un corpo privilegiato ed invidiato».

E da questo punto di vista, allora, quella caratterizzazione, che in Rinaldo ha particolare concentrazione, è estensibile a tutti i *pupi* siciliani: nella finzione scenica il loro portamento aitante [...], il loro incedere marcato, il loro gesto attento e misurato, il loro tono alto e sostenuto sono altrettante trasposizioni plastiche di quello spirito mafioso che s’identifica con lo spirito e l’anima di un popolo.

12. V. Titone, *Storia, mafia e costume in Sicilia*, Milano 1964, pp. 153-161.

Ma c'è di più: quel Rinaldo non esita a contrapporsi allo stesso re Carlo, senza riguardo se questi rappresenti la autorità, lo stato; perché per il mafioso non esiste autorità: ci sono soltanto degli uomini con i quali accordarsi per agire a favore degli altri uomini. E da qualunque legame non esita a staccarsi, perché per lui, per il mafioso, non esiste che un solo piano d'azione, quello dell'onore.

Esiste una correlazione tra il teatro dei pupi e la mafia? Diremmo di sì. Badiamo: non che questa sia totalmente l'effetto di quello e soltanto di quello, poiché varie e disparate sono le componenti del fenomeno, come hanno esaurientemente dimostrato gli studiosi [...].

Ci limiteremo ad alcune osservazioni e parallelismi: lento e solenne è lo incedere del pupo e tale è, o vuole essere, il passo del mafioso (*annacata*); di brevi parole l'uno e l'altro; senza macchia e senza paura [...] l'uno e tale è, a modo suo, l'altro; non minaccia invano il prode Orlando ed altrettanto fa il mafioso (altrimenti dove va a finire il suo prestigio?); dodici sono i pari di Francia, tredici con Gano (tredici, con Giuda, sono gli apostoli), dodici o tredici sono i componenti della *cosca* mafiosa; esiste una graduatoria tra i dodici pari, dei quali Orlando è il primo, Rinaldo è il secondo (da notare che il primo ha lo zio imperatore ed è più savio, il secondo è più *carribaidinu*) [...].

Una gerarchia esiste in seno alla *cosca*, dove il primo è il più savio (*avi 'a testa 'ncapu 'i spaddi*), non corre dietro alle gonnelle (non si affida la direzione del gruppo ad uno *c'avi 'a testa 'e fimmini*) [...].

A Rinaldo piacciono le donne, egli «colleziona in Paganìa avventure su avventure con belle infedeli». Ma niente male, poiché le infedeli sono le «svergognate e lussuose femmine descritte dai novellatori», oppure le donne dei maganzesi traditori (si veda l'episodio di Leonida di Magonza, rapita da Rinaldo, dove l'intervento di Orlando è un vero e proprio atto mafioso). [...]

Evidentemente, in fatto di sesso e sentimento, il mafioso si comporta come il paladino: le *infedeli* sarebbero le donne estranee al clan, le *sciantose* o le *forestiere* [...]. L'uno poi accompagna la parola col gesto, l'altro addirittura la integra con la mimica che a volte riduce a metà la parola stessa (*mezza parola*).

Spada e coltello: non sono entrambi armi bianche?¹³

Se alcuni parallelismi dello studioso mi sembrano accettabili, altri in verità appaiono piuttosto forzati, come ad esempio la coincidenza del numero dei paladini di Francia con quello dei componenti della *cosca*. Il numero dei paladini è ampiamente codificato già dalle fonti medievali, fin

13. F. Cammarata, *Pupi e mafia L'eroe carolingio nella demopsicologia siciliana*, Palermo 1969, pp. 49-54.

dalla *Chanson de Roland*, per l'isotopia cristomimetica col numero degli apostoli, dal quale – eventualmente – mi sembra dipendere direttamente e senza la mediazione dei pupi il numero dei componenti della cosca, per quei singolari sincretismi tra religione e crimine di cui ci stiamo occupando in questa sede.

Per quanto riguarda il personaggio di Rinaldo, rimando i Lettori *infra*, alle mie considerazioni personali sugli eventuali rapporti tra pupi e fenomeno mafioso.

4. Antonio Pasqualino

Più equilibrata e storicamente fondata appare l'opinione di Antonio Pasqualino, che scrive:

Ci si è chiesto se l'opra esprima l'ideologia della mafia (Li Gotti, 1959, pp. 31-32). Se per mafia si intende quella struttura di mediazione fra dominanti e dominati che agisce sostanzialmente a favore dei primi consolidandone il dominio, la risposta è no perché ciò che viene esaltato all'opra non è il potere del ricco (Carlomagno, Gano) ma la rivolta del povero (Rinaldo, il bandito, il guappo). Se invece per mafia si intende il comportamento spavaldo, prepotente, indipendente, geloso dell'onore, allora ovviamente la risposta è sì.¹⁴

5. L'opinione di chi scrive

Provvisoriamente esaurita la ricognizione degli studi (che meriterebbe in verità ulteriori approfondimenti), chiarirò ora quale sia la mia idea sul fenomeno, almeno per quanto riguarda il periodo d'oro dell'Opera dei Pupi, dagli anni Trenta dell'Ottocento agli anni Quaranta del Novecento circa.

Come attestano molti documenti,¹⁵ non si può certo negare che delinquenti di vario ordine, e perciò anche gli affiliati alle cosche siciliane,

14. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo 1977, p. 47.

15. Ne ricordo qui almeno quattro. In Li Gotti, *Il teatro dei pupi*, p. 35 la già citata protesta inoltrata nel 1856 dalle monache del monastero di S. Agata contro il puparo catanese Angelo Grasso, che accoglieva nel suo Teatro Machiavelli un pubblico di «spadajuoli o gente di depravata condotta». La «Gazzetta del popolo» di Catania, in data 13 gennaio 1885, dà notizia di un contrasto violento tra due spettatori dell'appena ricordato teatro di don Angelo Grasso, i quali, finita la *sirata*, si sfidano in strada, coltelli alla mano, spinti –

amassero frequentare i teatri dei pupi, ma ciò non legittima automaticamente a sostenere che i modelli di comportamento offerti dai pupari al loro pubblico fossero esplicitamente finalizzati a giustificare *animus* e modi di fare mafiosi. Tuttavia, taluni comportamenti mafiosi – nel senso chiaramente esplicitato da Pasqualino – trovavano in certi episodi e personaggi delle storie dei pupi una conferma sostanziale. I valori veicolati nei teatri di quartiere, il marcantissimo senso dell'onore, la fedeltà assoluta al proprio gruppo di appartenenza, la condanna del tradimento come colpa tremenda e capitale, il gusto per lo sprezzo del pericolo e le imprese *brave* come quelle di Rinaldo, bagaglio altresì ereditato in gran parte dalle fonti letterarie medievali e umanistico-rinascimentali, rappresentavano tutti un modello culturale condiviso, che veniva quotidianamente offerto a tutto il pubblico popolare presente in sala, mafiosi compresi se ce ne fossero stati. Questi ultimi, come tutto il resto degli spettatori, amavano il repertorio cavalleresco e semmai ritrovavano su quel palcoscenico qualcosa che aveva a che fare col loro specifico mondo delinquenziale, senza che in verità si possa dire che i pupari siciliani abbiano mai tessuto esplicitamente l'apologia delle cosche mafiose.

E veniamo adesso al personaggio di Rinaldo, che più di tutti sembra incarnare un modello delinquenziale e mafioso da imitare. Rinaldo, che si ribella a Carlo Magno perché quest'ultimo crede ciecamente al cognato Gano di Magonza, che vuole la rovina dei paladini e della Cristianità intera, dopo aver salvato l'impero e la Croce dalle armate saracene di Mambriano e di Dama Rovenza dal Martello, si appropria indebitamente dei tesori di guerra degli eserciti saraceni, utilizzandoli per iniziare la fabbricazione del castello di Montalbano e pagare il suo esercito personale, la schiera dei settecento. Questa era stata reclutata da Rinaldo facendosi capo della

secondo quanto riporta il giornale – dalla volontà di emulare i paladini. La «Gazzetta di Catania» del 27 dicembre 1890 riferisce di un uomo accoltellato «per motivi frivoli» il precedente 25 dicembre, essendo venuto «a contesa con un suo vicino [...] a lui sconosciuto» mentre assiste a «una rappresentazione di marionette nell'apposito teatrino» di via Platamone, nel rione Crocifisso della Buonamorte. Infine, nel gennaio del 1892 viene requisita «una completa collezione d'armi di pregiudicati e persone di cattivo odore per furti» nel teatrino di Strada 2^a Fortino Vecchio, alle cosiddette *Chianchi murtizzi*, vicino Piazza San Cristoforo, dietro la Manifattura Tabacchi, dove si svendono carni di animali in cattivo stato. Per le tre ultime testimonianze, cfr. V. Privitera, *Enciclopedia dei teatri e degli spettacoli a Catania nell'Ottocento*, Catania 2001, I, pp. 280, 724, 733 e B. Majorana, *Pupi e attori ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma 2008, pp. 20-21.

banda di ladroni di Don Trico, Don Cricchio e Don Mercuzio, briganti di passo che amavano definirsi «gentiluomini di campagna». Con loro, quando si ribella continuamente a Carlo Magno a causa dei reiterati tradimenti di Gano, Rinaldo ruba le croci d'oro ai cardinali di Roma e i muli carichi di somme di denaro del ricchissimo magonzese. Questi episodi, che – lo ripeto – sono già presenti in tutte le redazioni francesi e italiane, in versi e in prosa della saga rinaldiana, fino alle reinterpretazioni umanistiche del *Morgante* di Pulci, ovviamente potevano essere letti da delinquenti comuni e mafiosi organizzati come una celebrazione dei loro arroganti malaffari, ma più comunemente venivano interpretati da pupari e pubblico come la rivolta del povero (Rinaldo è appunto “il povero” fra tutti i paladini) contro un potere ricco e ottuso (Gano e Carlo Magno) e come aspirazione allo stabilirsi di un ordine del mondo più giusto e di una migliore distribuzione della ricchezza.¹⁶ Non diversamente insomma dalle figure dei tanti Robin Hood presenti nell'età moderna.¹⁷

E infine, a meno di ulteriori prove documentarie che si rinverano, va detto che nessun puparo siciliano pare abbia mai fatto affari con e per la mafia.

6. Uno sguardo alle falde del Vesuvio

Un discorso particolare dovrò fare sull'Opera dei Pupi napoletana, che col suo repertorio di *Storie napoletane*, più conosciute come *Storie della camorra*, escogitate dai pupanti Francesco Verbale e Giuseppe Abbruzze- se, sembra offrire esplicitamente una legittimazione dell'organizzazione camorristica, di cui si celebrano origini e campioni.

Si dice per tradizione orale che le *Storie della Camorra* siano state derivate dal pupante Francesco Verbale direttamente dai racconti dei veri

16. A. Buttitta, *Prefazione*, in A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*, Palermo 1977, p. 13; A. Pasqualino, J. Vibaek, *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*, in *Semiotica della rappresentazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi organizzato dalla Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia-Università di Palermo (20-21 novembre 1980), a cura di R. Tomasino, Palermo 1984, pp. 110-111.

17. E. J. Hobsbawm, *Primitive Rebels. Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester 1959; E. J. Hobsbawm, *Bandits*, London 1969.

guappi. I protagonisti di queste sono Carmine Malafercola e suo figlio Luciano detto il vendicatore; Ciccio Cappuccio, Michele Capuano, Aniello 'e Criscienco, Peppe Averzano, Ciccio d'a Provolera e soprattutto Tore 'e Criscienco, riconosciuto capo della camorra ai tempi dell'unificazione italiana, primo grande camorrista che storicamente si conosca e invitato dal prefetto Liborio Romano a entrare con gli affiliati nella guardia cittadina della nuova Napoli unitaria. I vari episodi di queste storie, le cui vicende si fanno iniziare ai tempi di Napoleone, si integrano in due cicli successivi: *Marco Spada e Tore 'e Criscienco*. Il *Marco Spada* deriva dall'omonima *opéra comique* di M. Eugène Scribe, musicata da M. Auber, rappresentata per la prima volta a Parigi il 21 dicembre 1852. Ma ci sono molte aggiunte dei pupanti. Il resto del ciclo si ricollega al filone veristico avventuroso della letteratura napoletana ispirato alle opere di Matriani e derivante forse in parte dai drammi di Minichini *La fondazione della camorra*, *Fra Manisco*, *Tore 'e Criscienco*, *Il capo della camorra*.¹⁸ La fondazione della camorra napoletana – come racconta Michele Izzo, ultimo pupante di Torre del Greco – veniva celebrata dai pupanti come una sfida armata di coltelli di sei spagnoli contro sei napoletani, una coppia alla volta nello sterrato fuori di Porta Capuano: bisognava colpire l'avversario, ma ferirlo senza ammazzarlo. Vinsero i Napoletani e nacque così l'Onorata Società, o Nuova Società Riformata.¹⁹ In queste storie l'esaltazione della malavita è scoperta e giunge fino ad affidare la legittimazione dell'eroe Tore 'e Criscienco, capo della camorra, all'intervento di un *deus ex machina* inaspettato. Unificata l'Italia, Tore, che era stato fedele ai Borboni, è imprigionato e condannato a morte. Quando il plotone di esecuzione è già schierato e pronto a sparare, esso è fermato da un'imponente figura ammantellata, Il capitano del plotone chiede: «E chi sei tu, che osi interrompere il corso della giustizia?» Lo sconosciuto risponde: «Uno che ha il diritto di farlo. Io sono Giuseppe Garibaldi». Gettato il mantello, l'eroe appare maestoso in camicia rossa e poncho. Così, nelle rappresentazioni dei pupanti napoletani, la rivoluzione nazionale offre una legittimazione ai delinquenti camorristi (purché onesti e benintenzionati).²⁰

18. A. Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, Palermo [1997], pp. 30-32.

19. M. Izzo, *L'onorata società*, <www.torreomnia.it/opera_pupi/opera_pupi07.htm>.

20. Pasqualino, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, p. 38.

La relazione osmotica tra pupi napoletani e ambienti camorristici pare ulteriormente confermata da quest'episodio raccontato da Michele Izzo nelle sue memorie.

Tra il 1895/96 arriva a Torre Pasquale Buonandi con la famiglia, impiantò il suo teatro in un bel locale assai più ampio di quello dello zio Filippo [...]. Pasquale Buonandi venne a Torre con una lettera scritta dal capo in testa dell'Onorata società dalla capitale da consegnare a chi dirigeva la camorra di Torre del Greco, un certo don Luigi "non sapeva ne leggere e ne scrivere" la lettera fu letta da chi l'aveva portata, il contenuto della missiva era da proteggere la famiglia da chi l'avrebbe molestato con ricatto o cose del genere. Don Luigi promisi di occuparsi della protezione, li disse dove stava di casa e se occorreva anche di notte sarebbe arrivato per proteggere dai mali intenzionati. Il teatro fu installato, i Buonandi babbo e figli avviarono a lavorare con due spettacoli serali con un incasso da poter vivere.²¹

7. Due esperienze teatrali odierne di pupi contro la mafia

Concluderò questi appunti dando conto di due esperienze teatrali che in questi ultimi anni hanno schierato i pupi decisamente contro la mafia.

Una, più tradizionale, della Marionettistica dei fratelli Napoli di Catania, la compagnia alla quale mi onoro di appartenere, che ha recuperato le storie di Rinaldo proponendone una rilettura in chiave «antimafia»; l'altra, più decisamente innovativa, che è quella di Angelo Sicilia, di tradizione palermitana, il quale ha costruito un intero repertorio di spettacoli dedicati a vittime della mafia. Peppino Impastato, Giovanni Falcone, Paolo Borsellino, don Pino Puglisi sono diventati così i protagonisti di un nuovo ciclo rappresentativo che potremmo intitolare «Ciclo Antimafia».

Le vicende di Rinaldo che abbiamo raccontato *supra* si sono prestate a esser lette dalla Marionettistica dei fratelli Napoli di Catania, storica compagnia che, di generazione in generazione, opera dal 1921 senza soluzione di continuità, in chiara ed esplicita chiave antimafia. Nell'episodio della morte di Don Buoso, che Gano fa assassinare al Bosco della Foglia per scatenare una guerra fratricida fra Carlo Magno imperatore e il suo vassallo ribelle Girardo di Frata, in un bellissimo contrasto ereditato dalla

21. M. Izzo, *L'opera dei pupi a Torre del Greco I Buonandi e i Pupanti napoletani*, <www.torreomnia.com/pupi_torre/pupi_torre01.htm>.

messinscena tradizionale, Rinaldo – da solo – si fa implacabile accusatore del traditore magonzese. Questi, beffardo e sfrontato quanto impunito, si lascia tranquillamente e ripetutamente schiaffeggiare dal disperato e impotente paladino, che sa bene come il potere occulto di Gano imbrigli coi suoi denari il potere costituito di Carlo Magno imperatore.

Nel 2002, in occasione dell'allestimento de *L'oro dei Napoli*, "auto-dramma di famiglia" diretto dal regista Elio Gimbo, in cui tutti i membri attualmente attivi nella compagnia sono in scena e raccontano la storia della nostra attività teatrale, rimettendo in scena un episodio della *Storia dei paladini di Francia* derivato dal poema in ottave *Trabisonda*,²² ho ripreso il motivo narrativo di Rinaldo che tenta di combattere Gano e di dimostrare a Carlo Magno come intenda portarlo alla rovina per diventare imperatore al posto suo. Ma Carlo, come al solito, ascolta Gano, condanna Rinaldo come ribelle, gli fa guerra, gli distrugge la fortezza di Montalbano e sotto le mura della città di Tremogna gli confisca armi e cavallo, ne prende in ostaggio moglie e figli e lo abbandona, lasciandolo solo, ramingo ed esule in Oriente. La chiave di lettura che ho dato all'episodio della resa di Rinaldo sotto Tremogna ne propone un'assimilazione ai giudici Falcone e Borsellino: Rinaldo da solo si batte – spesso invano – contro il potere occulto ed economico di Gano di Magonza (incarnazione simbolica della mafia affarista e connivente con lo Stato), in grado di condizionare il potere ufficiale del Magno signore.

Passiamo adesso ad Angelo Sicilia, la cui compagnia si è formata nel 1999. Dopo aver iniziato in quella data a mettere in scena spettacoli saltuari, dal 2001 la compagine si dà un assetto stabile e Angelo Sicilia si dedica a tempo pieno alle rappresentazioni. Dal 2003 la compagnia assume la denominazione di Associazione Culturale Marionettistica Popolare Siciliana. Bontà sua, Angelo Sicilia sceglie il termine «Marionettistica» in onore della Marionettistica dei fratelli Napoli di Catania e intende programmaticamente sottolineare il carattere popolare dell'Opera dei Pupi (Popolare Siciliana).

L'11 maggio del 2002 Angelo Sicilia mette in scena per la prima volta lo spettacolo intitolato *Peppino di Cinisi contro la mafia* proprio nella piazza principale del paese natale di Impastato. Questo è il momento di avvio per quello che sarà il suo «ciclo dell'Opera dei Pupi antimafia». In quel periodo Angelo Sicilia era uno degli animatori, nonché tra i fondatori, del «Forum

22. La *Trabisonda* è un poema in ottave in sedici canti, la cui prima edizione fu pubblicata a Bologna da Ugo de Rugerij nel 1483 ed è attribuita a Francesco Tromba dalla edizione fattane in Lucca dai Marescandoli s. d.

Sociale Antimafia Peppino Impastato», movimento legato alle lotte internazionali contro la globalizzazione neoliberista e che fu caratterizzato in Sicilia in chiave antimafiosa per il contrasto sociale all'accumulazione e alla cultura mafiose. Lo spettacolo nacque dall'esigenza di contribuire alla conoscenza della figura del giovane attivista di Cinisi in un momento in cui la sua immagine era stata rilanciata dal film *I cento passi* di Giordana. Da diversi anni, vivendo a Carini, Angelo Sicilia frequentava la famiglia Impastato, in particolare la madre Felicia, e il gruppo di compagni di Peppino. I pupi antimafia nascono quindi in un preciso momento storico in cui Angelo Sicilia, militante dell'antimafia sociale, vuole coniugare il suo impegno civile e politico con il teatro dei pupi tradizionale. Lo spettacolo *Peppino di Cinisi contro la mafia* va in scena per due edizioni consecutive del «Forum Sociale Antimafia Peppino Impastato»: nel 2003 viene infatti replicato a Palazzo D'Aumale a Terrasini. Negli anni seguenti, poi, il ciclo dei pupi antimafia si è arricchito, fino ad arrivare agli episodi attuali. Il teatro dei pupi che Angelo Sicilia apre a Caltavuturo è stato intitolato a Calogero Zucchetto, giovane poliziotto della squadra mobile di Palermo ucciso dalla mafia nel 1982.

Angelo Sicilia elabora una lunga lista di spettacoli, di cui fornisco qui l'elenco:

Peppino di Cinisi contro la mafia (2002); *Ancilu era e non aveva ali* (2005, sulla storia di Turiddu Carnevale, morto nel 1955); *La terra è di cu la travagghia* (2006, sulla vicenda del sindacalista Placido Rizzotto, morto nel 1948); *U vinti innaru. Terre usurpate, terre insanguinate* (2011, sulla strage di Caltavuturo del 1893); *Storia di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino* (2011); *Storia di Calogero Zucchetto, giovane siciliano e poliziotto* (2012); *L'uomu curaggiusu. Vita e morte di Pio La Torre* (2013); *Padre Pino Puglisi. Un prete contro la mafia* (2013); *Rosario Livatino. Storia di un giudice perbene* (2016); *Storia di Lia Pipitone, la ragazza che voleva solo vivere* (2016).

L'idea di Angelo Sicilia, per molti versi interessante ed efficace, è quella di mantenere il carattere popolare dell'Opera dei Pupi, sostituendo a Orlando e Rinaldo – come eroi popolari – gli eroi nuovi della lotta antimafia.

STEFANIA RIMINI

Trame mafiose e ossessioni devote. Il caso Pirrotta

Quando decisi che volevo fare il teatro, non ebbi più pace, Nacalone era sempre pronto a sbeffeggiarmi, a farmi rodere dalla rabbia, a farmi piangere. Ero diventato il pazzo del paese.

(Compare una giostra di quelle che girano trascinandole per il laccio mentre si sente la musica di un pianino a cilindri di quelli utilizzati dai pupari per le musiche dell'opera. Viciuzzo comincia a giocare come se fosse un bambino mentre rifà le voci di tutti quelli che lo prendono in giro).

“Talè cu cc'è l'attore, teni ccà attore, teni ccà milli liri, fanni u teatru, picciotti viniti n'ca Viciuzzu l'attore di sta minchia, nni fa u teatru” [...] “talialu va caminannu e va parrannu, parra sulu comu li foddi”... “la sai la storia di Garibbardi, cuntami a storia di Garibbardi”.¹

Il teatro-mondo di Pirrotta affonda le radici nella campagna di Partinico, nel tempo immobile di un'isola a tre punte che non smette mai di sollecitare la coscienza e che fin dai primi anni pone il giovane di fronte ai rischi della connivenza mafiosa.² Partinico è paese di contadini ma la

1. «“Guarda chi c'è, l'attore, prendi, prendi ste mille lire, facci il teatro, ragazzi venite che Vincenzo l'attore di questa minchia ci fa il teatro [...] poveretto se na va camminando e parlando solo, solo come i pazzi [...] la sai la storia di Garibaldi, raccontaci la storia di Garibaldi”» (V. Pirrotta, *All'ombra della collina*, in Id., *Teatro*, Spoleto (PG) 2011, p. 21).

2. Sono poche le testimonianze scritte in grado di accreditare le origini e la peculiarità della vocazione teatrale di Pirrotta, nonostante la sua generosa disponibilità a partecipare a dibattiti e incontri di approfondimento, ma chi ha potuto ascoltarlo sa che le radici della sua ispirazione affondano proprio nella terra e nella salsedine di Partinico e risalgono alle peripezie dell'infanzia-giovanezza. Quel che rimane delle tante conversazioni avute con l'autore è l'impressionante centralità della campagna e del mare come occasioni di formazione esistenziale e artistica. Per un inquadramento generale dell'autore si rimanda a S. Rimini, *Le maschere non si scelgono a caso. Figure, corpi e voci del teatro-mondo di Vincenzo Pirrotta*, Corazzano (PI) 2015.

densità criminale raggiunge livelli di allarme e così Pirrotta è chiamato a reagire a un clima “infernale”,³ a non arrendersi alle insidie che tanti suoi amici invece finiranno col seguire.

Come si legge in *All'ombra della collina*,⁴ una sorta di testo-matrice che condensa umori e slanci giovanili, il teatro diviene subito una sorta di farmaco, di antidoto alla violenza: nonostante le maldicenze di paese, gli sfottò per una scelta artistica decisamente non convenzionale, l'orizzonte della scena “salva” Pirrotta e gli consegna gli strumenti per capire se si è «fangu, pagghia o furmento».⁵ In ballo c'è la questione dell'identità, che la metafora contadina rende in modo esemplare: essere «fangu» significa avere l'anima macchiata, sporca; essere «pagghia» significa invece divenire facile preda del «morbo della banalità»;⁶ il «furmentu», al contrario, è il sale della terra, il frutto di un lavoro onesto e paziente. Il teatro, quindi, assume una precisa sfumatura etica configurandosi come luogo di invenzione ma anche di riflessione e resistenza civile.

A partire da tali premesse culturali e (auto)biografiche, grazie a un doppio processo formativo (all'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa e presso la bottega di Mimmo Cuticchio), Pirrotta va sperimentando un personalissimo *coté* drammaturgico destinato presto a situarsi nel solco del cosiddetto “teatro civile”. Il fitto dibattito sorto in merito alla codificazione di tale categoria rende problematica la sintesi delle diverse posizioni in campo; ha ragione probabilmente Ascanio Celestini a scrivere che «il teatro civile non esiste», altrimenti dovremmo accettare l'idea di un teatro incivile, selvaggio, e sarebbe difficile collocare Shakespeare e Molière: il suo è un ragionamento paradossale degno di nota e di attenzione.⁷ Negli ultimi anni, però, per convenzione storiografica si impone,

3. «La prima necessità è stata quella di cercare di capire qual era l'inferno che da ragazzino mi minacciava» (V. Pirrotta, *Per necessità*, in Id., *Teatro*, p. 6).

4. Il testo, dalla forte impronta autobiografica, mette in scena una serie di quadri che sintetizzano la formazione dello stesso Pirrotta e culminano in una prodigiosa discesa agli inferi sotto la guida di Pier Paolo Pasolini. Si tratta di un'opera-manifesto che condensa alcuni dei nodi poetici originari dell'ispirazione dell'autore: l'ammirazione per il nonno, il difficile rapporto con la chiusa mentalità del paese, la passione per i libri. Nonostante qualche ingenuità, *All'ombra della collina* mostra tratti di grande autenticità e purezza, offrendo peraltro importanti indicazioni in merito alla centralità della lezione pasoliniana.

5. Pirrotta, *All'ombra della collina*, p. 33.

6. *Ibidem*.

7. A. Celestini, *Il “teatro civile” non esiste*, in «faber blog», 10 maggio 2012, <<http://faberblog.ilsolse24ore.com/2012/05/il-teatro-civile-non-esiste/>>.

nonostante la ritrosia di alcuni attori-autori, l'etichetta di «teatro civile» quale misura di una precisa inclinazione politica.⁸ A differenza di Celestini, Baliani ed Enia, Pirrotta non rifiuta tale definizione, anzi la impiega più volte per sottolineare la tensione etica della sua drammaturgia perché crede che il suo ruolo sia quello di «smuovere le coscienze, di provocare un pugno nello stomaco».⁹

Si spiega così la presenza costante in molte opere (appartenenti a periodi e generi diversi) di richiami, simboli, lemmi che in modo diretto o cifrato rimandano alle pratiche e all'immaginario mafioso, accompagnandosi quasi sempre a sfumature di ordine religioso-sacrale. Quello che vorrei proporre allora è un primo tentativo di mappatura di tali occorrenze secondo tre direttrici, che non escludono naturalmente altri possibili sentieri ma che credo sintetizzino le opzioni più rilevanti messe in atto da Pirrotta. Si tratta di tre diversi piani – lessicale, figurale, rituale – che esplicitano l'intelligenza creativa del nostro attore-autore, la consapevolezza del mestiere, la sensibilità rispetto alle ragioni del pubblico. Prima di passare in rassegna questi tre paradigmi occorre precisare che quasi sempre non agiscono dentro i testi e le performance in modo isolato, ma combinandosi e sommandosi fino a raggiungere interessanti livelli di complessità retorica.

1. Prove per un glossario della mafia

Una delle opzioni più audaci attraverso cui Pirrotta implicitamente rinnega il sistema della mafia appartiene a *Eumenidi*, forse il suo capola-

8. Per un primo esame delle proporzioni del fenomeno cfr. L. Bernazza, *Frontiere di teatro civile*, Spoleto (PG) 2010; D. Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi dell'inchiesta e delle narrazioni*, Milano 2010; G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture teatrali», 2-3 (2000), pp. 11-26; C. Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in «Prove di drammaturgia», XIII (2008), p. 16. Spesso l'idea di teatro civile si sovrappone a quella di teatro di narrazione: in questo ambito il livello di approfondimento critico, teorico, e storiografico è senza dubbio più avanzato, grazie al pionieristico impegno di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini: si veda tra gli ultimi contributi apparsi sull'argomento G. Guccini, *Teatro e giornalismo in Italia: una storia in tre tempi*, in «Culture teatrali», 22 (2013), pp. 7-28, in cui il terzo tempo è dedicato a «pratiche di sconfinamento fra giornalismo e "teatro civile"» (ivi, p. 22).

9. V. Pirrotta, *Come una magaria. Il teatro di Vincenzo Pirrotta*, videointervista a cura di S. Rimini, in «Arabeschi», 3 (gennaio-giugno 2014) <<http://www.arabeschi.it/come-una-magara-il-teatro-di-vincenzo-pirrotta/>>.

voro, che debutta nel 2004 alla Biennale Teatro registrando da subito un grande clamore. Per entrare dentro gli ingranaggi della riscrittura eschilea torna utile richiamare la dichiarazione di Mimmo Borrelli, con cui Pirrotta mostra di avere più di un tratto in comune:¹⁰

La mia idea è, non tanto usare la cronaca per attualizzare i miti, ma il mito per staccarmi da questa cronaca feroce che è molto più feroce di me e di come la posso raccontare, per elevarla a simbolo assoluto e renderla più comunicabile.¹¹

È quel che accade in *Eumenidi* e in fondo anche in *'U Ciclopu*, opere in cui la dimensione del presente diviene, sottotraccia, trama segreta di un ordine arcaico in grado di accogliere, attraverso la polifonia dei segni della scena, le sollecitazioni di un tempo soggiogato dalla violenza e marcato dalla colpa. L'adozione del classico non appare strumentale al racconto dell'oggi, mantiene una precisa autonomia di genere ed espressività, ma la potenza della dizione performativa determina un corto circuito fra memoria e cronaca, e così dentro le maglie del *mythos* si fa largo la verità (o il male) della storia.¹² Nell'accostarsi al terzo atto della trilogia eschilea Pirrotta decide di recuperare la controversa traduzione pasoli-

10. Basta sfogliare il bel dossier di «Prove di drammaturgia» per cogliere le interferenze fra il percorso artistico di Pirrotta e quello di Borrelli; entrambi si muovono dentro una topografia linguistica fortemente connotata, che guida e sostiene il loro immaginario, depositando sulla pagina gli umori di un territorio disastroso ma vitalissimo. La loro fisicità 'ciclopica' conferisce ai personaggi che interpretano o raccontano uno statuto eroico, sebbene spesso si tratti di un eroismo delle viscere, nero e violento come la lava del vulcano (non importa se Etna o Vesuvio). Cfr. N. Lupia, *Tragico flegreo. Il teatro di Mimmo Borrelli*, in «Prove di drammaturgia», XVII (2011), pp. 33-39.

11. M. Borrelli, *L'epica della realtà*, in «Prove di drammaturgia», XVII (2011), p. 40.

12. Su questa scia si muove la drammaturgia di *Supplici a Portopalo*, spettacolo evento andato in scena sulla spiaggia di Portopalo il 19 e il 20 settembre del 2009 e poi circuitato felicemente a Parigi, a Torino e a Lampedusa. Con una convincente torsione del mito nella contemporaneità, Monica Centanni affida una singolare riduzione della tragedia di Eschilo a Gabriele Vacis e Vincenzo Pirrotta, rispettivamente voce narrante e performer vocale di un racconto scenico che distilla la lezione tragica facendola entrare in frizione con le odissee dei migranti. A Pirrotta spetta il compito di far risuonare l'eco di antichi pellegrinaggi per mare attraverso la robusta dizione della sua voce, mentre Vacis racconta antefatti, aneddoti, naufragi, dispensando una audace lezione etica su accoglienza e democrazia. Per un approfondimento si veda *Supplici nel nostro presente: comprendere la contemporaneità. Un colloquio con Gabriele Vacis su Supplici a Portopalo*, a cura di A. Pedersoli, in «Engramma», 78 (2010) <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=442>.

niana¹³ ma compie una scelta di grande suggestione: traduce in siciliano le battute di tutte le *dramatis personae*, a eccezione di quelle di Apollo e Atena, che mantengono intatte la struttura metrica e la qualità della lingua pasoliniana. La novità della proposta non si arresta a questa radicale inversione fra dimora terrena e potenze celesti, ma si carica di ulteriori sfumature; nel corpo a corpo con il dettato pasoliniano, infatti, Pirrotta va definendo una partitura irta di suoni, echi e immagini di brutale evidenza, in cui la ferocia delle Erinni viene rivissuta attraverso il *baccagghiu*, il gergo della malavita, così da caricarla dell'asprezza semantica e sonora della sottocultura mafiosa (figg. 1-2).

A questa coloritura gergale si aggiunge la presenza, nei panni delle Furie, di un cast di soli uomini nonché il recupero, nella costruzione del disegno coreografico, dei pattern gestuali indicati da De Martino nella *Terra del rimorso* in riferimento al fenomeno delle tarantate (fig. 3).¹⁴

Si viene a creare così un mix di potenza e aggressività in cui lo stigma della violenza mafiosa è associato a una certa idea di divinità, e ancora a una veemente ritualità antropologica (per via demartiniana) e teatrale (nella ripresa del codice tragico).

La sostanziale fedeltà a Eschilo, o meglio alla lettura eschilea di Pasolini, si spezza nel finale, quando Pirrotta decide di far intonare alle Erinni, (non del tutto) trasformate in Eumenidi, un lamento per la giustizia, con cui di fatto si rinnega la «seduzione dialettico-politica di *Peithò-Persuasione*». ¹⁵ Si tratta probabilmente di un azzardo, almeno rispetto alla lettura canonica della tragedia,¹⁶ ma tale azzardo risponde alle ragioni poetiche dell'attore-autore, convinto che lo spirito del teatro debba tradursi in

13. Cfr. M. Centanni, M. Rubino, *Pasolini, Gassman e i filologi*, in «Engramma», 49 (2006) e A. Banfi, *Oresteia, da Eschilo a Pasolini: la parola alla polis*, in «Engramma», 65 (2008) <http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2749>.

14. Che esista un nesso profondo con il tabù femminile delle tarantate, e con il mito di Aracne, è lo stesso Pirrotta a suggerircelo, non appena il Coro, impegnato in uno spietato duello verbale con Oreste, tenta l'estremo assalto all'eroe: «E nuavutri /cuminciamu stà tarantata / comu muzzicati di l'armalu» («E noi / cominciamo questa tarantata / come morsiati dall'animale»). V. Pirrotta, *Eumenidi*, a cura di M. Centanni, S. Rimini, Acireale-Roma 2010, p. 30.

15. M. Centanni, *Il cunto si addice ad Elettra*, in Pirrotta, *Eumenidi*, p. 48. Sul tema, e in generale, sulla drammaturgia di Eschilo, si veda almeno Ead., *Rappresentare Atene*, in Eschilo, *Tragedie*, a cura di M. Centanni, Milano 2003, pp. XI-LVIII.

16. Di tale avviso è Monica Centanni, secondo cui «queste 'Eumenidi' la cui forza demonica resta minacciosa e oscura, avrebbero dovuto portare, fino in fondo, fin dal titolo, il nome implacato di Erinni» (Centanni, *Il cunto si addice ad Elettra*, p. 53).

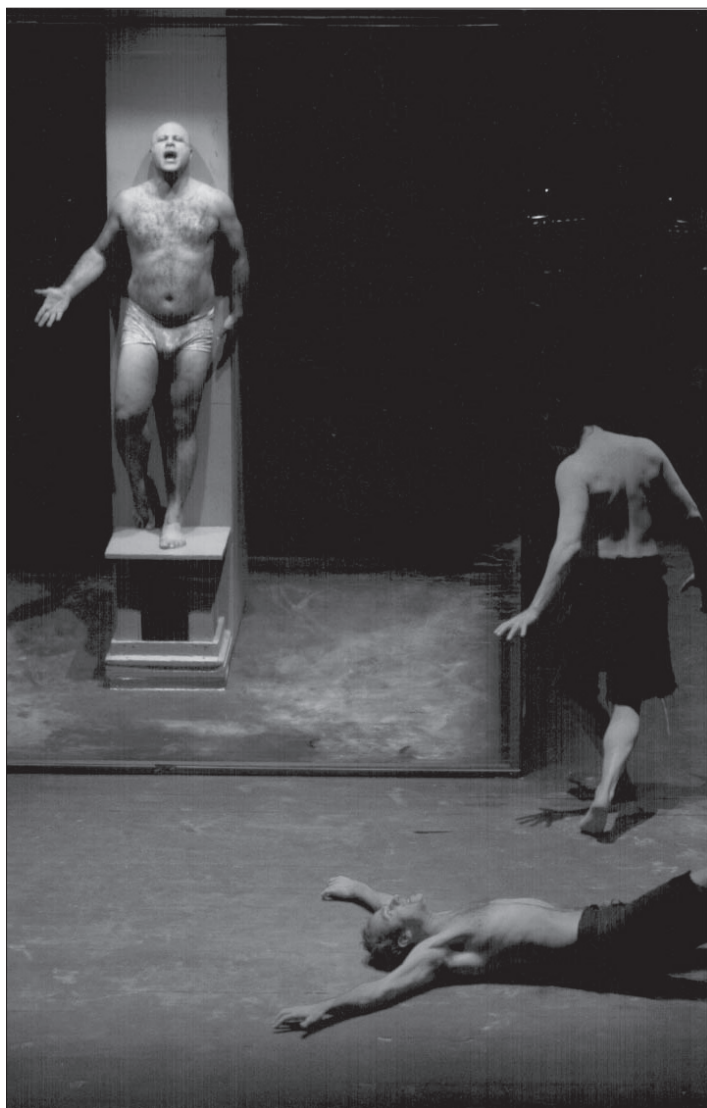


Fig. 1. Foto di scena di *Eumenidi* (© Esperidio Associazione culturale, 2004, Archivio Pirrotta).



Fig. 2. Foto di scena di *Eumenidi* (© Esperidio Associazione culturale, 2004, Archivio Pirrotta).



Fig. 3. Foto di scena di *Eumenidi* (© Esperidio Associazione culturale, 2004, Archivio Pirrotta).

una piena assunzione di responsabilità nei confronti delle aberrazioni della storia. Di fronte al dilagare di una serie di tragedie quotidiane (dalle guerre agli abusi, dalle stragi alla corruzione), le Furie pirrottiane rimangono custodi delle antiche leggi dell'onore e piangono dinanzi a un mondo che «arresta mutu / mentri u malignu l'abbenta».¹⁷

2. La mafia come metafora

Restando sul piano delle riscritture dei classici (senza dubbio una delle matrici più autentiche del teatro-mondo di Pirrotta), troviamo un secondo livello di declinazione di trame mafiose e ossessioni devote con la ripresa de *'U Ciclopu*.¹⁸

17. «resta muto / mentre il maligno l'avventa» (Pirrotta, *Eumenidi*, p. 45).

18. Le versioni del *Ciclopu* pirrottiano sono due: la prima va in scena a Palazzolo Acreide dall'11 al 14 maggio del 2005, all'interno del XLI ciclo di rappresentazioni clas-

Questa riedizione riprende le fila dell'allestimento che ho messo in scena due anni fa per l'Inda. Totalmente rinnovato, cambiano le sonorità, i satiri diventano personaggi, la scenografia si ribalta per la versione al "chiuso", l'urlo soffocato si amplifica. Metafora del popolo siciliano, oppresso, crocifisso dalle dominazioni, oscurato dall'ombra nera del Ciclope, della mafia. Quanti di noi vorrebbero gridare contro il potere occulto, le ingiustizie. E quante volte quella richiesta di aiuto si smorza in petto.¹⁹

Come si evince dalle stesse parole di Pirrotta, la nuova versione del dramma satiresco poggia su una convinta estensione figurale dei destini dei satiri alle traiettorie del popolo siciliano, oppresso dai tentacoli della mafia. Rispetto alla codificazione di *Eumenidi*, quindi, al piano lessicale (presente qui nel recupero di sonorità e ritmi propri dei canti della Vicaria, nonché di certe asprezze linguistiche tipiche dei gruppi malavitosi) si aggiunge il livello metaforico che dovrebbe spingere il pubblico a immedesimarsi nell'urlo di rivolta dei satiri e a rinnegare i capricci e l'oppressione del Ciclope. Tale slittamento di senso è ribadito dal Nostro in un'altra occasione, che rende ancora più esplicite le intenzioni simboliche e metaforiche sottese al processo di riscrittura del classico euripideo-pirandelliano:

Il senso di questa messinscena è quello infatti di ripensare non una Sicilia mitica, astorica, ma un'isola nella quale il Ciclope si fa metafora di una condizione feroce, «figura» della mafia, dell'illegalità, di un'oppressione che proprio Odisseo colora di speranza. [...] L'urlo è quello di una terra oppressa, ma nello stesso tempo è anche denuncia: è l'urlo dei ragazzi di "Addio pizzo", è la voglia di smarcamento di altre terre oppresse come la Calabria e la Campania...²⁰

Al di là delle battute di Pirrotta è però il testo registico a chiarire tale condensazione retorica attraverso una serie di invenzioni. La scrittura scenica modella un denso campo di forze in cui si sfidano diversi agenti: da una parte c'è la presenza sguaiata e indecente dei Satiri, orchestrati da Sileno, sempre pronti ad abbandonarsi al bere e alla danza, secondo un'istintività

siche promosso dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico; la seconda, invece, debutta al Teatro Stabile di Catania il 3 gennaio del 2008 e presenta una serie di modifiche sostanziali, che non alterano gli equilibri generali, cioè il rapporto fra protagonisti e coro, ma accentuano la dimensione antropologica e il tema della liberazione dalla schiavitù del ciclope.

19. V. Pirrotta, «L'urlo come metafora della Sicilia», intervista rilasciata a F. Motta, in «La Sicilia» (29 dicembre 2007).

20. V. Pirrotta, «Però, questo mio Polifemo è il prototipo del mafioso», intervista rilasciata a G. Condorelli, in «La Sicilia» (3 gennaio 2008).

fuori misura (sostenuta dal recupero di codici gestuali e musicali di stampo folklorico); dall'altra si declina l'intelligenza sottile di Ulisse, incarnata dalla robusta vocalità di Pirrotta, dal suo potente registro sonoro; da ultimo, Polifemo occupa la sua piccola porzione di mondo secondo traiettorie che alternano toni tragici a pose grottesche, non senza inattese declinazioni liturgiche. Il suo ingresso in scena sprigiona una visceralità degna delle più note feste popolari: il suo corpo è adagiato all'interno di un tabernacolo votivo, pretende devozione e rispetto, ma fin da subito appare evidente la sproporzione fra i dettami della ritualità sacra e la sua goffa performance. In un altro momento dello spettacolo Ulisse/Pirrotta manovra Ciclopu/Calcagno come fosse un burattino, tenendogli la testa fra le mani e costringendolo a muoversi in modo meccanico, artefatto. In questa immagine risuona il richiamo alle tradizioni dell'opera dei pupi (con un velato omaggio al maestro Cuticchio), ma anche la sovversione eroica dello stato di natura, il preludio alla vendetta che schiaccerà Polifemo restituendo ai Satiri l'alba di un nuovo regno. Pirrotta trasforma, dunque, Polifemo in una marionetta grottesca, disarticolata e apatica, tenuta in scacco dall'intelligenza eroica del puparo Ulisse. Non si tratta però dell'unica metamorfosi del mostro. Negli ultimi istanti dell'opera Polifemo assume le sembianze di un Cristo miserabile e reietto, che a stento si trascina in scena, nudo, coperto solo da un panno bianco, come nell'iconografia del Crocifisso. Calcagno si libera dei vincoli intrecciati del costume, del trucco e dei capelli posticci; resta al centro del palco, annegato in una luce rosso sangue. Pur trattandosi di un finale di grande effetto, e di sicura presa sul pubblico, l'assunzione di un'aura martirologica da parte del boss/Ciclope getta un'ombra sinistra e preannuncia l'angosciante delirio di onnipotenza del protagonista de *La ballata delle balate*.

3. *Sangue chiama sangue*

Il terzo livello a segnare la costruzione pirrottiana di una «mafia devota»²¹ è quello rituale, che attraversa in realtà anche le opere appena menzionate ma tocca il vertice dell'espressività in *Malaluna* e ne *La ballata delle balate*, testi in cui si recuperano in modo assolutamente evidente

21. Per un'indagine approfondita circa i rapporti fra culto e mafia si rimanda almeno a A. Dino, *La mafia devota. Chiesa, religione e Cosa Nostra*, Roma-Bari 2008.

alcuni dei *topoi* della religiosità mafiosa, cioè il rito dell'iniziazione, della "punciuta", il delirio del boss, l'ossessione per la violenza e per il martirio di Cristo. Lungi dal ridursi a mero «teatro di cronaca»,²² quello di Pirrotta è piuttosto un documento d'attualità in cui i riferimenti ai fatti reali vengono opportunamente sublimati da potenti processi affabulatori.

È ciò che avviene in *Malaluna*, opera che ha visto un primo impianto a due voci (con Peppe Lanzetta e Vincenzo Pirrotta) per la regia di Pasquale De Cristofaro e poi una versione monodica affidata al corpo e al fiato del solo Pirrotta. Con *Malaluna* l'attore-autore compone un personale omaggio alla città di Palermo, intrecciando memorie private, echi letterari e una buona dose di visionarietà. L'esito è una sorta di suite fotografica in cui si succedono tessere visive e acustiche davvero fulminanti per brevità e potenza; la durezza degli episodi raccontati vuole «produrre sulla scena una riflessione poetica sulla speranza umiliata»²³ del capoluogo siciliano, evitando di ricorrere a immagini false e stereotipate.

Uno degli inserti più lancinanti è quello dell'iniziazione mafiosa di un giovane (probabilmente uno degli amici di Partinico), costretto a uccidere a coltellate il suo compagno in un'imboscata.

Luna e malaluna mafiusa e mammadrau
 Pirtusa n'tà la frunti
 Picciotti affucati
 Machini abbruciati
 Cristiani n'caprettati
 Acitu chi sciogghi
 S'ammoghgianu li mrrogghi
 Si gira pi lu pizzu
 Si mettinu o capizzu
 Tritolu bastardu
 Quannu a finiti è sempri tardu

22. Si tratta di una delle categorie messe in campo da Bisicchia in alternativa a «teatro di inchiesta»: cfr. A. Bisicchia, *Teatro e mafia 1861-2011*, Milano 2011. Prima monografia dedicata interamente agli intrecci fra cultura mafiosa e teatro, si avvale di una robusta documentazione e di una discreta capacità di indagine, anche se, nel tentativo di tracciare una panoramica esaustiva, rinuncia a un più profondo sguardo critico. Dispiace poi registrare la totale assenza dell'opera di Pirrotta, fatto strano se si pensa che l'arco cronologico analizzato si spinge fino al 2011 e copre almeno tutte le repliche locali e nazionali della *Ballata delle balate*.

23. Pirrotta, *Per necessità*, p. 7.

Ucciarduni è chinu di picciotti
 N'facciu a lu mari grati vulissiru gridari
 Prea e chianci,
 Sonna e ricorda lu picciottu
 Di ddà vota n'campagna²⁴

L'episodio è introdotto da questo canto che condensa in pochi versi l'assedio cui è costretta l'isola, l'escalation di violenza fra pistole, acido e tritolo, il pegno di sangue che la gioventù isolana è costretta a pagare alla Piovra. Il racconto epico dell'uccisione dell'amico – 'detto' in un'astratta prima persona – è scandito da un ritornello terribile («Tu nun ti vulia ammazzari»),²⁵ che evidenzia l'impietosa legge del clan; nel giorno di Pasqua occorre replicare il sacrificio della croce uccidendo una vittima innocente. La costruzione interna del brano è molto interessante, Pirrotta ricorre a un lungo flashback per sottolineare il ricatto infame imposto dalla mafia; basta uno sguardo («Tu mi taliasti»)²⁶ per far scattare gli ingranaggi della memoria, per perdersi nel ricordo delle scorribande in campagna, delle abbuffate di ficodindia e di gelsi. La nostalgia del tempo perduto, però, non può arginare l'ordine della violenza, e così l'amico viene scannato con una coltellata in gola, che recide ogni legame, ogni rimpianto. È qui che ha inizio una mesta liturgia di campane, mentre si alza un vento di scirocco che tenta di portar lontano il lamento di morte. La Sicilia è già una 'terra del rimorso', in un'accezione intimamente demartiniana. Pirrotta pianta qui le radici del suo teatro civile scegliendo di rappresentare il rito crudele dell'affiliazione a cui fa seguito un ritmato *Canto del sangue*, esempio di potente poesia acustica. Fra un verso e l'altro si impone un lessico della violenza che tematizza l'orrore e rende visibili i suoi effetti: «ngrasciare»,

24. «Luna e malaluna / mafiosi e mostri umani / buchi nella fronte / picciotti strangolati / macchine bruciate / cristiani incaprettati / acido che scioglie / s'ammantano gli imbrogli / si gira per il pizzo / ti stanno sempre addosso / tritolo bastardo / quando la finite è sempre tardi // L'Ucciardone è pieno di picciotti / di fronte al mare grate vorrebbero gridare / prega e piange / sogna e ricorda il picciotto / di quella volta in campagna» (V. Pirrotta, *Malaluna*, in *Teatro*, pp. 44 e 68). Il testo viene pubblicato in una doppia versione in dialetto e in lingua italiana, con traduzione dello stesso Pirrotta: di volta in volta le pagine si riferiscono all'edizione dialettale e a quella in italiano.

25. «Io non volevo ammazzarti» (ivi, pp. 44 e 69): è un *Leitmotiv* ossessivo e straziante, che non vale a riscattare l'orrore di un gesto disperato ma ribadisce la ricerca di una possibile redenzione.

26. «Tu mi hai guardato» (ivi, pp. 45 e 69).

«nchiappare», «allordare»²⁷ sono solo alcuni dei verbi più ricorrenti che descrivono il contagio del male. L'immagine del sangue che scorre e insozza viali e *balate* tornerà di lì a poco a segnare un'altra dolorosa stazione.

La ballata delle balate è l'opera che meglio sintetizza l'itinerario che qui si va definendo. Basta leggere alcune dichiarazioni d'autore per cogliere lo spirito che dà forma al testo.

Ambientato nello spazio interiore della costrizione, è il racconto in prima persona di un personaggio che compendia le vicende di sei o sette boss mafiosi, un uomo che rappresenta una summa di azioni criminali che vanno dalla strage di Ciaculi del '63, fino agli omicidi dei giudici Falcone e Borsellino del '92.²⁸

Con la consueta precisione, l'attore-autore indica le coordinate dell'opera e ne chiarisce il carattere sintetico, metonimico: lo strazio di un unico uomo compendia il racconto di sei o sette mafiosi.

La suggestione parti sette anni fa, quando arrestarono Pietro Aglieri e scoprirono nel suo covo un altare, poi vennero altri fino a Provenzano e alla sua Bibbia. Mi sono chiesto quale fosse il rapporto tra mafia e religione, crimine e spiritualità, Parola di Dio e forza mafiosa.²⁹

La scelta di condensare le vicende in un unico corpo risponde a quel modello monologante già sperimentato in *Malaluna*, anche se con intonazioni e formule leggermente diverse, che qui viene riproposto nel segno di una rinnovata maturità di lingua e di architettura. Gli accesi intermezzi vocali di *Malaluna*, infatti, somigliano più a una partitura jazz, in cui parola e ritmo si fondano sulla capacità d'improvvisazione del performer, mentre nella *Ballata delle balate*, che pure fin dal titolo rende esplicito il richiamo a una cifra musicale, la scrittura si organizza in modo disteso e organico intorno alla bieca psicologia del protagonista. Se il pregio di *Malaluna* risiedeva proprio nel carattere frammentario della dizione, con la *Ballata* si entra nell'ottica di una testualità di maggior respiro.

27. Si tratta di tre diverse accezioni del verbo «sporcare», che ribadiscono l'insistenza sul tema della polluzione del male.

28. V. Pirrotta, *Pirrotta presenta la Passione secondo il boss*, intervista rilasciata a L. Nobile, in «la Repubblica», edizione di Palermo (28 ottobre 2006).

29. V. Pirrotta, *Pirrotta, stasera al Montevergini si recita il rosario del mafioso*, intervista rilasciata a S. Trovato, in «Giornale di Sicilia» (28 ottobre 2006).

Siamo durante la settimana di Pasqua, il latitante è ossessionato da visioni e il suo delirio, il tradimento continuo della parola di Dio, lo portano a cercare quasi di sostituirsi a lui: cancellare una vita o lasciarla al mondo è la sua forza. Nel suo racconto si avvicinano continuamente la parola di Dio e la speranza del criminale, con una consapevolezza: la mafia non può finire, le responsabilità sono ugualmente ripartite tra tutti, criminali, forze dell'ordine, e cosiddetta società civile.³⁰

In realtà non c'è un vero e proprio sviluppo dell'azione, prevale l'immobilità del covo, ma la forza del testo risiede nel montaggio delle ossessioni del personaggio, nella deriva della sua mente soggiogata dall'odio (fig. 4).

A rendere dinamico l'atto unico è il tono da ballata, con un prologo, due canzoni (la *Ballata dell'acido* e *Tammurriata d'onuri*), un flashback e un finale aperto, una struttura quindi tutt'altro che statica, che richiama nel titolo il proverbio popolare secondo cui «I balati di mPalermu sannu tutti cosi». L'allusione è alle lastre di pietra con cui un tempo venivano pavimentate le strade della capitale, alla loro capacità di assorbire ogni umore, di essere permeabili: questa accezione evoca l'idea della compromissione dei luoghi, della complicità di tutti i cittadini al contagio della criminalità. Quello del titolo, quindi, non è semplicemente un gioco di assonanze, ma un avvertimento, un monito rivolto al lettore (e allo spettatore) (fig. 5).

La matrice rituale informa quasi tutti i momenti del testo, confermando l'attenzione di Pirrotta verso la dimensione liturgica (qui capovolta fin dalle prime battute attraverso la recita di un Rosario 'maledetto'),³¹ per esplodere poi nel richiamo all'iniziazione mafiosa, declinato secondo una precisa strategia retorica. La scena in cui il protagonista rivive il suo ingresso nel clan si apre con una breve didascalia («Come se entrasse trasportato dal suono dell'organo, in un ricordo. Inginocchiato, come se fosse in un confessionale»)³² che vale a introdurre la dimensione sacrale: le pareti nude

30. Pirrotta, *Pirrotta presenta la Passione secondo il boss*.

31. La recita del Rosario del boss prevede l'alternanza fra misteri dolorosi, che contemplano la morte di Cristo e sono recitati con affanno e contrizione, e misteri gioiosi, che invece rievocano i più sanguinari agguati di mafia, e accendono la follia omicida del protagonista grazie a strappi di voce e ritmi pressanti. La sovrimpressionazione fra esecuzioni criminali e sacrificio della croce è scandalosa, provocatoria; Pirrotta insiste per tutta la sequenza sul motivo del sangue, sulla confusione fra innocenza e colpevolezza, producendo un effetto di nausea visiva e acustica.

32. Pirrotta, *La ballata delle balate*, in *Teatro*, p. 108.



Figg. 4-5. Massimo D'Aleo, foto di scena di *La ballata delle balate* (© Esperidio Associazione culturale, 2008, Archivio Pirrotta).



Fig. 6. Massimo D'Aleo, foto di scena di *La ballata delle balate* (© Esperidio Associazione culturale, 2008, Archivio Pirrotta).

del covo si trasformano in chiesa e accolgono il mistero di un fede nera. Le battute del boss amplificano tale effetto grazie al recupero di una dizione formulare che ricorda da vicino il sacramento del battesimo: ancora una volta liturgia sacra e cerimonia criminale si fondono, confermando i toni paradossali dell'opera. È questo il tributo da offrire al clan, l'obbedienza alla regola assoluta: «trasisti cu u sangu e cu lu sangu ti nn'hai a nesciri».³³ Il motivo del sangue, vera immagine-guida del testo, si propaga tramite il ricorso a un lessico della violenza che giunge a sublimarsi in metafore e pattern rituali, che costringono il lettore-spettatore a un radicale esame di coscienza. Raramente la scena ha accolto parole tanto urticanti (fig. 6).

La deriva mistico-sacrale del boss non si arresta neanche di fronte alla cerimonia d'ingresso nella famiglia; dopo la «punciuta»³⁴ c'è tempo per un'altra

33. «Sei entrato col sangue col sangue devi uscire!» (ivi, pp. 108 e 133).

34. Così si chiama in gergo l'atto di iniziazione mafiosa, che richiama la puntura del dito; per una ricostruzione degli scenari organizzativi e rituali di Cosa nostra si veda almeno S. Lupo, *Storia della mafia. Dalle origini ai giorni nostri*, Roma 2004.

impennata di voce, la *Tammurriata d'onuri*. Tornano anche in questo spettacolo i ritmi della tamorra, che sostanziano la struttura sonora di *Eumenidi* e *U Ciclopu*: emerge così una forte vocazione all'intertestualità, all'autocitazione, che non è prassi narcisistica ma segnale di una ricerca che diviene palinsesto d'autore. Il canto richiama una delle espressioni chiave della distorta mentalità mafiosa, quell'essere "uomo d'onore" che stravolge il senso comune delle cose assegnando a uno dei valori cardine del vivere civile – l'onore appunto, il rispetto sociale – lo stemma dell'infamia. Anche in questo caso tutto si risolve per il performer in soffio e sudore, il ritmo è travolgente, e l'ultima stringa di fiato non lascia scampo: «Onuri m'abbicina a diu».³⁵

La trasfigurazione mistica del mafioso della *Ballata* è forse una delle invenzioni più alte del teatro civile degli ultimi anni, soprattutto se si tiene conto della complessa articolazione del testo (con improvvisi passaggi di toni) e, per contro, della naturalezza con cui in scena ogni nodo, ogni sussulto viene risolto dall'equilibrismo attorale dell'interprete. Pirrotta, in dialogo costante con le musiche live di Giovanni Parrinello, orchestra un disegno registico di grande suggestione, capace di esaltare le sfumature rituali presenti nel testo. La scrittura scenica poggia su pochi oggetti – una sedia, qualche lumino, un ostensorio – disposti in un ambiente nudo, annegato nel buio e solo a tratti rischiarato da una luce 'spirituale', che introduce una forte marca ossimorica a contatto con la cieca violenza del boss. Il corpo di Pirrotta polarizza le linee di tensione dello spazio grazie a un effetto di presenza poderoso, che trova negli accenti della voce e nella precisione dei gesti gli strumenti di un'espressività fuori dal comune. Le diverse inclinazioni tonali restituiscono con intensità il registro ossessivo del personaggio, il suo lento sprofondare nel vortice della criminalità: interpretare "il capo dei capi" significa per l'attore toccare la radice simbolica del fenomeno mafioso, facendo emergere l'insanabile dialettica tra fede e profanazione. Il tagliente monologo del protagonista concede poco spazio alla cronaca, a eccezione di qualche nome che compare tra le pieghe del «rosario schizoide»³⁶ e di qualche frase masticata nell'arringa finale, perché l'interesse dell'autore è orientato verso l'esplorazione di un paradosso: «È possibile essere al contempo mafiosi e cristiani?».³⁷ Non c'è

35. «Onore mi avvicina a Dio» (Pirrotta, *La ballata delle balate*, pp. 110 e 135).

36. S. Rizzo, *Quel rosario mistico e barbaro della mafia*, in «Giornale di Sicilia» (30 ottobre 2006).

37. V. Pirrotta, intervista rilasciata a S. Rimini, Catania, 18 giugno 2011.

risposta possibile a tale interrogativo, se non forse nelle parole di Giuseppe Fava, che in realtà rimandano al mittente la responsabilità della questione: «Il personaggio che si eleva solitario e misterioso nel cuore della tragedia fino alla rivelazione finale. Arcangelo o diavolo? Domanda giusta, poiché non sappiamo chi sarà presto o tardi il padrone della società italiana e quindi della nostra vita».³⁸

38. G. Fava. *L'ultima violenza*, Programma di Sala, Teatro Stabile di Catania, novembre 1983.

VIVIANA RACITI

La salvezza oltre le macerie.

La parabola mafiosa nella drammaturgia di Franco Scaldati

Capostipite della fiorente drammaturgia siciliana del secondo Novecento, Franco Scaldati, dagli anni Settanta fino alla prima decade del Duemila, ha sempre guardato alla sua Palermo e ai palermitani con un occhio non giudicante anche se profondamente critico, attingendo alle narrazioni e a fatti realmente accaduti e poi tramutandoli nella sua lingua poetica. Il forte radicamento alla Sicilia – alla lingua, ai costumi, alle aspirazioni e alle tragedie dell’isola – permea la sua scrittura anche oltre i confini geografici.

Obiettivo di questa relazione è delineare come Franco Scaldati abbia affrontato le tematiche cardine del Convegno *Culti e mafie*, in particolare attraverso l’analisi di due opere composte entrambe nell’ultima fase della sua creazione: *La gatta di pezza* (edito nel 2008 per Ubulibri, ma presentato già a partire dal 2004) e *Oratorio per Don Giuseppe*, scritto in memoria di padre Pino Puglisi ucciso dalla mafia nel 1993 (il testo, edito a cura della compagnia nel 2012 presenta una prima versione nel 2003, al decennio dalla morte del presbitero).

La riflessione adotta uno specifico taglio nel considerare il rapporto tra la criminalità organizzata e la devozione, ovvero quello di un contrasto insanabile dove il sacro, il puro, il devoto sono le vittime di un’azione cruenta, da debellare. L’attitudine del mafioso devoto, che assume su di sé ritualità “rubate” alla religione cattolica, compiendo uno scarto tra il credo privato e il lavoro non registrandone il controsenso,¹ interessa relativamente meno a Scaldati. Egli, fotografando la complessità della realtà di Palermo, dunque anche inscrivendo quel retaggio culturale nel quale con-

1. Su questo rapporto rimando a A. Dino, *La mafia devota*, Roma-Bari 2008, e in particolare al quarto capitolo, *Le voci di dentro*, p. 105.

vive la professione di fede e l'universo di illegalità e violenza, la utilizza all'interno della creazione artistica attraverso una sublimazione poetica, e, pur senza cadere nella pericolosa retorica dell'antimafia, si pone in una posizione critica nei confronti della criminalità organizzata.

Prima di entrare nel vivo della questione è utile riportare una dichiarazione dell'autore rilasciata al regista e amico Franco Maresco, che, nella sua semplicità programmatica sembra condensarsi in maniera esemplare il tema.

Vorrei essere la spina nel fianco del teatro italiano, solo che gli altri se ne fregano; il mio è un teatro che parla di cose vere, di emozioni vere e si pone continuamente il problema del perché fare teatro, perché esserci, porsi il problema per chi fare teatro. Il nostro è un teatro che è portatore di poesia, una poesia violenta nel senso che si chiede continuamente che cosa fare, e chiede implicitamente un cammino verso un rapporto più solidale fra gli uomini, e che non si guarda allo specchio, che non si appaga di sé stesso.²

La violenza di cui parla l'artista palermitano è la testimonianza del suo interesse a dialogare con la zona d'ombra dell'animo umano; spesso tra i suoi protagonisti appaiono strozzini, prostitute, «spioni di questura», piccoli criminali³ (gli appartenenti a quella che è stata definita “mafia bassa”)⁴ soggetti a un potere più grande di loro che ne governa vita e morte, *modus operandi* e *modus cogitandi*. Scaldati, da acuto osservatore dell'animo siciliano, restituisce il tratto “omertoso” che non dichiara apertamente l'appartenenza a Cosa Nostra – i riferimenti nel suo teatro sono sempre ad un'entità altrà, un “loro” che quasi mai agisce direttamente in scena. La sua rappresentazione è, nella maggior parte dei casi, un *a posteriori*, una conseguenza che chiama in causa tanto i personaggi quanto chi li osserva.

Soltanto in due casi Scaldati non si esime dal confronto dichiarato:⁵ riguardano alcune tra le più importanti stragi di mafia, accadute a Palermo

2. L'intervista video, girata da Franco Maresco nel 2007, è ora parzialmente inserita all'interno del suo film documentario *Gli uomini di questa città io non li conosco. Vita e teatro di Franco Scaldati*, 2015.

3. Per una prima disamina dei mestieri presenti nel teatro di Franco Scaldati cfr. R. Tomasino, *Mestieri e linguaggi nel teatro di Franco Scaldati*, in «Mestieri. Organizzazione Tecniche Linguaggi», 17-18 (1984), pp. 561-566.

4. G. Alessi in F. Renda, *Liberare l'Italia dalle mafie. Dialogo con Antonio Riolo*, Roma 2008, pp. 83-84, poi in A. Cavadi, *Il dio dei mafiosi*, Cinisello Balsamo (MI) 2009, pp. 109-110.

5. Vorremmo ricordare in questa sede almeno due testi che richiamano al loro interno una situazione ascrivibile alla sfera mafiosa, scritti in periodi molto distanti: il primo è

nell'arco del biennio '92-'93, le uccisioni di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino e quella di padre Pino Puglisi. Mentre a questo secondo testo verrà dedicato spazio tra breve, mi sembra opportuno almeno ricordare il lavoro scaturito in seguito alle stragi di Capaci e Via d'Amelio che diventano il tracciato sul quale Scaldati e Felice Cappa costruiscono il film *Il ventre di Palermo. Sulle tracce di Falcone e Borsellino*. Tra dichiarazioni di Borsellino alla luce del primo attentato, riprese d'archivio e interviste a giovani ragazzi di borgata si alternano quadri in cui recitano Scaldati e alcuni tra i suoi più cari attori, andando a comporre una precisa visione di Palermo, cruda e distante nel suo realismo, in grado di passare dalle metafore naturali (spesso d'ombra e di luce), fino all'evocazione di una sparatoria che viene compiuta, «con gesto rituale»:

Cadono muri e crescono erbe che non volevano crescere, non abbiamo fiori o luna e comincia a fare buio [...]. Le mani si alzano sole e cadono all'ultima luce, nel quartiere non ridono creature e gridano quando sono grandi [...]. Gli avevano sparato al suo amico, proprio quel giorno, faceva un anno esatto. Stava rubando uno stereo quando gli hanno sparato, proprio come lui adesso. Si accendevano i lampioni nelle strade, i neon dei negozi e le lampadine nelle case. I vecchi stavano con le mani sul tavolo e lo sguardo smarrito verso la televisione. Giocano i bambini. Sono un confuso coro, sono nuvole d'amore

Occhi (1987, edito per Ubulibri nel 1990) nel quale due personaggi, Anna e Guglielmo, sfruttano un anziano usuraio cieco, Zio Saverio, tutti e tre aguzzini e allo stesso tempo vittime dell'altro. Ciascuno non può vivere senza gli altri due e tuttavia quello instaurato è un circolo vizioso che pur permettendo la sopravvivenza, non è mai in grado di rilasciare felicità, di dare luce. Quello che i due giovani offrono in cambio dell'oro è un po' di "compagnia", denaro in cambio di sogni, tradotto concretamente in una promessa di appagamento sessuale da Anna o di loschi servizi compiuti da Guglielmo. Il secondo testo, molto più recente, è *Vitina dal cuore d'oro*, un inedito del 2012, la cui storia si svolge all'interno di una casa-sartoria nella quale si avvicendano continui e brevi passaggi di vari personaggi, aiutanti attempati e malandati, figure che recano fiori e doni, ripetuti rituali, come quello del gioco delle carte, del caffè, dei dolcini, del pane. A copertura di tutto ciò si trova un mondo mafioso, velato durante la prima parte, di più spiccata evidenza nella seconda, durante la quale si esplicita l'uccisione di un personaggio, Nuccio, mentre nell'ultima parte, ambientata molti anni dopo, si esplicita come la sartoria sia rimasta sterile involucro, attività di copertura di intrighi mafiosi: dagli accenni di processi alle comunicazioni di uccisioni, fino alle dirette richieste di consigli, favori, permessi. Il pasticciare e mafioso Nunzino celebrerà su di sé il ruolo del «*giustiziere*», umile assassino attorniato, secondo un immaginario tipicamente mafioso, di «maronn'e santi, attorniat'i crocifissi», che, vittima del destino è colui cui spetta decidere dei destini altrui. Il legame tra la devozione e la componente mafiosa in questo testo tuttavia appare solamente in queste battute finali, che vanno a confermare l'immagine del mafioso devoto ma senza approfondirne il concetto.

verso il cielo. La luce nelle carceri è venata d'ombra. La luce sui marciapiedi è venata di sangue. L'origine della colpa cova in occhi spenti e chi flagella le stelle? C'è ancora un sospiro di luce in cielo e stende un velo azzurro in terra sulle arance. A quest'ora i signorini escono belli imbellettati. Alla vista di quali occhi succede il fatto? Lì intorno nessuno c'era, interessato alla cosa, ma l'anima dello spione si confonde nella penombra. Privo di luce un occhio vede non visto. La mano s'alza con un gesto rituale. Una goccia di fuoco lacera la cupa ombra. Il colpo della pistola fu un lampo di sangue. Il leone ghiaccia, le mosche in aria si fermavano pure l'orchestra degli angeli ammutolì. Fu il suo cuore la tana di un suo astro arcano. All'imbrunire di nascosto si incontrano i fidanzati. Inizia una cosa e un'altra muore.⁶

La ritualità dell'omicidio offre lo spunto per ritornare a quella prima affermazione di Scaldati, precedentemente riportata, che, pur nel semplice accenno, inquadra l'obiettivo del suo percorso artistico e dunque umano, fortemente intriso di spiritualità. Se nel caso del *Ventre di Palermo* la parola diventava il tramite per la descrizione rituale dell'atto anti evangelico per eccellenza, quello dell'uccisione, più in generale emerge nell'opera di Scaldati un senso di solidarietà, inteso soprattutto in un'accezione più laica, pur non negando la prospettiva cristiana, che rimane traccia appartenente al substrato culturale di provenienza.⁷ Il senso del sacro in Scaldati abbraccia l'idea di una religione panteistica, nella quale la vita e la morte convivono e possono continuamente scambiarsi di ruolo, dove gli ultimi (intesi anche nell'accezione evangelica) hanno pari diritto di cittadinanza quanto i primi.

Fin dagli esordi del suo operato artistico, durante la metà degli anni Settanta, è presente una tensione verso l'alto, verso la sfera celeste, è costante il riferimento a un regno in cui gli angeli sono figure tonte e benevole che scendono sulla terra ma, come gli uomini, si confondono e sbagliano le proprie missioni (*Lucio*, 1977, edito nel '97 da Rubbettino), mentre gli umani sono barboni che hanno nomi dal chiaro rimando alla sfera cristiana, spesso in contrapposizione: Pasquale e Crocifisso (sempre in *Lucio*),

6. F. Scaldati in *Il ventre di Palermo. Sulle tracce di Falcone e Borsellino*, regia F. Scaldati, F. Cappa, produzione Rai Due Palcoscenico e CRT Artificio, 2002, min. 28, 24-31, 27. Il brano si trova all'interno dell'inedito *Femmine dell'Ombra*, 1992-1998, qui riadattato e tradotto per quest'occasione da A. Di Salvo.

7. Lo stesso Scaldati dichiara a Maresco quanto esista nel proprio teatro «una pulsione religiosa, un percorso che sento verso il divino», aggiungendo però, subito dopo, quanto questo per lui significasse parlare di una «possibile direzione umana». Cfr. F. Scaldati in F. Maresco, *Gli uomini di questa città io non li conosco. Vita e teatro di Franco Scaldati*, 2015.

Assunta e Natale (*Fiorina*, inedito, 1979). D'altro canto, in maniera più sottile, egli è interessato all'esplorazione di cosa possa voler dire la sacralità dei rapporti umani, con tutte le complessità e i rischi che questi comportano, mettendo in luce che cosa implichi esser legato a qualcuno o venir meno ai principi morali togliendogli la vita (ancora *Lucio o Il pozzo dei pazzi*, 1974, poi pubblicato da Ubulibri nel 1990).

Diverso è il caso di *Santa e Rosalia* (inedito alle stampe del 1996 ma che più volte è stato portato in scena dalla compagnia), definito dall'autore «un viaggio nell'anima dolce della città»,⁸ che conserva nei confronti della propria Patrona un attaccamento e una devozione travalicante il senso letteralmente religioso e andando in direzione di un amore incondizionato. L'attaccamento riguarda e coinvolge tutti, anche a rischio di trascendere il sacro e diventare vuoto simulacro; la pretesa di solidarietà, così intesa, acquisisce, marxianamente, l'aspetto di scusa perpetrata per non assumersi le responsabilità delle proprie azioni che diventano risolvibili attraverso una richiesta fatta con leggerezza, senza offrire nulla in cambio e senza appellarsi al sistema di giustizia generale. Così, nel secondo tempo la Santa deve rispondere alle richieste di grazia dei suoi devoti, tra le quali si evidenziano situazioni che mal celano un rapporto con la criminalità organizzata.⁹ Tuttavia, se anche l'assassino o l'usuraio cercano di ottenere una grazia (tradotto in termini mafiosi, il favore) attraverso l'intercessione col divino,¹⁰ Santa Rosalia agisce con saggezza, rompendo l'innescò di azioni a catena (che dal prestito passano agli interessi spropositati dunque all'uccisione dell'usuraio),¹¹ rifiutando il compromesso e andando incontro alle ragioni dei suoi devoti.

8. Dalle note di regia allo spettacolo andato in scena nel 2011.

9. «Santa Rusulia, avienn' / a nicissità, / m' 'app'a / fari pritari picciul' a / 'nterriessi... Santa / Rusulia, essenn' in difficoltà, 'un'a pututu rispittar' 'i scadenze... u sapiti comu funziunanu sti cuosi... / Un prestitu i nienti e siem' / arrivati a cientumiliuna... / a mi vuoi livar' a casa / Santuzza mia... / ch' 'e fari... uora mi v' a 'mpostu / sutta a so' casa e appena / s'arricampa, ci sparù... Zummo Ferdinando, via del Lumino, 355» (F. Scaldati, *Santa e Rosalia*, inedito, Archivio personale dell'autore, SRVIII, 1996-2012, [segue p. 12], p. 22). L'episodio prosegue nel quadro *L'omone e il piccolo usuraio*, dove la santa e i suoi aiutanti assistono all'omicidio dell'usuraio da parte dell'omone, e impongono che la morte di questo, fatto resuscitare, paghi il debito precedentemente accumulato.

10. Sull'ottenimento del potere attraverso la mediazione e sui parallelismi con la struttura piramidale della tradizione cattolica rimando a Cavadi, *Il dio dei mafiosi*, pp. 111 e ss.

11. Scaldati, *Santa e Rosalia*, ivi, pp. 25-30.

L'invito ad abbandonare i comportamenti mafiosi e la vocazione all'incontro sono due aspetti che ritroviamo con forza nell'operato¹² di padre Pino Puglisi, che il 15 settembre 1993 venne ucciso per mano mafiosa nel quartiere Brancaccio e al quale Franco Scaldati dedica il suo *Oratorio per don Giuseppe*.¹³ Diversamente dal testo di Mario Luzi¹⁴ pubblicato nel decennale dalla morte, che vede un comparto di personaggi discutere e interrogarsi sull'omicidio e sulle sue conseguenze, questo testo è costruito in forma di oratorio di voci, senza una distinzione tra i personaggi, ma tra le quali è possibile distinguere per alcune battute l'appartenenza a Padre Puglisi o ai suoi assassini. L'incanto delle battute iniziali spezzato poi dai «tenebrosi pensieri»¹⁵ è quello del mondo naturale fatto di canti di uccelli, fiori e piante che costellano il testo: l'apertura segue il sorgere dell'alba piena di colori e farfalle, del velo della rugiada e dei suoni degli cardellini. Lo stesso dedicatario è creatore di fiori, di «incantat'orditi» e di «concerti d'acque». Scaldati, identificandolo nel contadino che scrive versi, che con i fiori dipinge la terra, ritrae padre Puglisi stravolto nei sensi dalla tanta corruzione che domina Brancaccio, il «labirinto matto»¹⁶ costruito di antiche pietre, o, più avanti, di dolci lacrime. Nel luogo in cui ora sfugge la luna (versi che la presentano con anafora ripetuta), viene rivelata, o doppiamente velata, la storia violenta e triste direttamente dall'umido delle mura. Tutta la città sembra animarsi e partecipare dell'orrore: nella notte dei gatti si rifrange la morte, prende le sembianze di un inquieto

12. Al presbitero, ucciso il 15 settembre 1993 di fronte casa sua nel quartiere Brancaccio su mandato dei fratelli Graviano, vanno attribuite moltissime azioni in questo senso durante i tre anni di operato nel quartiere Brancaccio in qualità di parroco della chiesa di San Gaetano: dall'organizzazione di Missioni Popolari all'istituzione del Centro di accoglienza Padre Nostro, dal suo impegno nelle battaglie sociali per la creazione di una scuola media, di un presidio sanitario e di una biblioteca di quartiere fino a una serie di azioni più esplicitamente anti mafiose quali la fiaccolata in onore del primo anniversario dalla morte del giudice Falcone, la manifestazione *Brancaccio per la vita* sei giorni dopo la strage di via d'Amelio. Per maggiori riferimenti alla vita e all'uccisione di Padre Puglisi a opera della mafia si vedano almeno M. Torcivia, *Il martirio di don Giuseppe Puglisi. Una riflessione teologica*, Saronno (VA) 2009; Cavadi, *Il dio dei mafiosi*, pp. 171-177.

13. Le prime stesure del testo sono datate 11 ottobre 2003, 15 ottobre 2003, 30 settembre 2004, ma la pubblicazione risale a circa dieci anni dopo. Cfr. F. Scaldati, *Oratorio per don Giuseppe*, Palermo 2012.

14. M. Luzi, *Il fiore del dolore*, Firenze 2003.

15. F. Scaldati, *Oratorio per don Giuseppe*, p. 8.

16. Ivi, p. 9.

spettro, (anche i muri diventano spettrali), di pezzi di vetro rotto, di eterno e macabro gioco. È una notte dove si cercano sorrisi, carezze, sentimenti mai vissuti,¹⁷ dove brillano ancora le stelle e l'incerto sonno corona i versi e, allo stesso tempo, è notte infestata di «malummri»,¹⁸ mentre i sorrisi si deformano in «insanguinati sfregi». La vittima, che, come dalle ricostruzioni dell'accaduto in seguito alle testimonianze di vari collaboratori di giustizia,¹⁹ era conscia di esser sotto il tiro mafioso, mai accenna rabbia, o paura, semmai un monito, lieve, rivolto al pallido viso dell'assassino: «a Diu 'arruobi, [...] /'on cantu arruobi a vuci;/ unicamente 'on lieve, /triste, cantu...²⁰ / n'attes' 'a grazia, opera 'intento tuo»,²¹ e ancora infine, più diretto e con un sorprendente sorriso,²² apostrofandolo come sua creatura, a lui si rivolge: «spara, amicu me [...] u lustr'e me' occhi/ iu u cunsignu a tia, / a l'anima oscura to, creatura me',/ u cunsign'e to' manu». ²³ Come a giustificarsi, l'assassino ribatte che le parole della carità (che genera anarchia) e della pace (che viene traslata in una «terra i conquiste»,²⁴ condizione da ricercare tramite il sacrificio) generano scompiglio perfino dentro il sistema dello stato. Un'«arma a mano»²⁵ è la sua opera, che deve esser sacrificata per la sua stessa santità. Poi quasi si pente, perché, esaurite le parole, chiede di aver indicato il sentiero; un cammino a passo di formica verso l'aurora, replica la voce di Don Puglisi con gli ultimi fiati di un corpo già muto. In quest'assenza d'amorosi intenti seguono lacrime e ricordi.²⁶ Fa eco la presenza costante del giardino, quasi fosse quello del paradiso

17. Ivi, p. 14.

18. *Ibidem*.

19. Compreso anche l'effettivo assassino, Salvatore Grigoli, che successivamente si pentirà dell'atto. Cfr. i verbali del processo riportati in Torcivia, *Il martirio di don Giuseppe Puglisi*, pp. 27-87.

20. Scaldati, *Oratorio per don Giuseppe*, p. 17.

21. Ivi, p. 18.

22. Qui Scaldati restituisce l'immagine che effettivamente riporta Grigoli, il quale afferma che, nell'incontrare gli assassini Padre Puglisi li accoglie con un sorriso e una semplice battuta: «me lo sarei aspettato». Cfr. Torcivia, *Il martirio di don Giuseppe Puglisi*, p. 30.

23. Scaldati, *Oratorio per don Giuseppe*, p. 21.

24. Ivi, p. 22.

25. *Ibidem*.

26. Da notare la ripetizione prima in anafora e poi in catafora de "iu m'arricordu" a p. 28, a cui fanno seguito istanti intensi e concreti di vita come il mare imbiancato di schiuma, le lenzuola al vento o l'estratto di pomodoro.

perduto popolato da frutta di marzapane, sinfonia di profumi,²⁷ sogni e canti, e interviene una voce a contrappunto, è quella di chi non sa come vivere diversamente: «sta 'matina studiamu i comandamenti e c'è scrittu c' 'arrubbar'è peccatu ma's' 'iu 'un'arruobu, a me' cas' 'arrestanu riuni; / ch' 'e fari?».²⁸ Nella religiosità panteistica del mondo-teatro di Scaldati perfino l'assassinio trova quasi un riscatto.

L'ultima opera presa in esame riguarda un testo composto tra il 2005 e il 2008, *La gatta di pezza*, che affonda le sue radici nei bassifondi della città nell'immediato dopoguerra,²⁹ nella violenza familiare che però riesce sempre a sublimarsi e raggiungere quella dimora poetica appartenente a tutti i testi scaldatiani. Lo precisiamo, in quest'opera l'elemento mafioso rimane più sotto traccia,³⁰ tuttavia, pur trattandosi di un riferimento non sempre esplicitato, restituisce uno spaccato palermitano molto vicino alla realtà devastata della città. Racconta l'attore Melino Imparato³¹ che l'idea di questo testo giunse ascoltando le numerose urla di una famiglia che abitava accanto alla loro sala prove nel Centro Sociale San Saverio all'Albergheria: quel marito, ubriaco, violento spargitore di sangue e capace di apostrofare chiunque volgarmente, è il primo seme di Benito, che nella messinscena fu interpretato dallo stesso Scaldati. Nella famiglia di cui è a

27. F. Scaldati, *La gatta di pezza*, Milano 2008, p. 33.

28. Ivi, p. 35.

29. Alle coordinate spaziali fanno eco quelle temporali, contestualizzando l'azione in un dopoguerra pieno di macerie (i vari «*sdhirrubbatu*», ovvero i palazzi distrutti dalle bombe), di morti e di americani che passano sotto banco sigarette (le palermizzate «Luk Strak») e sui quali investire il traffico di prostituzione, come si evince da questa battuta di Vittoré, pronunciata con leggerezza scherzosa durante la cena: «Aurora, 'arrivar' 'amiricani; a vo'venir' a far'a vita [...] / R.- ..ramm'u piattu» (ivi, p. 49). Si rimanda alla strage di Portella della Ginestra del 1 maggio '47, mentre in battuta i personaggi commentano la foto di Salvatore Giuliano, apparsa sul quotidiano «l'Ora» (ivi, p. 48). Non è possibile però identificare un anno preciso rievocato da Scaldati, in quanto l'autore fa riferimento a una figura meno tetra, quella del giocatore del Palermo, «*Sukriù*» ovvero il calciatore e cronista turco Şükrü Gülesin, che giocò con la squadra rosanero nel 1950-51 e poi nel 1952-53. Altri elementi caratterizzano l'epoca, quali la bustina con cui si preparava un surrogato d'aranciata, considerata una “meraviglia” del progresso (ivi, p. 49), la canzone napoletana di Giacomo Rondinella, attivo fin dal 1944 (pp. 26, 31) o i fumetti di Gim Toro, pubblicati dal 1947 al 1951 e poi in ristampa fino al 1959 (ivi, p. 46).

30. Due sono i momenti in cui si esplicita maggiormente il contesto di riferimento: il primo si trova a p. 47, e a parlare è Rosa, la suocera. Il secondo a p. 77.

31. Conversazione privata, dicembre 2014.

capo – composta da moglie, cognato omosessuale, suocera e una figliastra muta – ciascuno spera ardentemente che possa esser fatto fuori durante la notte. Del resto, un usuraio morto (Totuccio, la cui anima è imprigionata da «odio e tormento») apre il dramma così dicendo: «N’oper’ incompiuta è a’ a natura umana; ricinu ca’ abiss’ a natura umana, perversi pensier’ i sangu guidanu i passi/ i manu; governanu i cuori» (p. 15). Tutto dunque sembra esser mosso dagli spargimenti di sangue, in una città composta da pietre di sangue e da figure di «Maronn’ e Santi».³² Benito è un *pater familias* violento e impositivo, nel quale si ravvisano alcune delle caratteristiche che vengono attribuite all’uomo d’onore:³³ oltre ai continui rimandi di azioni che direttamente afferiscono alla sfera mafiosa, come le continue minacce di morte in seguito a un’offesa, alla premeditazione di un assassinio da compiere assieme al complice, il «gaggiu», rintracciamo alcuni comportamenti sociali e caratteriali che appartengono a quella che è stata definita «transcultura mafiosa»,³⁴ dove gli elementi posti con maggiore evidenza in questo caso sono legati al potere e alla sessualità. La lingua scenica di Benito, che è Scaldati e il suo contrario, strascinata e allungata nelle vocali storpiate («manciaamu»,³⁵ «cugnietu»,³⁶ «trietu»³⁷) è turpiloquio, zeppa di insulti sessuali, intrisa di sangue, di espressioni cruento e fortemente offensive – *arrus’ e me’ ma*;³⁸ *s’ am’ a ghinchiri i vacili*³⁹ (di sangue); *pariddat’ e sticchiu*.⁴⁰ È un dittatore in declino, tanto è vero che perfino la moglie non nasconde il tradimento a suo danno; manifesta un costante maschilismo paternalistico e una continua offesa verbale (che prova, senza successo, a trasformarsi in abuso vero e proprio)⁴¹ nei confronti del cognato omosessuale. Tutto questo sembra quasi rappresentare l’altra faccia dell’eccessiva protezione, nei confronti della figliastra, l’unica verso la quale prova una

32. Scaldati, *La gatta di pezza*, p. 16.

33. Cfr. Cavadi, *Il dio dei mafiosi*, pp. 48-100.

34. Cfr. Dino, *La mafia devota*.

35. Scaldati, *La gatta di pezza*, p. 31.

36. Ivi, p. 36.

37. Ivi, p. 40.

38. Ivi, p. 20 mentre “arruso” utilizzato al maschile indica l’omosessuale, al femminile indica, se possibile, il dispregiativo della prostituta. Ringrazio Melino Imparato per la precisazione.

39. Ivi, p. 23.

40. Ivi, p. 24.

41. Ivi, pp. 68-71.

devozione, «*guai a cu mi tocca a nica*». ⁴² Aurora è demente come lo *yuro-divyj* dostoevskijano, ma forse ancora più vicina alla Kattrin brechtiana, in quanto rappresenta la chiave di volta del testo.

In quel periodo sui giornali si parlava di casi di pedofilia, ⁴³ di padri che violentavano i propri figli, ma il teatro non è il luogo dove riprodurre letteralmente la realtà; quel livello di superficie ne nasconde un altro, la verità storica diventa il pretesto e viene capovolta per assurgere a una dimensione più ampia. In questa notte terribile avverrà il sacrificio estremo dell'innocente, Aurora, che offrendosi al carnefice riuscirà a finirlo liberando gli abitanti della casa dalla sua concreta oppressione. La sua è una chiamata divina: «Voce: “Aurora, /Aurora, / Aurora, / Aurora, aiutami, m'annu chiantatu 'n'cruci se'pur'/ innocente. Iu trovavu 'n'terra, morta, c'a/ vest' 'aisat'e u sangu ca ci sculava r'aricch'/ e l'occhi 'o cielu; u so' visu ruci iu amavi [...]”». ⁴⁴ La forza della sua poesia – capace di venir fuori nel sogno, soltanto quando nessuno è in grado di ascoltarla – rinfranca la vita eliminando la parte più cruenta. L'unica a poter svolgere il compito più ingrato, è questa «inconsapevole creatura, divin'aurora» che potrà «aiutar'a scinnir'i sta/cruci», ⁴⁵ colei che potrà sollevare l'umanità che la circonda delle proprie angherie. Oltre questi espliciti rimandi alla figura cristica, è possibile trovare altri indizi disseminati nel testo, che muovono in questa direzione: Aurora «è origine 'a luce / e' pur' 'oscuri ciel' a tentanu», ⁴⁶ è «'a/ santina ca protegge i /me' stentati / passi» ⁴⁷ «'n 'altare a terrena vita». ⁴⁸ Aurora, muta come la Kattrin di Madre Courage, ⁴⁹ come lei, potrà salvare i cari solo con la propria voce; come Ofelia, ⁵⁰ compirà il suo sacrificio, e il prezzo da pagare sarà il «sacro fatale delirio», ⁵¹ la perdita dei propri appigli

42. *Ibidem*.

43. La maxi inchiesta sul caso di pedofilia familiare in un quartiere di Palermo, Passo di Rigano, è del 2006, mentre tra il 2002 e 2003 era scoppiato il caso di sette pedofili proprio nel quartiere Albergheria dove lavorava Scaldati, cfr. «la Repubblica», 29 gennaio 2003.

44. Scaldati, *La gatta di pezza*, p. 79.

45. *Ibidem*.

46. *Ivi*, p. 34.

47. *Ivi*, p. 42.

48. *Ivi*, p. 52.

49. B. Brecht, *Madre Coraggio e i suoi figli*, Torino 2007

50. Effettivamente citata in battuta (p. 46) assieme al riferimento ossessivo del quadro di Millais, derivante a sua volta dall'inedito F. Scaldati, *Ofelia è una dolce pupa tra i cuscini*, O1, 1994.

51. *Ivi*, p. 81.

e cioè di quella gatta di pezza che dà il titolo al testo e che ha trovato posto sempre solo stretta al suo petto. Del resto, la sua alessitimia, con l'unica eccezione nell'attaccamento verso il giocattolo, descritta dagli altri personaggi e dalle didascalie che la vogliono sempre con sguardo assente, nel testo viene associata ai Misteri.

Un ultimo aspetto, anche questo di ordine interpretativo: Aurora non mette in scena letteralmente il sacrificio (al di là dell'accadimento descritto per cui si lascia intuire che a colpire gli occhi di Benito – quasi un novello Edipo – sia la gatta durante un buio scenico), non può. Come Cristo viene tentata, ma non mediante la messinscena di una crocifissione letterale. Aurora, dona la sua innocenza perché svanisca la violenza.

Aurora: “Tuo è un me’ ciatu, e a me’ / pelle / è tua; nni leganu / i sospiri; è unica a sorgent’e / lacrime [...] s’aprono ‘n’ / cerca ‘a vita / [...] tutt’a violenza è svanita ‘a n’ attimo; / [...] vieni supr’o me corpu dolente; / vieni supr’o me’ corpu assente [...] / o / vieni [...] [e un’improvvisa demenza prende Benito] / A.: [...] a tener’ aurora / s’ / è / mutata; / ‘on sacro fatale delirio s’è donata [...] / tra fiorite corone, giace”.⁵²

Raccontando, dunque assumendosi il ruolo di portavoce di un’intera comunità vessata, il teatro di Franco Scaldati dona dignità di parola ai vinti, agli ultimi. Il suo teatro serve perché ci si possa affrancare da quella condizione di miseria, da quello sgomento culturale, sociale e identitario nel quale Palermo vive da tempo. Riferendosi alle stragi del ’92 dichiarò, parecchi anni dopo, come la città fosse ancora intrappolata nel clima del dopo strage, come se ancora non fosse stata in grado di realizzare la propria catarsi. In questa direzione allora si pone il suo teatro: deve aprire i conflitti, non deve cercare il consenso.⁵³ Nella sua opera l’elemento di denuncia, pur se sublimato all’interno della specificità teatrale e poetica, rimane dunque intimamente presente, sia quando pone la propria esplicita attenzione su fatti e personaggi storici, sia quando è opera di fantasia. Tanto Padre Pino Puglisi quanto Aurora della *Gatta di pezza* sono due eroi che accettano il tragico e, nel sacrificio catartico, vincono lo scontro tra la brutalità della mafia e la vitalità del sacro. Come lo vincono? Continuando a raccontare.

52. La scena (pp. 79-84) si concluderà con l’arrivo dell’usuraio morto Totuccio, che strapperà dalle mani di Aurora la gatta, e spegnendo la luce, si sentirà nuovamente urlare Benito «sdisonoraataa ... mi spunnò l’occhi», finché, nella scena successiva, scopriremo che Benito è morto e la gatta di pezza è stata gettata.

53. Cfr. F. Scaldati in Maresco, *Gli uomini di questa città io non li conosco*.

II

Cinema e televisione

EMILIANO MORREALE

Ideologia mafiosa e devozione cattolica nel cinema degli anni Novanta

Io le posso dire una cosa signor presidente... che la rovina dell'umanità sono certi film, film di violenza, film di pornografia. Sono proprio la rovina dell'umanità signor presidente perché... perché se Totuccio Contorno avesse visto *Mosè* e non *Il padrino*, ad esempio, non avrebbe calunniato l'avvocato Chiaracane... nella maniera più assoluta. Invece Totuccio Contorno, purtroppo, ha visto *Il Padrino* [...]

(Michele Greco, al maxiprocesso di Palermo)

La tradizione del cinema italiano sulla mafia è quella di un cinema in senso lato politico, non sociale e men che meno antropologico. Lo schema del *mafiamovie* è quello di uno sguardo esterno, mutuato dal western o dal noir, e il contesto socio-culturale è per lo più ignorato. Al massimo, l'elemento narrativo presente è l'intreccio tra mafia e politica. È stato così in singoli importanti film fino agli anni Sessanta (da *In nome della legge*, 1949 a *Salvatore Giuliano*, 1961) e ancor di più nei numerosi *mafiamovie* degli anni Settanta e nella produzione televisiva dalla *Piovra* (1984) in poi. Qualcosa però comincia a cambiare proprio a partire dagli anni Ottanta, quando le udienze del maxiprocesso di Palermo fanno entrare per la prima volta gli spettatori italiani dentro un mondo attraverso le voci, i gesti, i modelli comunicativi dei mafiosi stessi. E dalla fine del decennio, dopo *Mery per sempre* (1989) di Marco Risi, una generazione di registi attivi in Sicilia (Cipri e Maresco, Torre, Grimaldi, Scimecca e altri) segnerà un cambio decisivo.¹

1. Su questi temi cfr. E. Morreale, *Lampi sull'isola. Nuovo cinema siciliano 1988-1996*, Palermo 1996; Id., *Mafia-movie all'italiana*, in «Lo straniero», 82 (2001), pp. 40-53.

All'interno di questo percorso, l'elemento religioso e devozionale in particolare era ancor più sottotraccia, o esposto in singole spettacolari scene (il topos della processione, magari luogo del delitto e della sparatoria, secondo lo schema consacrato dal finale de *Il Padrino*, 1972, di Francis Ford Coppola). Qui ci soffermeremo su tre esempi diversamente eloquenti di come invece l'elemento religioso, e in due casi in particolare l'elemento devozionale, negli anni Novanta siano entrati ad arricchire non solo la trattazione del fenomeno mafioso, ma la tessitura figurativa e narrativa dei film.

1. Negli Stati Uniti la tradizione del gangster movie con al centro un criminale-eroe era già stata piegata dai film di Martin Scorsese a una sorta di prospettiva barocca, tra allucinata adesione e critica radicale. A compiere un passo ulteriore è però Abel Ferrara con *Fratelli* (1996). Assai meno noto dei film di Coppola e Scorsese, *Fratelli* si chiama in originale più coerentemente *The Funeral*, e si svolge per l'appunto durante la veglia funebre di un mafioso italo-americano, a New York. Ma lo sfondo geografico e culturale è in secondo piano, anche se in più momenti i personaggi parlano in italiano o in dialetti del Sud (siciliano o napoletano), accennano a prodotti tipici (i pinoli) e per tutto il film sentiamo la canzone *Primo amore* cantata da Carlo Buti.

In questo film, pur narrato dall'interno, in maniera quasi claustrofobica, ogni prossimità è abolita, e l'unica tonalità presente è quella del tragico. Davanti alla molteplicità stilistica di Scorsese e all'ampiezza storico-epica di Coppola, qui si ha la monocromia del nero, la quasi assenza di movimenti di macchina e la progressiva messa fuori campo di gran parte dei dati storici e antropologici.² Ma questa scelta non rende il film astratto, anzi permette di isolare un elemento psicologico ed etico che mai era stato visto con tale chiarezza. Il mondo di *The Funeral* è un mondo a lutto, dominato dalla morte. Una bara apre il film, una bara lo chiude. All'interno, la storia di tre fratelli, piccoli gangster italo-americani degli anni Trenta, e delle loro famiglie. Ma il lutto femminile, in realtà, nasconde il proprio contrario, la (vana) forza di resistenza alla cupio dissolvi maschile. E il finale, con tutti i maschi morti, avrà un paradossale valore catartico. Tanto che alla fine Chez (Chris Penn), il fratello più sensibile anche perché mentalmente più disturbato, non si accontenta di uccidere tutti i fratelli vivi, ma spara anche al morto, lo uccide simbolicamente, cerca di uccidere la morte. L'aporia

2. A. Pezzotta, *Abel Ferrara*, Milano 1997, p. 86.

finale è appunto quella del tragico, in cui tutte le vicende, nei diversi piani temporali, non ruotano intorno ad altro che alla morte.

Si tratta di un tema, quello dell'unione tra cultura mafiosa e cultura di morte, spesso affrontato dagli studiosi, magari in chiave antropologica-psicanalitica, e con l'evidente rischio di derive interpretative. Ma l'importanza del tema era stata fulmineamente delineata anche da Giovanni Falcone:

“Fratello, ricordati che devi morire” ci insegna la Chiesa cattolica. Il catechismo non scritto dei mafiosi suggerisce qualcosa di analogo: il rischio costante della morte, lo scarso valore attribuito alla vita altrui, ma anche alla propria, li costringono a vivere in stato di perenne allerta. (...) La certezza della morte vicina, tra un attimo, una settimana, un anno, pervade del senso di precarietà ogni istante della loro vita.³

In *The Funeral*, i personaggi si confrontano in maniera diretta con lo sfondo etico implicito nel loro agire. Ferrara e St. John ci introducono in un mondo di violenza e di morte, che appare tale anche grazie alla presenza, letteralmente sulla soglia, delle figure femminili. E in questo modo, nei loro dialoghi, i personaggi esplicitano il sottofondo di cupa negazione che vediamo incarnato nelle loro azioni e nel loro modo di vita. Questo concetto viene incarnato nel film in una peculiare scelta visiva che presiede ai controcampi, ad esempio nei dialoghi tra il mafioso Christopher Walken e la moglie Annabella Sciorra: alle spalle di lei c'è una luce calda che illumina le cose, mentre il volto di lui si staglia come un teschio su un fondo nerissimo.

Il film non ebbe particolare risalto in Italia, anche se influenzò direttamente o indirettamente, per loro stessa ammissione, l'estetica di molti registi (*Anime nere*, 2014, di Francesco Munzi, ma anche *Angela*, 2002, di Roberta Torre). Il che è abbastanza sorprendente se consideriamo che il film di Ferrara cadeva in un momento in cui era cresciuta l'attenzione degli studiosi al ruolo delle donne e della religione all'interno della mafia. L'omicidio di don Pino Puglisi nel 1993 aveva rimesso al centro l'importanza del ruolo della Chiesa, protagonista già nei primi anni Ottanta con una prima generazione di sacerdoti attivi contro la mafia;⁴ nel 1995, era apparso l'importante studio di Renate Siebert *Le donne, la mafia* (Il Saggiatore, Milano). Questi due versanti di ricerca possono essere simboleg-

3. G. Falcone, M. Padovani, *Cose di Cosa Nostra*, Milano 1991, p. 72.

4. Cfr. *Il Vangelo e la lupara. Materiali su Chiese e mafia*, a cura di A. Cavadi, Bologna 1994.

giati da alcune realtà palermitane fondamentali in quegli anni: la rivista «Mezzocielo» (1991) e la casa editrice La Luna (1987), animate da un gruppo di intellettuali e femministe, e la rivista «Segno», diretta dal padre redentorista Nino Fasullo e che in quegli anni attraversa la fase di maggiore incidenza sulla realtà locale.

E proprio sulla rivista «Segno», nelle settimane in cui usciva in Italia il film di Ferrara, il direttore Nino Fasullo chiariva in un editoriale (*Una religione mafiosa*) alcuni elementi della visione del mondo che illuminano involontariamente il film.⁵ «Per un fenomeno come la mafia», scrive Fasullo, «privo di giustificazione intellettuale, la religione può essere considerata l'unico apparato ideologico cui fare riferimento». La religione dei mafiosi è proprio quella che Ferrara ci racconta nei deliranti monologhi recitati da Chris Penn prima di sodomizzare la prostituta, e da Christopher Walken prima di uccidere il presunto killer del fratello. Prima di agire, i personaggi di *The Funeral* riflettono e parlano, ma girando a vuoto in una logica di morte. La loro è una *hybris* nichilista: più che carità, desiderio di salvare una ragazzina debole o un giovane impulsivo, è in azione una *voluttà di essere Dio*, una sfrenata volontà di potenza che cela un impotente feticismo di morte. Scrive ancora Fasullo:

Per un mafioso Dio non è un problema. Non trova Dio al termine di una ricerca travagliata. Il mafioso Dio ce l'ha alle spalle. Non arriva ma parte da Dio. (I mafiosi) al Dio della religione credono solo in quanto lo imitano, lo eguagliano, si pongono al loro livello. Espressioni come “io sono il tuo Dio”, “rendi conto a me come rendi conto a Dio” sono rivelatrici. Un uomo, infatti, può sopprimere un altro uomo solo perché ritiene che al suo posto Dio farebbe la stessa cosa.⁶

2. In maniera invece assai diversa, opposta potremmo dire, è istruttivo come documento *Vite perdute* (1992) di Giorgio Castellani (1954-2011), pseudonimo dietro cui si nascondeva Giuseppe Greco, figlio di Michele detto “il papa”, boss della borgata di Ciaculli e a capo della cupola di Cosa Nostra negli anni della grande ascesa dei corleonesi. Le funzioni di mediazione del “papa”, hanno ribadito in molti, nascondevano in effetti una completa subordinazione alla scalata di Riina e soci, un costante doppio

5. I due paragrafi precedenti rielaborano quanto scritto da me nell'articolo *La teologia mafiosa di Ferrara e St. John*, in *Abel Ferrara: la tragedia oltre il noir*, a cura di G. A. Nazzaro, Roma 1997.

6. N. Fasullo, *Una religione mafiosa*, in «Segno», 179 (1996), pp. 39-46.

gioco nei confronti delle cosche perdenti pur di rimanere in piedi. Michele Greco era insomma una figura grigia, a dispetto dell'enorme prestigio della sua carica, sancito anche al maxiprocesso dove rimangono celebri un paio di sue uscite: una contro i film "di violenza" (citata in esergo di questo saggio) e un minaccioso augurio finale ai giudici. Greco sr., la cui appartenenza a Cosa Nostra emerse solo negli anni Ottanta, amava mostrarsi come possidente di solida origine contadina e insieme come borghese dalle ottime frequentazioni (anche con politici e magistrati), e soprattutto come uomo devoto, di grande religiosità (dove, pare, il soprannome).⁷ Questi due dati *ideologici* (la devozione e la fedeltà ad antichi valori), più del gusto della rispettabilità e del *savoir vivre*, sono utilissimi per esplorare la versione cinematografica che della sua figura darà il figlio.

Giuseppe Greco, a onta del nome che porta, risulterà estraneo a qualunque attività criminale, e non affiliato a Cosa Nostra.⁸ Tuttavia, negli anni subisce ben tre arresti: nel 1982, nel 1984 e nel 1992 (in questo caso trascorrerà un anno e mezzo a Pianosa). Pur non dissociandosi mai dall'operato del padre e difendendolo anzi sempre dalle accuse, si tiene totalmente ai margini, e mentre intorno esplose il decennio più sanguinoso della storia di Cosa Nostra, tra la seconda guerra di mafia, il maxiprocesso, le stragi del '92 e '93, coltiva il suo sogno cinematografico. Appassionato di cinema, grazie ai soldi del padre produce e interpreta una commedia sexy, *Crema cioccolata e pa...prika* (1981) Il suo esordio come regista è appunto *Vite perdute* nato sulla scia di *Mery per sempre*, anzi più precisamente di *Ragazzi fuori* (1990), sequel del precedente, sempre diretto da Marco Risi. La trama, abbastanza contorta, segue le avventure di un gruppo di criminali di strada a Palermo. Lo schema è quello di una rozza opposizione tra criminali di strada e borghesia, per cui i veri cattivi sono i politici, gli avvocati, i borghesi. Altro elemento ideologico di rilievo, un cristallino maschilismo:

7. A. Dino, *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*, Roma-Bari 2008, pp. 116-119.

8. Come ricordò il padre, in maniera che potrebbe considerarsi metaforica: «Giuseppe, mio figlio, non ha mai avuto la tendenza per la campagna come l'ho avuta io e l'ha avuta tutta la mia famiglia da molte generazioni: mai, Giuseppe mai. Ha sempre avuto la tendenza per la vita artistica, siccome ha talento in merito. Per abbreviare, un giorno si venne insieme al dunque di potere fare un film. Giuseppe partecipò, se la cavò bene al primo impatto con la cinepresa. Ora però, anziché fare la carriera artistica, le calunnie dei pentiti gli hanno fatto fare anche a lui la carriera carceraria» (cit. in A. Bolzoni, *Parole d'onore*, Milano 2008, p. 135).

le donne sono deboli e da proteggere (le madri e le sorelle), ma anche infide e seduttrici. Quando uno dei personaggi confessa di essere innamorato della sorella di un amico (la quale ad ogni buon conto gli ha messo nel caffè un filtro d'amore composto dai propri peli pubici), il protagonista Rosario, interpretato da Gianni Celeste (una specie di controverso eroe maledetto nutrito di superomismo, verso cui il regista ha un atteggiamento ambivalente) gli ricorda che la donna allontana da Dio e dagli amici, e anche Adamo si perdette per colpa sua: «A fimmina all'uomo che ama lo vorrebbe incatenare, ma il tempo delle catene è passato da un pezzo».

Tutti questi dati sono però secondari rispetto al cuore visivo e ideologico del film, che è l'uso in chiave mafiosa dell'iconografia cattolica, dei testi sacri, delle immagini devozionali, dei riti. I titoli di testa mostrano una Madonna sulle note dei *O Fortuna* dai *Carmina Burana* di Orff, brano profanissimo ma con aura "sacrale" (era la colonna sonora di *Excalibur* di Boorman). C'è ovviamente una processione con Santa Rosalia, e davanti al crocifisso Rosario si lancia in una preghiera esemplare:

Oh Signore, io veramente non sarei degno di entrare nella tua casa, ma basta che dici soltanto una parola e io sarò salvato. Una tua parola passa più di quella dell'onorevole Andreotti. Sì, è vero, sono un po' delinquente, ma che ci posso fare? È la vita. Vuol dire che il destino ha voluto accusi, non è colpa mia. Io non avrei voluto essere quello che sono, ma essere un altro: un grosso commerciante, un industriale, e no uno così. (...) Io voglio il tuo aiuto. Ti dico questo perché so che Dio esiste: lo diceva sempre mio patri, e per dirlo lui vuol dire che è sicuro. Anche se non vengo sempre a trovarti, ricordati di mia. Io so molte cose di te, mi informo sempre sul tuo conto, e sai perché? Perché ti stimo, e forse ti invidio pure. Anche se sei morto a 33 anni, però eri già uno famoso e persino re. Questa sì che è vita. Sei stato tu che hai inventato il proverbio: meglio un giorno da leone che cent'anni da pecora, non è vero? Ci avevi ragione. Anch'io ci metterei la firma essere prima re dei giudei e poi morire a 33 anni crocifisso. Megghiu Crocifissu ca sparatu!

Il passo è un riassunto della visione mafiosa della religione, come la spiega padre Fasullo nel passo citato a proposito di Abel Ferrara. Un Dio potente, ovviamente non quello misericordioso né tanto meno quello della *kenosis* che si spoglia di ogni prerogativa divina. Riferimenti biblici attraversano tutto il film di Castellani, in una chiave di superomismo e di identificazione eroica con la parola sacra (non diversa dall'uso del neobiblico Ezechiele 25:17 in *Pulp Fiction*, 1994, di Quentin Tarantino): «Di' solo una parola e io sarò salvato», ripetono i delinquenti al magnaccia romano pri-

ma di prendergli i testicoli in una tenaglia, e poi Rosario, dopo aver parlato con l'onorevole presso cui lavora sua madre (costretta a concedere favori sessuali) esclama da solo: «Ascoltate questo, voi che calpestate il povero e maltrattate gli umili. Demolirò le case d'inverno, andranno in rovina le case d'avorio, e scompariranno i grandi palazzi. Così dice il signore! Siano pure potenti e forti, siano pure numerosi, ma saranno falciati e spariranno. Ricordatelo, onorevole dei miei stivali!» (Amos 3: 15 e Naum 1:12)

La scena clou però è quella dell'ultima cena, in cui uno dei componenti della banda, Pietro, è sospettato di tradire Rosario. L'inquadratura riproduce quella frontale del *Cenacolo* più volte vista al cinema, in variazioni più o meno blasfeme, da *Viridiana* (1961) a *Mamma Roma* (1962). Rosario dice al suo Guida di fare subito quel che deve fare, a Pietro che prima che canti il gallo lui lo tradirà, e conclude così: «Egli prese il salame, u tagghiò, lo diede ai suoi amici e disse: prendete e mangiatene tutti, questo è il salame... dell'ultima rapina ai supermercati!»

3. Non stupisce che Giorgio Castellani abbia interessato moltissimo Daniele Cipri e Franco Maresco,⁹ probabilmente i conoscitori e i narratori più profondi del mondo di Cosa Nostra che il cinema italiano abbia mai prodotto.

Il rapporto tra mafia e religione è in loro decisivo non come collegamento esterno, legame storico (fino al *Ritorno di Cagliostro*, 2003, nel loro cinema quasi non ci sono preti), ma come rapporto dialettico tra due aspetti di una cultura tragica. La religione, paradossalmente, appare come un aspetto di un materialismo di fondo, che anche Leonardo Sciascia attribuiva alla religiosità popolare siciliana.¹⁰ L'elemento della religiosità è decisivo nel loro cinema, sia dal punto di vista dei riferimenti figurativi che nei temi narrativi. Eppure il loro cinema non avrebbe la forza che ha se non si nutrisse nello stesso tempo di una tensione quasi violenta verso il sacro, di un senso del trascendente che lo apparenta a quello di Pasolini o di Buñuel, cioè dei grandi laici ossessionati dal sacro. In questo senso, il loro uso del materiale devozionale non è mediato dallo sguardo esterno dell'antropologo, ma è inserito in un contesto reale e contemporaneamente in una visione tragica della vita che da quel mondo sorge. Le Madonne, le

9. Al regista sono dedicate le prime due puntate dell'ultima trasmissione di Cipri e Maresco, *Ai confini della pietà*, andate in onda il 7 e il 14 giugno 2007 su La7.

10. L. Sciascia, *Feste religiose in Sicilia*, Leonardo da Vinci, Bari 1965, con fotografie di F. Scianna; poi in Id., *La corda pazza*, Torino 1970.

processioni, le bestemmie, gli angeli e le apparizioni di *Cinico Tv* (1992-1996) e poi dei lungometraggi della coppia di registi sono inscindibili, in maniera contraddittoria, da una logica di violenza e sopraffazione, di maschilismo, di morte, che è quella da cui nasce Cosa Nostra, ma è anche quella che nutre il pessimismo dello sguardo degli autori. A tratti ne è il corrispettivo visivo e ideologico, a tratti segna una disperata, irriducibile estraneità, destinata (nella visione pessimistica degli autori) alla sconfitta. La forza del loro cinema è però anche, paradossalmente, una sconfinata carità per i “poveri Cristi” che germoglia da una visione apocalittica del presente. Il rapporto col sacro è in questo senso primario nei suoi personaggi, paragonabile a quelli con il cibo, il sesso, la morte.

In molti cortometraggi della coppia, la scelta di ridurre la rappresentazione a pochissimi elementi corrisponde a una riduzione dell’umanità ai suoi elementi di base. Su una linea di orizzonte marino desolato o davanti a macerie, pochi personaggi si aggirano come dopo la fine del mondo, e certi cortometraggi hanno titoli come *La Madonna dell’Oreto*, *La provvidenza* (1990) (un pollo si materializza in una famiglia di disperati, con tragicomiche conseguenze), *Venerdì Santo - Sabato Santo - Domenica di Pasqua* (1992).

Il loro primo lungometraggio, *Lo zio di Brooklyn* (1995), è concepito anche secondo l’andamento di una processione, ma una processione che gira su se stessa mentre il mondo sta finendo. Tutto il film è punteggiato di elementi di espressione estetica popolare, travestita carnevalescamente: un santo con un occhio solo portato in processione; un funerale che va avanti e indietro creando scompiglio; una festa di ringraziamento per il mancato omicidio del fratello di un boss; una veglia funebre. Su questo tappeto di riti officiati da un’umanità stremata, composta solo da maschi, il filo narrativo mostra l’arrivo di un vecchio ieratico dalla barba bianca, che non parla mai, un evidente figura divina per quanto degradata, che viene affidata a una famiglia di disperati da due nani mafiosi. In realtà, a parte due piccoli prodigi (ammansire uno scemo e far addormentare un custode per scappare) questo personaggio non fa assolutamente nulla. Sennonché, nel finale, i corpi risorgono, vestiti da angeli come nel sogno del *Monello* di Chaplin, accompagnati ancora una volta da una banda musicale. Ma quando lo zio/Dio si avvicina alla macchina da presa, sarà accolto da una sonora pernaccia. Se si dovesse scegliere un concetto che guidi la visione di Cipri e Maresco, questo sarebbe probabilmente il carnevalesco di Michail Bachtin, in specie nella variante contemporanea. Lo studioso russo ricordava infatti,

prendendo a esempio alcuni racconti di Poe, come gli elementi del carnevalesco rinascimentale (il riso, il cibo, il sesso) perdessero nella letteratura successiva ogni valenza liberatoria e positiva: «la chiave aurea di questo complesso è perduta: la sana totalità onnicomprensiva della vita trionfante è assente e rimangono i contrasti nudi e disperati e quindi atroci».¹¹

Totò che visse due volte (1998), in questo senso, è ovviamente l'esperienza più profondo e più estremo. Il primo e soprattutto il terzo episodio del film sono quelli che più ci interessano. Nel primo, un povero sessuomane ruba la colonna da un'edicola votiva per andare a puttane; ma il boss di quartiere, assai devoto, lo condanna a rimanere murato lui nell'edicola, come un *Ecce Homo* vivente. L'ultimo episodio, che racconta la discesa di Cristo in una Palermo dilaniata dalle guerre di mafia, è concepito come una sacra rappresentazione, di quelle comuni in tutti i paesi d'Italia. Un vecchio con la barba bianca arriva tra le borgate, sale sulla Montagna ma non fa nessun discorso, fa risorgere Lazzaro, che però è un mafioso che appena risorto si vendica del clan rivale. Infine, viene sciolto nell'acido e al suo posto, in croce, finisce un altro disperato.

Come si è detto, il filo delle immagini e dei riti appartenenti alla religione cattolica è visto sarcasticamente come il lessico, la logica apparente cui si conformano le azioni del mondo mafioso, e contemporaneamente esso implica il riferimento a qualcosa di irriducibile a questo, senza che ciò porti però una speranza: l'antropologia e, per così dire, la teologia morale di Cipri e Maresco sono rigorosamente negative. Il sacro, nei loro film, vive in continuo scambio/ opposizione girardiani con la violenza primaria, ma anche con le dinamiche di potere, la sopraffazione storiche. La mafia è in questa prospettiva un mondo in cui regnano allo stato puro potere e violenza in una logica (maschile) di morte; lo stesso Gesù Cristo è impotente in un mondo in cui anche la vittoria sulla morte non elimina la spinta alla violenza (Lazzaro, risorto, pensa a vendicarsi). Ma in questo mondo si avverte anche un desiderio assoluto, struggente, erotico: il "povero scemo" Minicu è attratto sessualmente dalla statua della Madonna, che potrebbe però essere anche Santa Rosalia o un totem qualsiasi.

Più che tre stazioni di una Via Crucis, dunque, rispetto alle quali qui non c'è progressione, non ci sono misteri gaudiosi né dolorosi, quelle di *Totò che visse due volte* sono tre pale d'altare; meglio ancora, costitui-

11. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino 1979, pp. 346-348.

scono un percorso orizzontale in cui il racconto non sembra procedere in linea retta ma a cerchi concentrici, dalla novella del primo episodio fino a una visione d'insieme cosmica. Il film era inizialmente privo di musiche extradiegetiche, ma poi i registi decisero di inondarlo di musiche, Bach innanzitutto; forse come omaggio a Pasolini, ma soprattutto per sancire la presenza, al di fuori di ciò che si vede sullo schermo, di qualcosa di radicalmente altro e solenne.¹²

Ci piace perciò concludere con un lavoro meno noto ma tra i più importanti della coppia, e importantissimo per il nostro discorso: *Grazie Lia* (1996), commissionato dal Comune di Palermo per i festeggiamenti di Santa Rosalia, e poi comprensibilmente accantonato. Lo spunto è utilizzato dai registi per una sorta di viaggio in materiali girati in precedenza e altri realizzati per l'occasione: un uomo perseguitato dall'angelo custode che puzza, un imitatore che chiede alla Santa la grazia di poter migliorare le proprie performance, e soprattutto lo straziante Filangeri, giovane miope vessato dalle domande dell'intervistatore Maresco, che gli attribuisce sventure e abomini immaginari, fino a dichiararne la completa cecità. Alle timide obiezioni dell'intervistato («io ci vedo») la voce over dell'inquisitore chiosa: «Ecco, questo è il bello: fingere di vedere quando invece sappiamo ormai che la luce è andata via per sempre». Su questa battuta partono dieci minuti di puro misticismo tratti dal cortometraggio *K.* (1996): l'inquadratura fissa del golfo di Palermo e di Monte Pellegrino (dove è appunto il santuario della patrona di Palermo) in una giornata di nuvole, con il cielo che si annera, poi una luce sembra farsi lago trionfante sulle musiche di Ligeti per *2001: odissea nello spazio*, e infine su tutto cala di nuovo il nero. Una abbagliante (in senso proprio) versione delle barocche "lotte fra le tenebre e la luce", che mostra nella maniera più pura questo altrove mai mostrato ma dolorosamente presente.¹³

12. Questo paragrafo riprende alcuni spunti di E. Morreale, *Cipri e Maresco*, Alessandria 2003.

13. Ricordiamo però anche il trattamento di un film mai realizzato, *La Madonna della Mercedes*, pubblicato sulla rivista «Brancaleone», 2 (2007), pp. 135-162, che meriterebbe un discorso approfondito.

PEPPINO ORTOLEVA in conversazione con LUCA MAZZEI

Il mafioso nel sistema dei miti a bassa intensità

LUCA MAZZEI: *Peppino, tu stai scrivendo un libro proprio in questi mesi sulle mitologie contemporanee. In questo libro, grande spazio avrà una riflessione sul ruolo del criminale rappresentato nelle narrazioni contemporanee dall'Ottocento in poi. Come si posiziona secondo te in questa struttura il racconto cinematografico e televisivo dedicato alla mafia?*

PEPPINO ORTOLEVA: In effetti, come dico nel mio libro, la società dall'Ottocento in poi possiede una sua mitologia, che è quella che io definisco la sfera dei "miti a bassa intensità". Allo stesso tempo però questa stessa società conserva all'interno della sua cultura anche parti di miti precedenti, fra cui principalmente quelli di origine religiosa. La devozionalità mafiosa s'inserisce dunque da una parte all'interno del sistema mitico contemporaneo, mentre dall'altra è debitrice di forme di devozionalità molto più arcaiche, nate in epoche assai precedenti che nella sfera culturale dell'oggi sono ancora attive. Questa "sincronia dell'asincronico" come avrebbe detto Ernst Bloch, ovvero il convivere in un unico sistema di fenomeni nati in epoche molto distanti fra loro, è molto importante. Senza questo quadro di riferimento sarebbe impossibile capire il fenomeno delle rappresentazioni del mafioso in area romanzesco-cinematografica, fatto che a differenza della mafia in sé (che ha una storia tutta sua, lunga e complessa) è invece relativamente recente.

MAZZEI: *Questo dunque il quadro generale. E la figura del mafioso che posto ha in questo sistema?*

ORTOLEVA: Torniamo alla considerazione da cui sono partito: i miti a bassa intensità. Uno dei grandi snodi della mia riflessione su questo tema è la presenza in tutta la storia della cultura di massa di una sorta di mito infero, di mito oscuro, che è quello del criminale. Si pensi ad esempio alla figura

del pirata e alle numerosissime e varie rappresentazioni di questo personaggio nella letteratura dell'Ottocento.

Torniamo alla considerazione da cui sono partito: i miti a bassa intensità. Uno dei grandi snodi della mia riflessione su questo tema è la presenza in tutta la storia della cultura di massa di una sorta di mito infero, di mito oscuro, che è quello del criminale. Si pensi ad esempio alla figura del pirata e alle numerosissime e varie rappresentazioni di questo personaggio nella letteratura dell'Ottocento. Nel Novecento, dagli anni Trenta in poi e soprattutto grazie al cinema, è il gangster invece a ricoprire in maniera pervasiva questo ruolo. Ed è un fenomeno che arriva fino all'oggi. Basti qui ricordare il caso fondamentale dei gangster-film asiatici, creati per quella realtà, ma molto seguiti anche in occidente. Robert Warshow nel suo fondamentale saggio del 1948 *The gangster as a tragic hero* sostiene che il gangster, nella sua caratteristica di eroe e contemporaneamente di antieroe, sia una figura fondamentale della cultura americana degli anni Trenta e Quaranta. Ebbene oggi possiamo dire che, proprio in questa accezione, quella stessa figura, cioè il gangster, ha attraversato tutta l'intera storia della cultura di massa del Novecento. Ed è proprio muovendo da qui, cioè dal personaggio del gangster che a partire dagli anni Settanta, dunque diciamo da *Il Padrino* (*The Godfather*, 1969, Mario Puzo) in poi, diventa una delle principali declinazioni del mito infero del criminale.

MAZZEI: *Cioè tu dici che il mafioso si inserisce in una linea che si snoda senza continuità fin dall'Ottocento?*

ORTOLEVA: In parte sì. Ma solo su di un piano generale, come vedremo poi, legato soprattutto a questioni narrative. Stiamo attenti, infatti, a non interpretare questo mito solo in una prospettiva arcaica, preindustriale. La cultura di massa ha bisogno del mito del criminale per ragioni che rispondono a caratteristiche nuove, rispetto al passato. Per spiegare al meglio tale questione, ecco allora che bisogna tornare ancora a emergenze più antiche. Cioè, di nuovo alla figura del pirata. Lo farò facendo riferimento ad un piccolo dimenticato racconto, secondo me eccezionale. Si tratta di *The Persons Of The Tale* (*I personaggi del racconto*, 1896) di Robert Louis Stevenson.

Stevenson scrive questo racconto qualche anno dopo *L'Isola del tesoro* (*Treasure Island*, 1883) che, come noto, è un'avvincente ed anche molto fortunata storia di pirati. A differenza di quest'ultimo testo però, che ha la forma del romanzo ed è dunque animato da molte vicende e da molti personaggi, il nostro racconto si presenta come decisamente più scheletrico, per di più con

intenti in parte saggistici. Stevenson infatti qui si appoggia alla forma del dialogo fra due soli personaggi. Questi sono Long John Silver, cioè il “cattivo” de *L’Isola del Tesoro* e il capitano Smollett, che è poi il “buono” dello stesso romanzo. Di questo racconto mi interessa in particolar modo un passaggio: è quando il capitano Smollett interloquendo con il suo romanzesco nemico di punto in bianco gli domanda: «Ma se non ci fossero i buoni come potrebbero mai finire le storie?». Al che Long John Silver, il pirata, che poi è il personaggio più simpatico del romanzo, acutamente risponde: «E come comincerebbero allora le storie se non ci fossero i cattivi?».

Secondo Stevenson è insomma proprio il personaggio del criminale e non quello positivo dell’eroe la figura che, nel racconto moderno, rompendo l’armonia, dà un senso alla narrazione. Del resto è la stessa cosa che sosteneva Tolstoj quando scriveva che «non ci sarebbero romanzi se ci fossero solo famiglie felici». Il criminale cioè, possiamo aggiungere noi, un po’ come l’infelicità di cui parla Tolstoj è una componente narrativa necessaria della cultura di massa. È l’antieroe insomma che rende possibile la narrazione.

Ecco perché dunque il criminale – dal Vautrin di Balzac, ai pirati di Stevenson, fino al gangster del cinema degli anni Trenta, fino al mafioso del post-1970 – attraversa tutta la cultura di massa. Perché è narrativamente necessario.

MAZZEI: Giusto. Però se le figure del criminale come motore del racconto e il gangster come eroe/antieroe, sono il quadro in cui la figura del mafioso si inserisce, in che cosa sta allora la specificità del mafioso? E in quale punto del suo essere mito a bassa intensità si ritrova il suo ricongiungere antico e moderno, devozione arcaica e pratica contemporanea?

ORTOLEVA: Ecco, questo è il punto, la specificità del mafioso. Che, come vedremo, è legata proprio al tema della devozione e dell’appartenenza a un gruppo. Se andassimo ad indagare, troveremmo infatti che, a parte il mafioso, gran parte delle figure di criminale che incontriamo sono figure di persone sole, e tutte in qualche modo isolate. Anche il gangster, che pure avrebbe la gang intorno, rispetto ai suoi sottoposti ha una distanza enorme, che è umana, oltre che di potere. Il mafioso ha invece dalla sua l’organizzazione. Esso cioè dipende così tanto dall’organizzazione da non poterne fare a meno. A bene vedere, non è casuale che il mafioso diventi uno dei grandi protagonisti della cultura di massa americana negli anni Settanta: è proprio a partire dagli anni Settanta infatti che il tema dell’organizzazione diventa uno dei grandi temi della cultura americana.

La mafia d'altronde, osservata dal punto di vista americano, si identifica con la criminalità organizzata in quanto tale. Negli States, lo dice il termine stesso dalle commissioni d'inchiesta nel corso degli anni Cinquanta, è "Organized Crime". Il mafioso è cioè prima di tutto un "organizzato". Ma il mafioso, nella cultura di massa, non è solo il criminale che opera all'interno o in virtù di una organizzazione. Questa stessa cultura lega il mafioso anche ad un altro elemento, per certi versi più arcaico ancora. Questo elemento è la famiglia, con tutti i legami tradizionali che essa comporta e i valori fondativi su cui si basa. C'è dunque un convergere nella figura del mafioso fra l'organizzazione, che sorge da un principio di efficienza capitalistica, e la famiglia, che è invece espressione di un principio precapitalistico. La famiglia, nel caso della rappresentazione culturale del mafioso, ha un ruolo in qualche misura correttivo. Serve a mitigare la freddezza della pura organizzazione, un elemento dal quale, come dicevamo, il mafioso così come lo pensiamo oggi non può essere scisso. In questo senso è estremamente interessante seguire come da *Il Padrino* in poi, attraverso film e serie tv chiave come *I cattivi ragazzi* (*Good Fellas*, 1990, Martin Scorsese) e *I Soprano* (*The Sopranos*, 1999-2007, David Chase) ecc., questa relazione estremamente complessa fra l'organizzazione e la famiglia sia, non solo rimasta intatta, ma addirittura cresciuta, esponendo il mafioso a uno stress che lo porta a caratterizzarsi sempre di più come personaggio nevrotico, bisognoso addirittura di terapia. Cosa che succede in modo ironico al Paul Vitty (Robert De Niro) di *Terapia e pallottole* (*Analyze This*, 1999, Harold Ramis) e in modo scherzoso ma non troppo al Tony Soprano (James Gandolfini) de *I soprano*. Questo succede perché il mafioso della narrazione contemporanea è un personaggio in cui le dinamiche familiari diventano dinamiche nevrotizzanti ma anche inevitabili. In altre figure di criminali questo tema non compare, o compare con una logica completamente diversa. Il serial killer, ad esempio, è uno psicopatico ed un sociopatico, ma non è un nevrotico.

MAZZEI: *Dunque il mafioso tu dici, nella cultura di massa, è inscindibile dal concetto storicamente determinato di famiglia, con tutti i valori che essa si porta dietro.*

ORTOLEVA: Sì, però la famiglia ha un ruolo complesso nella figura del mafioso. Essa serve, infatti, in prima istanza anche a far sì che il mafioso abbia pure lui delle regole, norme che ovviamente nel suo caso si pongono ad un livello superiore rispetto a quelle della comune giustizia, quella dei tribunali. In secondo luogo poi la famiglia serve a far sì che il

mafioso, che pure con tutta evidenza non rispetta nessuna legge umana, risponda invece alla legge divina. Cioè inserisce in questo contesto un elemento devozionale. Il suo rispettare le leggi non è fine a sé stesso ma rinforza anche il legame familiare. In un circuito di legami pervasivi che si rinsaldano a vicenda

C'è però un altro aspetto correlato alla presenza della famiglia nel mondo mafioso, che secondo me è ancora più importante. Ed è quello legato all'iniziazione. La mafia, ci dicono le narrazioni a questa dedicate (dai libri ai film, alle serie tv ai fumetti), è una "famiglia" in cui si entra attraverso dei riti particolari, di tipo quasi religioso. La devozione mafiosa, nella narrazione di essa che ne fa la cultura di massa, è dunque legata a dei riti arcaici che hanno a che fare con la famiglia, ma che sono anche dei riti iniziatici. All'inizio del cinema di mafia americano in *Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (1973, Scorsese) c'è infatti una sequenza importante, lo ricorderai. Charlie Cappa (Harvey Keitel), è in chiesa e si brucia quasi una mano sopra a una candela per provare a immaginare cosa si prova bruciando all'inferno. È un riferimento agli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola, è vero, ma nel contesto del film è anche una prova di coraggio che lui impone a sé stesso. Si tratta infatti di una tipica azione iniziatica che prelude all'intero tema del film: l'ingresso nella società mafiosa. È insomma una specie di auto-iniziazione e una sorta di *mise en abyme* del film stesso.

L'esempio che ho portato ha certo all'interno del film anche un valore simbolico, ma la cosa è ricorrente nel cinema di mafia. Scorsese, che ha ben presente il tema, lo ripresenta ad esempio anche in *Casinò* (1995). Mi riferisco ad esempio a quando Sam "Asso" Rothstein (Robert De Niro) entra in evidente conflitto con Nick Santoro (Joe Pesci) un affiliato della mafia. Nick, con i suoi modi di fare pacchiani e rozzi, lo sta mettendo in imbarazzo e rischia di fare crollare tutto un giro d'affari miliardario di cui la stessa organizzazione mafiosa fruisce. Ma dice esplicitamente, "Asso", lui è affiliato ed io no. Asso, dunque, che pure rappresenta in pieno un principio di organizzazione capitalistica moderna e vincente, non facendo parte della famiglia, nulla può dire a Nick. Ecco cioè che un personaggio lucido, intelligente, un uomo d'affari vero come Asso deve inchinarsi alle follie di un personaggio completamente "sballato" come il vero "mafioso". L'iniziazione, questo passaggio rituale che fa parte della dimensione devozionale oltre che, se vogliamo arcaica, costituisce dunque qui una differenza invalicabile.

MAZZEI: *Tu hai parlato fino ad adesso della dimensione mitica in cui si muove, nella sua specificità, il mafioso. Ma quale è allora il ruolo, nella cultura di massa, dell'eroe dell'antimafia? Perché nelle narrazioni cinematografiche e televisive italiane, gli eroi dell'antimafia sono da una parte soli (e tragici) dall'altra vivono in una dimensione specifica che ha a che fare pur sempre con la devozionalità.*

ORTOLEVA: È vero. Però il fenomeno non è solo italiano e neanche solo caratteristico degli ultimi tempi. Nella cultura statunitense il grande nemico della mafia è spesso infatti rappresentato come un personaggio importante, al centro di storie avvincenti. In passato, sempre nel cinema americano, situazioni del genere sono state molto comuni. Basta pensare a *Sono un agente dell'FBI* (*The FBI Story*, 1959) di Mervin Leroy con James Stewart, che è un esplicito tentativo di glorificazione de G-Men. Nel caso italiano trovi invece questi personaggi già *In nome della legge* (1948) di Germi che, secondo me, è un film chiave in tutta questa storia. D'altronde Germi farà un film come *Un maledetto imbroglio* (1959), dove il poliziotto è l'antieroe per eccellenza. Poi hai *Il prefetto di ferro* (1977) di Squitieri, che è un film filo-fascista, ma è comunque un film antimafia, dove l'eroe antimafia è organico allo stato fascista. Quindi c'è stata la figura del capitano Ultimo interpretata da Raoul Bova alla televisione (*Ultimo*, 1998, Stefano Reali). Potremmo continuare ma secondo me il vero punto di stacco per la figura dell'eroe antimafia italiano, inteso come figura a sé stante, si trova nelle narrazioni della vicenda di personaggi come Falcone e Borsellino, Ambrosoli e, in parte, dalla Chiesa. Ed è legata soprattutto alle loro figure.

MAZZEI: *È vero. È un film molto importante in questo senso, poi "cannibalizzato" da molte altre produzioni è il documentario Les Ennemis de la Mafia (1998) di Claude Goretta e Marcelle Padovani, dove questa dimensione, intendo quella dell'eroe antimafia come eroe solo, ma anche soggetto di devozione popolare, mette in linea proprio due dei personaggi che hai citato: Dalla Chiesa, di cui si ripercorre l'ultimo viaggio in auto fino al luogo della morte (dove si indulge sulla targa commemorativa a lui dedicata), e Falcone, osservato in una lunga intervista con tragica preveggenza proprio nel suo isolamento di magistrato.*

ORTOLEVA: Qui ci troviamo di fronte ad una sovrapposizione di operazioni mitiche. La prima operazione è la legittimazione dello Stato. In una storia come quella repubblicana, nella quale il rapporto fra stato e

mafia è sempre stato ambiguo, fatto di contraddizioni, trattative, ecc. far emergere delle figure eroiche che rappresentino lo Stato è un rovesciamento di questa situazione che, da un certo momento in poi, è sentito come necessario. *Cento Giorni a Palermo* (1984, Giuseppe Ferrara), ad esempio, dedicato a Dalla Chiesa risponde a questa esigenza. E anche *Les Ennemis de la Mafia* cui tu ti riferisci muove appunto proprio dalla morte del generale Dalla Chiesa. Ma nella lunga distanza, la figura di Dalla Chiesa sembra aver risposto solo fino ad un certo punto a questa esigenza. Questo per causa delle ambiguità e della complessità che la sua figura portava su di sé. Invece Falcone e Borsellino e anche Rosario Livatino si prestano a essere figure, diciamo, a tutto tondo. Mi spiego meglio: osservando la storia dei giudici antimafia, in un lungo periodo, la loro vicenda non appare solo una teoria di tragedie ma anche una vicenda di investigazioni, arresti, depistaggi e tutto quello che normalmente un'attività di indagine pur difficilissima e delicata porta con sé. Soprattutto, non tutta la storia della mafia, per quanto violenta e crudele, è stata attraversata dalla decisione di ammazzare i giudici. Anzi, generalmente la mafia è stata molto più accorta e attenta di così quando si trattava di passaggi che l'avrebbero messa troppo in luce o esposta a rischi. Totò Riina fa invece una scelta precisa, e compie questi atti in modo spettacolare, creando attentati giganteschi in modo che se ne parli ovunque. L'attentato a Falcone, e quello di poco seguente a Borsellino, hanno cioè fra loro punti di somiglianza con l'attentato alle torri gemelle: nascono già in certa misura come spettacolari.

A queste scelte da parte della mafia, così visibili sul piano dei media, seguono dunque, come logico, operazioni da parte dello stato che si muovono nella stessa direzione. Ecco dunque l'intitolazione ai due giudici dell'aeroporto e altre scelte consimili. Sia chiaro, io non voglio togliere niente al coraggio e all'importanza del lavoro fatto da Falcone e Borsellino, che è indiscutibile ed è stato oltretutto fondamentale, però sono convinto che senza questa scelta di Riina di massacro aperto, spettacolare, non ci sarebbe stata questa raffigurazione così iconica dei due eroi. Che sul piano delle narrazioni, nasce non tanto sotto in continuità con il passato, quanto come risposta ad un attacco che già aveva una sua forte portata emotiva.

MAZZEI: Il fatto interessante, infatti, è che proprio da qui prende il via una intensa stagione di rappresentazione cinematografica, televisiva e non solo

di eroi dell'antimafia, nel quale appunto il personaggio è sempre presentato come solo di fronte allo Stato...

ORTOLEVA: Sì, ma solo in una certa fase, che queste narrazioni danno come già conclusa. Questo perché nelle narrazioni di cui stiamo parlando questa solitudine viene alla fine sciolta nel momento in cui gli uomini dell'antimafia diventano eroi pubblici. Lo sguardo che il cinema e la televisione offrono su di loro è cioè uno sguardo che li vede ormai reinseriti a pieno titolo nella vita pubblica, anzi al centro di essa. Falcone e Borsellino, insomma, sono un mito nazionale, fanno parte della storia d'Italia come Garibaldi. Questo mito, nei grandi racconti cui facciamo riferimento, non è che venga contestato, solo che ci si arriva alla fine: prima si tratta invece di vicende di persone lasciate da sole, poi le istituzioni promettono di seguire il loro esempio. Ti faccio un esempio: io tempo fa ho studiato le storie degli inventori, e in tutte le storie degli inventori c'è un momento in cui l'inventore è completamente da solo, perché è più avanti di tutti gli altri e gli altri non lo capiscono. Così è ad esempio in *The Imitation Game* (*Morten Tyldum*, 2014) dove Alan Turing per buona parte del film si trova appunto in solitudine. Ora Turing, poveretto, poi è davvero morto da solo, e non è che si falsifichi la storia puntando il dito sulla solitudine in cui era stato fatto trovare, ma nel film il momento cruciale è invece proprio quando tutti gli altri si accorgono che ha ragione lui, non tanto quello della sua fine solitaria. Quello che voglio dire è che Falcone, Borsellino ed Ambrosoli nelle narrazioni cinetelevisive a loro dedicate compaiono come eroi soli, però si tratta pur sempre di "storie ufficiali" tese a dimostrare che lo stato italiano non sta dalla parte della mafia.

MAZZEI: *Cioè, tu dici: queste sono storie che partono da un punto di vista rovesciato. Narrazioni audiovisive che vogliono dirci: questo è il nostro eroe nazionale, dunque non è più solo, ma andiamo ad osservarlo proprio nel momento di maggior solitudine.*

ORTOLEVA: Esatto. Lo si va a vedere nel momento in cui è più solo perché quello è il punto che dimostra di più che lui era un eroe e che era avanti rispetto ad uno stato che non lo aiutava. Dunque, concludendo, qui nel racconto dell'antimafia, l'elemento devozionale non lo vedo tanto: io ci vedo piuttosto un aspetto molto tradizionale di racconto eroico. Molto simile a quello che puoi trovare anche in figure diverse come appunto le storie degli inventori. La realtà è che il grande eroe nazionale italiano nessuno è riuscito mai a raccontarlo fino in fondo e questo eroe è Garibal-

di. Rossellini ad esempio, quando ci prova fallisce. Mentre *1860 - L'avventura dei mille* (1934, Alessandro Blasetti), film geniale che secondo me è servito da base anche Renoir per il suo *La Marsigliese (La Marseillaise)*, 1938, Renoir), riesce ad evitare la caduta proprio perché sceglie di rappresentare l'epopea invece dell'eroe. Questo perché, appunto, raccontare gli eroi è difficilissimo. Anche la narrazione della vicenda di Falcone e Borsellino trova in questo la sua maggiore difficoltà. Il rischio è di fare dei "santini".

MAZZEI: *Finora abbiamo parlato di film che, da una parte e dall'altra, si incentrano su figure facilmente individuabili come il mafioso, il poliziotto, il giudice. Ma come si declina secondo te questa tematica in un film come Gomorra* (2008, Matteo Garrone), *dove il personaggio tende a farsi masca, a scomparire?*

ORTOLEVA: Secondo me in Garrone c'è un'attenzione quasi ossessiva alla città. Cosa che forse deriva anche dalla struttura della camorra, differente dalla mafia. L'elemento urbano in *Gomorra* è fortissimo. Ed è questo che sostanzia la sua differenza rispetto ad altri film italiani ed anche rispetto al libro di partenza. Non penso solo alle vele di Scampia, ma penso in generale al fatto che si tratta di una criminalità nella quale la convivenza dei personaggi all'interno della stessa città pesa più di altri aspetti. Il film di Garrone mi pare in questo senso addirittura più vicino a *Romanzo Criminale*, e mi riferisco qui tanto al libro di Giancarlo De Cataldo (2002) come al film di Michele Placido (2005), che al testo di Saviano, da cui pure il lungometraggio di Garrone è tratto. La matrice delle storie delle storie di criminalità contemporanee sono d'altronde i romanzi di Balzac in cui si parla di Vautrin, in particolare *Papa Goriot (Le Père Goriot)*, 1834 e *Splendore e miserie delle cortigiane (Splendeurs et misères des courtisanes)*, 1838-47). E in Balzac questa figura di "iper-criminale" nasce all'interno di un preciso ambiente umano che è poi quello di Parigi, mentre il gangster nei grandi film classici americani è strettamente legato all'ambiente di Chicago. Dunque, in questo senso, Garrone ha dei precedenti illustri. Ma se nel testo di partenza, il *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano, qualcosa dell'epos tradizionale, da "cavalieri erranti", ancora sopravvive, in Garrone l'interesse alla città è così forte da farsi quasi tutto etnografico, non lasciando quasi nessuno spazio (ed è qui la sua forza) ad altre letture.

MAZZEI: *Quello che dici mi fa venire in mente però che le differenze qui forse coinvolgono, a specchio, anche altri punti di vista: la Napoli di Garrone*

è infatti una città politeista, mentre nel classico film di mafia il sottofondo è più decisamente cattolico, cioè monoteista. Qual è d'altronde il capomafia in Gomorra? Se nella struttura tradizionale del mafia movie il boss, come notavi tu, è in rapporto con la divinità (cui si sottomette ma dalla quale vuole riprendere le regole proponendosi velletariamente ai suoi sottoposti come un'emanazione dello stesso Dio che lo sanzionerà), qui invece siamo all'interno di un mondo dove la divinità si nega o meglio si nasconde in luoghi e corpi cangianti. Siamo insomma in Gomorra, forse all'interno di tutt'altra forma di religiosità.

ORTOLEVA: In realtà il problema è che in *Gomorra* non vedi neanche la famiglia. E come abbiamo detto sopra, è questa la figura sociale alla quale tradizionalmente il mondo devozionale, nel *mafia movie*, si lega. Questo perché in *Gomorra* i personaggi sono figure ibride che stanno fra il gangster e lo sbandato. La Napoli rappresentata dalla *Gomorra* di Garrone è dunque anche per questo un mondo dove la componente religiosa non è importante. Perché manca l'elemento della famiglia. Ecco allora che la devozione nella Napoli di Garrone, non è che non ci sia: diciamo che, se c'è, è da un'altra parte. I personaggi, infatti, non seguono qui regole religiose.

MAZZEI: *Diverso però il discorso portato avanti dalla serie televisiva...*

ORTOLEVA: Beh, lì siamo in effetti di nuovo all'interno di un orizzonte più vicino a quello classico. Il punto di distanza maggiore dalle storie tradizionali, nella vicenda dei vari *Gomorra* lo si ha infatti, con il film di Garrone, dove i personaggi non sono degli eroi, ma, come ho detto, degli oggetti di osservazione. Cioè dei personaggi osservati con uno sguardo etnografico che è in parte affascinato e in parte orripilato. Il film di Garrone, dunque, non affronta il tema in una chiave etica, né in una chiave romanzesca, ma si presenta allo spettatore nella forma di un viaggio dentro un mondo mostruoso. Per questo secondo me il film di Garrone alla fine presenta una narrazione che è più forte di quella del libro di Saviano, che invece non mi ha convinto allo stesso modo.

Al contrario, e per ragioni quasi simmetricamente inverse il libro di De Cataldo mi è parso invece molto più interessante del film che ne ha tratto Placido. Particolarmente convincente mi è sembrato, infatti, il modo con cui De Cataldo tratteggia il rapporto fra criminali e Chiesa. De Cataldo mostra cioè in azione non tanto una semplice "criminalità devota", ma più esattamente una criminalità che si muove ed opera in un luogo dove non puoi esistere senza fare i conti con la Chiesa. Una criminalità necessaria-

mente “romano-cattolica”, insomma. Ma nel passaggio al film e anche in quello verso la serie televisiva, questo aspetto sfuma.

Vorrei però a questo punto aggiungere una cosa. Questa presenza a breve distanza di versione cinematografiche e televisive dello stesso testo assai diverse fra loro, mi fa venire in mente che quasi tutti gli aspetti di cui stiamo parlando sono argomenti trans-mediali. Voglio dire che queste trasformazioni non sono solo mere varianti dello stesso testo, quanto piuttosto riconfigurazioni dello stesso. Ora, anche ne *Il Padrino* in parte succede lo stesso. Anche lì nei film della saga molte figure, si pensi solo alla figura di Frank Sinatra, sono fortemente ridimensionate. Però va detto che nei tre film di Coppola (*The Godfather*, 1972, Francis Ford Coppola; poi *Part II*, 1974, Id.; e *Part III*, 1990, Id.) si lascia intatto il tema della famiglia, che è in effetti in questo caso centrale. E questa invarianza deriva principalmente dal modo con cui gli americani guardano alla mafia. Nel cinema italiano il rapporto fra organizzazione mafiosa e famiglia reale è meno stringente. Per questo la si può talvolta abbandonare.

MAZZEI: *Forse un film che presenta una situazione molto differente e Luna Rossa* (2001) di Antonio Capuano, *Un film tutto chiuso ti ricorderai all'interno di una famiglia mafiosa che è lì anche una famiglia incestuosa.*

ORTOLEVA: Sì certo, ma in quel senso, anche se il riferimento esplicito di Capuano è alla tragedia greca [di fatto, *Luna Rossa* è una versione contemporanea dell'*Oresteia* di Eschilo], va detto che in precedenza c'è pur sempre un referente americano. Ed è *Scarface*: intendo lo *Scarface* di Howard Hawks (1932) prima e quello più violento ancora di Brian De Palma (1983) poi. Si tratta insomma di un riferimento o di un posizionarsi in modo “deviante” del personaggio che nel cinema ha fatto scuola. La famiglia di *Scarface*, così come quella di *Luna Rossa* è un'entità sregolata, una non-famiglia insomma, che ha per sogno più di riprodurre i Borgia che altro. Non è quella la famiglia mafiosa cui pensano gli americani e su cui si concentra *Il Padrino*, che è invece una struttura sociale la quale intorno a quell'architettura costruisce tutti i suoi rapporti. Più in generale però la famiglia nel *mafia movie* italiano serve più a mettere in luce l'aspetto umano del protagonista che altro. D'altronde, succede lo stesso anche nei film sull'antimafia... È un espediente che serve ad avvicinare al pubblico l'eroe, altrimenti troppo distante, troppo algido. Rimaniamo solo sul caso dell'antimafia. Nella realtà molti di questi personaggi vivono storie assai diverse fra loro. La vicenda di Ambrosoli non è identica a quella di Falcone

e Borsellino. Eppure nei film, nelle serie televisive, le loro vicende sembrano essere più vicine tra loro. Molto spesso i film dedicati agli eroi seguono infatti schemi ricorrenti e anche piuttosto semplici. Nei *mafia movies* invece, particolarmente in quelli americani, la famiglia non offre solo spazi a una migliore illustrazione della umanità del personaggio, ma è foriera anche di nostalgia per figure di sacralità più forte.

MAZZEI: *Quanto è percepibile questo nella rappresentazione del mafioso?*

ORTOLEVA: In *Mean Streets*, più che ne *Il Padrino* di Francis Ford Coppola, questo è immediatamente percepibile. In *Mean Streets* infatti c'è una sorta di oscillazione, naturalmente non di Johnny Boy ma del personaggio interpretato da Keitel, tra la delinquenza e la fede. In altri film c'è, ma lo si percepisce solo attraverso un lavoro di interpretazione.

MAZZEI: *Certo, infatti, Mean Streets è un film fortemente nostalgico.*

ORTOLEVA: Appunto, ed anche per questo *Mean Streets* resta un film unico, molto isolato nella rappresentazione cinematografica del mafioso. Ci sono temi che non tornano nemmeno in *Quei bravi ragazzi*, che pure è un film da questo punto di vista estremamente complesso. Questo perché nel film del 1973 c'è proprio una sorta di nostalgia del sacro che rimane sullo sfondo eppure fa da pernio al tutto.

MAZZEI: *Beh, in effetti, la nostalgia è un tema forte in Mean Streets. Si può quasi dire che Mean Streets sia La strategia del ragno (1970, Bernardo Bertolucci) di Scorsese, talmente e forte e autodistruttiva vi si presenta la nostalgia, intesa come "non detto" del personaggio che lo prosciuga dall'interno. Che poi questo struggimento nascosto è per Scorsese una nostalgia della famiglia mafiosa perduta, di ciò che non si può amare...*

ORTOLEVA: Sì, sicuramente *Mean Streets* è un film profondamente cattolico. Non semplicemente devozionale o iniziatico. Nella parte iniziale come dicevo prima, è forte l'elemento iniziatico, ma questo poi dà spazio un'idea di sacro che il personaggio persegue per tutto il film senza riuscire a trovare. Diverso invece il discorso dei due *mafia movies* di Abel Ferrara: *Il cattivo Tenente (The Bad Lieutenant, 1992)* e *Fratelli (The Funeral, 1996)*. In Ferrara l'accesso al sacro, non solo è esibito, ma avviene anche in un modo caricaturale: estremizzato, dichiaratamente violento dunque privo di quella sottigliezza e complessità che invece c'era in *Mean Streets*. Anzi ne *Il cattivo tenente*, l'elemento sacro si apre addirittura al suo contrario, divenendo un elemento demoniaco, quasi una sorta di sacralità alla rovescia.

Il Jonny Boy di *Mean Streets* infatti è un po' folle, ma non è un demone. Figure come quelle del serial killer nel cinema di mafia d'altronde non compaiono. I mafiosi sono troppo organizzati per fare quel tipo di mestiere. Anche nel cinema di Hong Kong il mafioso non si presenta sotto questa luce. E questo perché il personaggio del mafioso non è un personaggio infernale: la sua devozione, cioè non è mai presentata come del tutto paradossale. Insomma è organica alla stessa struttura del testo.

SILA BERRUTI, DIEGO GAVINI

Mentre a Roma si discute, Palermo viene espugnata: i funerali di Carlo Alberto Dalla Chiesa nella diretta Rai*

La celebrazione dei morti è parte integrante della formazione dell'identità comunitaria. L'evento luttuoso produce una crisi sociale e la collettività è chiamata a dare un significato a questa dipartita, omaggiando il defunto e ritualizzando i passaggi che permettono di assorbire la crisi.¹ Quanto avviene nell'ambito privato di un lutto familiare si amplifica e si carica di valenze simboliche laddove ad essere colpita è una comunità più vasta, come la patria. Essa assume i connotati di un legame familiare che travalica i destini privati e racchiude in sé un'ampia collettività, la cui identità, formatasi nel tempo sul sangue dei sacrifici dei propri membri e sulla gesta dei padri, acquista una dimensione religiosa. E, dunque, un carattere sacro.²

Una comunità che attraversa una fase storica di crisi, di smarrimento dei propri valori unificanti, può trovare con maggiore prontezza dei modelli di ridefinizione della propria identità in nuove figure di riferimento. I morti diventano *caduti*, le vittime acquistano una dimensione martirologica, le loro gesta, quando sublimata da un sacrificio, hanno il potere di rigenerare la patria, di creare nuovi eroi, dei testimoni di una rinnovata collettività. È il momento stesso della morte, quando ha radici e conseguenze

*La redazione di questo saggio è frutto di un lavoro comune. Si deve a Diego Gavini il paragrafo 1 e a Sila Berruti il paragrafo 2.

1. B. Malinowski, *Magic, Science and Religion: and other essays*, Boston 1948; E. De Martino, *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1958; *Death and the Regeneration of Life*, a cura di M. Bloch, J. Parry, Cambridge 1982.

2. A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000, G. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari 1998 e G. Schwarz, *Tu mi devi seppellir. Riti funebri e culto nazionale alle origini della Repubblica*, Torino 2010.

che investono l'intera comunità, che dona all'ormai defunto il carattere della sacralità, ne sublima la figura in un simbolo collettivo. E ancora: è la morte a dare un significato superiore a quanto compiuto in vita, permettendone una rilettura, rendendola un percorso coerente verso il sacrificio per un bene superiore.

Come tale, il sacrificio chiama la collettività al suo omaggio, per trarre da esso nuovo fondamento. La gestione del lutto pubblico legittima chi è chiamato ad adempiere questa mediazione: in una comunità che si trova a vivere un passaggio critico, le tensioni collettive investono gli attori di questa funzione, aprendo una competizione fra gruppi sociali che mettono in discussione i loro rappresentanti tradizionali. La ritualità dell'omaggio funebre non è più in grado di compiere la sua funzione pacificatrice, di assorbire gli effetti drammatici della crisi, ma introduce piuttosto elementi nuovi di instabilità, in cui si apre lo spazio caotico di ridefinizione delle gerarchie, dei rapporti sociali e dei punti di riferimento.

1. *La strage di via Carini*

È questa la cornice nella quale collocare un evento come l'attentato di via Carini, a Palermo, il 3 settembre 1982, in cui trovano la morte, per mano della violenza mafiosa, il prefetto Carlo Alberto Della Chiesa, la moglie Emmanuela Setti-Carraro e l'agente di scorta Domenico Russo, e le dinamiche che caratterizzeranno i diversi passaggi funerari.³ È nello sfondo di una "prima" Repubblica ormai logorata nella sua capacità di mediare le forme di rappresentanza sociale, nella connessione di due guerre, seppure non convenzionali, quella al terrorismo e quella alla mafia, che indeboliscono il tessuto della convivenza e la fiducia verso le istituzioni e gli attori politici, che la morte, o per meglio dire *il sacrificio*, dell'ormai ex generale dell'Arma conferisce alla sua figura una dimensione simbolica nell'immaginario collettivo tale da catalizzare le tensioni di una patria lacerata e ora alla ricerca di nuovi modelli valoriali su cui ancorare l'etica repubblicana.

Se è la crisi del 1992-1993 a imprimere cambiamenti radicali, e certo non privi di forti elementi contraddittori, nel modo di ripensare il rappor-

3. N. Dalla Chiesa, *Delitto imperfetto: il generale, la mafia, la società italiana*, Milano 1986.

to politica-tessuto sociale e con esso i miti e le narrazioni pubbliche di una nazione che va svincolandosi dai collanti ideologici di una stagione al suo crepuscolo, i processi che la preparano sono ovviamente di più lungo periodo. Al contempo, il ruolo giocato in questo frangente dalle stragi di Capaci e via D'Amelio, e dunque dalla ricaduta simbolica di figure come quelle di Falcone e Borsellino, elevate a martiri della patria, è da inquadrarsi nella diffusione esponenziale dei valori antimafia nella comunità nazionale. La potenza liberatoria di tali valori, percepiti come fondati sul senso di giustizia, sul richiamo allo sradicamento del male dal corpo di una collettività infetta, si colloca perfettamente nella necessità avvertita di ripensare i riferimenti etici.

Questo processo si fonda in particolare su quanto avviene a partire dalla fine degli anni Settanta, con l'apparentemente inarrestabile stillicidio di uomini delle forze dell'ordine, della magistratura, della politica e della società civile di fronte al dilagare della violenza mafiosa, in quella che assume i connotati epici di una guerra che divide il bene dal male, i giusti dagli ingiusti. Le vittime di questa lotta acquistano gradualmente lo status di martiri, perché gli si riconosce la dimensione religiosa del sacrificio, compiuto in maniera spesso solitaria: un atto gratuito di generosità per salvare e redimere quello Stato in cui si crede e che, ormai corrotto e malato, è esso stesso ad abbandonare l'*eroe* al suo tragico fato.⁴

In questo passaggio storico la strage di via Carini ha l'effetto di produrre un'accelerazione delle dinamiche in corso, contribuendo a definire i linguaggi e la mobilitazione di un movimento antimafia palermitano che è già germinato e va coagulandosi al di fuori dei recinti politici tradizionali, in un'area non ancora pienamente definibile che raccoglie l'esperienza della chiesa di base nelle borgate più a rischio, i militanti di sinistra delusi dai canali di dialogo fra Dc e Pci, quei segmenti della borghesia cittadina "illuminata" e "non compromessa": quel mondo, dunque, da cui poi verranno la "primavera" di Palermo e la sindacatura di Leoluca Orlando.⁵

Da Boris Giuliano a Cesare Terranova, da Gaetano Costa a Pio La Torre, sono proprio le vittime di mafia a fornire la base di una liturgia unificatrice

4. M. Ravveduto, *Ritualità e immaginario civile del movimento antimafia*, in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafie. Riti, culti e santi*, a cura di T. Calì e L. Ceci, Roma 2017, pp. 169-194.

5. J. e P. Schneider, *Un reversibile: mafia, antimafia e società civile a Palermo*, Roma 2009.

a un movimento che sostiene i settori più avanzati delle forze dell'ordine e della magistratura nella lotta alle cosche. L'omicidio Dalla Chiesa provoca un salto di qualità nel saldarsi di queste esperienze di attivismo, sprigionando, come ha ricordato Francesco Renda, la prima vera «ondata emozionale» intorno alla questione della violenza mafiosa.⁶ Le ricadute, non casualmente, si avvertono pienamente a Roma, dove in un clima emergenziale viene approvata in uno strettissimo lasso temporale la legge Rognoni-La Torre, fino a quel momento rallentata da un complesso dibattito parlamentare.⁷

Perché gli effetti della morte di Dalla Chiesa sono differenti rispetto ai casi pur rilevanti appena ricordati? Decisiva è la figura simbolica dell'ex generale dell'Arma, la cui forza è tale da sottrarre la questione mafiosa ad una lettura che ancora la relega ad una dimensione regionale, per proiettarla invece su scala nazionale. Dopo i lunghi anni difficili di una impossibile interpretazione unitaria del fenomeno mafioso, con quanto ne è conseguito in termini di silenzi, di ritardi legislativi, di aderenze politiche, anche le morti eccellenti che si registrano dal 1979 non hanno conseguenze immediate e profonde sul sentire nazionale. Sentite come secondarie, in qualche misura, rispetto al confronto con un nemico che appare più pervicace, come il terrorismo; sono in parte, anche sottovalutate, per la dimensione prettamente siciliana di queste figure.

Con Dalla Chiesa il piano delle percezioni pubbliche cambia. Figura di rilevanza nazionale, eroe, seppur con delle contraddizioni, della lotta al terrorismo, sull'ex-generale “pesa” un carico evocativo che domina la sua vicenda palermitana. Centrale, in tal senso, è il suo invio a Palermo in una situazione emergenziale dopo l'omicidio La Torre, atto che è inteso principalmente quale *simbolo* della reazione statale alla violenza mafiosa. Dalla Chiesa non è dunque solo Dalla Chiesa, ma è costretto ad incarnare lo Stato nella sua migliore espressione. La sua uccisione appare dunque legata a doppio filo a questa statura simbolica. Lo sottolinea uno scettico Sciascia, secondo il quale il prefetto di Palermo non è assassinato per quanto effettivamente prodotto, ma in quanto elevato a mito, e dunque bersaglio di un conflitto dove il piano rappresentativo gioca un ruolo decisivo.⁸

6. F. Renda, *Storia della mafia*, Palermo 1998, p. 405.

7. *La legge antimafia tre anni dopo. Bilancio di un'esperienza applicativa*, a cura di G. Fiandaca, S. Costantino, Milano 1986.

8. *Sciascia: la mafia è cambiata e nessuno lo ha ancora capito*, in «Corriere della Sera», 5 settembre 1982.

Sull'impatto simbolico insiste anche il sociologo Francesco Alberoni, giungendo però a conclusioni diverse da quello dello scrittore di Racalmuto. «La mafia questa volta – scrive sulle pagine de «la Repubblica» – ha colpito un eroe popolare ed ha messo in moto non l'ammirazione, ma l'odio, il desiderio di vendetta. Finché il mito di Dalla Chiesa resterà vivo, resterà vivo questo sentimento e la classe politica sarà costretta ad agire».⁹

La forma del mito del generale si definisce sin dalle primissime ore successive alla strage ed un ruolo significativo bisogna riconoscerlo alla televisione, che all'epoca più di altri media, ha la possibilità di raggiungere velocemente le case di tutti gli italiani, generando un impatto emotivo molto forte. Quindi non solo la carta stampata, ma anche la televisione, nella sua funzione di pubblico servizio, segue pedissequamente le due salme dai primissimi attimi fino alla tumulazione. Il primo a dare la notizia è il Tg2 la notte del 3 settembre.¹⁰ Seguono a ruota tutti gli altri telegiornali, che dedicano uno o più servizi per ogni edizione dal 4 al 10 settembre.¹¹ Volendo analizzare anche solo superficialmente i tabulati delle trasmissioni non stupisce troppo il dato Nazionale ma a sorprendere è invece quello Regionale.¹² Sono tante infatti le sedi locali (in testa Toscana, Emilia Romagna, Marche e Lombardia) che seguono con precisione la vicenda a testimonianza di come questa vicenda susciti un interesse profondo nel pubblico italiano.

9. F. Alberoni, *Un eroe popolare per battere la mafia*, in «la Repubblica», 11 settembre 1982.

10. Tutti i dati relativi ai telegiornali sono tratti dal Catalogo Multimediale della RAI. Nelle note seguenti riporteremo gli identificativi di teca utili al reperimento delle immagini citate. Il Tg2 del 3 settembre, cioè quello che per primo ha riportato la notizia dell'attentato, corrisponde all'id T82246/801.

11. Catalogo Multimediale RAI, Id. Teca: T82253/303; T82253/701; T82253/701; T82253/702; T82253/705; T82252/302; T82249/101; T82249/102; T82249/301; T82249/501; T82249/502; T82249/701; T82249/702; T82249/704; T82249/801; T82249/802; T82248/102; T82248/103; T82248/104; T82248/303; T82248/402; T82248/802; T82248/803; T82247/301; T82247/302; T82247/303; T82247/304; T82247/305; T82247/701; T82247/701; T82247/702; T82247/703; T82247/704; T82247/705; T82247/706; T82247/707; T82247/801; T82246/401; T82246/801.

12. Catalogo Multimediale RAI, Id. Teca: T82250/501; T82249/501; T82248/444; T82248/444; T82248/501; M82247/002; T82247/444; T82247/501; T82247/501; M82247/002; M82247/003; M82247/004; M82247/005; M82247/006; M82247/008; M82247/010; M82247/011; M82248/001; M82248/002; M82248/002; M82248/002; M82248/003; M82248/004; M82248/005; M82248/006; M82248/007; M82249/001.

2. La costruzione pubblica dell'immagine dei Dalla Chiesa

A partire dal suo omicidio Dalla Chiesa è rappresentato secondo gli stilemi classici dell'eroe nazionale, pronto a morire per la patria, che per essa, pur dopo gli onori già conquistati, torna a combattere in trincea consapevole del proprio destino. Un martire, dunque, e, soprattutto, un uomo lasciato *solo* dalle stesse istituzioni che vuole difendere, immagine fortemente radicata in ampia parte della narrazione sulle vittime di mafia. Anche per questo la televisione non può e soprattutto non vuole esimersi dal seguire con composta formalità, il percorso delle due salme.¹³

I linguaggi che si affermano nell'opinione pubblica si incanalano rapidamente su questo paradigma. *L'uomo che doveva morire*, lo definisce Chiara Valentini su «Panorama».¹⁴ «Uomo simbolo, l'ufficiale dei carabinieri ormai conviveva con l'eventualità del supremo sacrificio – scrive invece Sandro Medici su «Il Manifesto» –. Dalla Chiesa ne era cosciente, anzi era questa una fonte del suo potere simbolico, l'essere comunque combattente in prima linea».¹⁵ Non solo eroe, ma anche martire. Così lo racconta «La Discussione», rivista di cultura politica della Democrazia Cristiana, che in una vignetta ispirata all'omicidio raffigura una corona di spine che cinge una Sicilia insanguinata.¹⁶ E poi, appunto, il tema dell'isolamento. Immediati, dopo la morte, sono la polemica sui mancati poteri richiesti da Dalla Chiesa e il richiamo all'intervista che il prefetto aveva rilasciato a Giorgio Bocca, in cui spiegava: «Si uccide il potente quando avviene questa combinazione fatale, è diventato troppo pericoloso ma si può uccidere perché è isolato».¹⁷

Da questo punto di vista, la figura di Dalla Chiesa rientra pienamente nel paradigma dell'eroe-martire antimafia analizzato da studi come quello

13. Particolarmente attenti sono il TGR Lombardia che, tra il 5 e il 6 settembre 1982, dedica diversi servizi all'evento, disponibili agli Id di Teca: T82249/501; T82248/444; T82248/444 M82247/002; M82247/003; M82247/004; M82247/005; M82247/006; M82247/008; M82247/010; M82247/011; M82248/001; M82248/002; M82248/002; M82248/002; M82248/003; M82248/004; M82248/005; M82248/006; M82248/007; M82249/001.

14. C. Valentini, *L'uomo che doveva morire*, in «Panorama», 13 settembre 1982.

15. S. Medici, *Perché il generale e la moglie viaggiavano tranquilli?*, in «il manifesto», 5 settembre 1982.

16. M. Martinazzoli, *La salvezza della Repubblica ha bisogno di verità*, in «La Discussione», XXIX, 13 settembre 1982.

17. Intervista a C.A. Dalla Chiesa a cura di G. Bocca, «*Come combatto la mafia*», in «la Repubblica», 10 agosto 1982.

di Marcello Ravveduto, mutuato dalla lezione di Banti sulla simbologia del Risorgimento.¹⁸ Ma la rappresentazione che viene data del prefetto di Palermo nelle immediate ore dopo la morte, non si conclude nella narrazione eroica. In maniera solo apparentemente contraddittoria, vengono accostati ad essa linguaggi che rientrano piuttosto in quel paradigma vittimario a cui si riferiranno gli studi di Giovanni De Luna, in merito al ruolo delle “vittime” nella costruzione di una nuova categoria di riferimenti morali.¹⁹ L’eroe e la vittima in realtà si completano, concorrendo entrambe le figure a definire quella che sarà la nuova “religione civile” della “seconda Repubblica”. Se l’eroe è colui che testimonia la consapevolezza del sacrificio in vista di un’ottica superiore, la vittima è piuttosto chi subisce le ingiustizie del proprio tempo. Il terrorismo, la mafia, le catastrofi naturali che colpiscono laddove uno Stato inefficiente non ha saputo porre argine, costellano la storia repubblicana di morti innocenti, testimoni loro malgrado delle storture di un sistema non in grado di proteggere la nazione: sono vittime che non hanno colore politico e dunque in grado di non essere divisive nell’immaginario collettivo, di suscitare una compassione condivisa.

Nel caso di Dalla Chiesa, questo apparato di linguaggi concorre a umanizzarne la figura, non relegandola esclusivamente ad un Olimpo inaccessibile. Centrale, in questa costruzione, è la figura che accompagna il destino del prefetto, ovvero la moglie, Emanuela Setti-Carraro. Giovane, di buona famiglia, crocerossina, devota al marito, e tramite di lui alla nazione, fino ad accompagnarlo nell’estremo sacrificio. «Mia figlia sapeva di andare in trincea [...] ma aveva il senso del dovere e della patria» dirà la madre.²⁰

Il 4 settembre Tg2 Studio Aperto, dedicherà un lungo servizio (2’ 42’’) ²¹ alla figura della Setti-Carraro insistendo sul suo ruolo di crocerossina dedica all’aiuto delle persone con disabilità. La moglie del generale sin dalla primissima edizione della notte del 3 settembre viene sempre preceduta dall’epiteto di “giovanissima” contribuendo in questo modo al consolidamento della donna giovane, bella, devota e votata al sacrificio.

18. Ravveduto, *Ritualità e immaginario civile del movimento antimafia*.

19. G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un’Italia divisa*, Milano 2011.

20. Intervista ad Antonia Setti Carraro a cura di F. Galliani, *La mia Emanuela dovrà vivere nei vostri cuori*, in «Oggi», XXXVIII, 15 settembre 1982.

21. Catalogo Multimediale RAI, Id Teca T82247/704.

A partire dalle dinamiche dell'attentato e dal ritrovamento dei due cadaveri apparentemente abbracciati, immagine talmente forte da essere successivamente ripresa nella lapide commemorativa e nelle rappresentazioni televisive fissandola nell'immaginario collettivo, la narrazione della "vittima" Dalla Chiesa prende forma attraverso un'intrusione nel privato, con un'attenzione quasi morbosa alla storia che lega i due personaggi. Qui la descrizione dei giornali ci conduce ad una presunta intimità della coppia, condensola di dettagli aneddotici e di descrizioni romanzate. Una sorta di soap-opera *post mortem* che costruisce una quotidianità a cui tutti possono partecipare. Gli esempi in tal senso sono molteplici: dal racconto del primo incontro fra i due, suggellato dallo scambio di un garofano rosso che, stando a Marina Pino del «Giornale di Sicilia», «aveva fatto iniziare, allora senza che i protagonisti ancora se ne accorgessero, la storia d'amore»²² ai caratteri con cui viene descritta la Setti-Carraro, «l'ultima gioia della vita del generale», come viene affermato sul rotocalco «Epoca»,²³ la giovane crocerossina «viso all'acqua e sapone», figlia mai ribelle che ha dedicato la sua breve vita agli altri, come scrive ancora Chiara Valentini per «Panorama».²⁴ E si guardi rapidamente al ritratto che il rotocalco «Oggi» fa di Dalla Chiesa, scrivendo: «L'immagine del generale tutto d'un pezzo nascondeva un uomo che in privato nutriva grandi sentimenti, dolce e comprensivo».²⁵

Con il trascorrere dei giorni, allontanandosi il momento più emotivamente delicato e avviandosi polemiche anche aspre sulla figura di Dalla Chiesa, dovute anche alle accuse del figlio Nando sulle responsabilità della classe dirigente democristiana, i due paradigmi rappresentativi, l'*eroe* e la *vittima*, si scinderanno e verranno riformulate secondo ragioni differenti. Da un lato, gli attori che cavalcheranno la polemica antigovernativa faranno cadere l'accento sul tema dell'eroe abbandonato dalle istituzioni; in reazione a questa offensiva, altri insisteranno invece sul ruolo della vittima, traendo dalle vicende private del generale e della moglie uno strumento per depotenziarne l'immagine simbolica.²⁶ D'altra parte il "popolo", che in questo caso si identifica con il "pubblico" televisivo, sembrava essere

22. M. Pino, *Sposi per due mesi il generale e la crocerossina*, in «Il Giornale di Sicilia», 4 settembre 1982.

23. A. Salani, *Una vita in uniforme*, in «Epoca», XXXIII, 17 settembre 1982.

24. Valentini, *L'uomo che doveva morire*.

25. R. Angelino, *Di ferro con un cuore d'oro*, in «Oggi», XXXVIII, 15 settembre 1982.

26. P. Piotti, *I quotidiani italiani e l'omicidio Dalla Chiesa*, Milano 1989.

della stessa opinione: dalla analisi dei telegiornali del 4 settembre si può chiaramente leggere come ai servizi commemorativi più classici se ne affianchino alcuni dedicati invece alla reazione che il Paese ha di fronte a questa tragedia. Solo all'indomani dalla morte il Tg2 manda in onda un lungo servizio (3'44"') sulle proteste spontanee sorte contro le autorità.²⁷ D'altronde anche la primissima edizione dedicata all'attentato aveva calcato la mano sulla situazione di abbandono nel quale il Generale operava e sulla sua richiesta non di legge di speciali ma di chiarezza, appello che all'indomani della strage assumeva un tono profetico.

All'indomani dell'attentato, però, l'intersezione fra queste due costruzioni tiene, e le tensioni che ne scaturiscono si riversano sul momento funerario. I politici, i rappresentanti delle istituzioni, vengono percepiti come coloro che hanno mandato a morire l'eroe creando una vittima innocente. E dunque, come tali, perdono la loro legittimità a farsi mediatori della rappresentanza della comunità colpita.²⁸

A segnare però la spaccatura, che si tradurrà in un'aperta contestazione della piazza, sono due attori centrali: il cardinale Pappalardo e i famigliari dei defunti. Con il cardinale Pappalardo, e quindi con il massimo rappresentante della chiesa locale, si vanno ad assumere posizioni innovative sul tema del contrasto alla mafia, trovando una nuova connessione con la comunità colpita. Come scriverà la firma del «Corriere della Sera», Alfonso Madeo: «Pappalardo è il passaggio dall'oscurantismo della tradizione ruffiniana al rigore solare e fervido dell'affermarsi di una nuova Chiesa».²⁹

Da parte di Pappalardo, nello specifico, è da rimarcare la nota l'omelia con cui paragona Palermo alla Sagunto espugnata mentre a Roma si discute. Ad essa si collegano altri momenti di tensione, come il saluto rivolto al solo presidente della Repubblica e non alle altre autorità presenti, arrivando al passaggio finale della sua orazione, in cui i due coniugi vengono descritti come "spiriti eletti" a cui si apriranno le porte del paradiso. La forza della posizione assunta da Pappalardo è assolutamente evidente. L'indomani tutti i giornali aprono con le sue parole, la sua visibilità diventa nazionale e a partire da questo momento verrà definito il cardinale antimafia.

27. Catalogo Multimediale RAI, Id Teca T82247/707.

28. *Dalla folla applausi e rabbia*, in «Il Messaggero», 5 settembre 1982; *Esplode l'indignazione popolare*, in «Il Secolo», 5 settembre 1982; A. Purgatori, *Rabbia e commozione alla cerimonia funebre*, in «Corriere della Sera», 5 settembre 1982.

29. A. Madeo, *La nuova battaglia*, in «Corriere della Sera», 6 settembre 1982.

Per quanto concerne i famigliari degli “eroi”, il protagonismo di questi attori è evidente dalla veglia alla celebrazione dei funerali: essi aprono un confronto con i rappresentanti istituzionali, dalla figlia di Dalla Chiesa, Rita – che platealmente fa rimuovere dalla bara del padre la corona di fiori inviata dalla Regione Sicilia sostituendola con il vessillo nazionale, il cappello e la sciabola del padre – al fratello di Emmanuella Setti-Carraro che al ministro Rognoni grida: «L’avete ucciso voi in Parlamento». ³⁰ La famiglia soffre questa rappresentazione istituzionale e già all’indomani organizzerà i funerali di famiglia a Milano. Come racconterà l’altro figlio di Dalla Chiesa, Nando: «Lasciamo Palermo per Milano, dove abbiamo voluto che si tengano i funerali “nostri”, per non sentirci almeno lì in colpa del nostro lutto». ³¹

La televisione di Stato segue allora le due salme ricordando un po’ il film del 1921 *Gloria Apoteosi del soldato ignoto* quando si decise di riprendere il viaggio della salma del milite ignoto da Aquileia a Roma attraverso tutte le stazioni ferroviarie del percorso. Costruita in brevissimo tempo la figura mitologica di Dalla Chiesa e della sua “giovane moglie” sono oramai un tema importante da seguire per le famiglie italiane.

Dopo la copertura completa dell’omelia di Palermo, le telecamere si dividono per seguire da una parte la commemorazione che la famiglia di Emanuela Setti Carraro aveva voluto organizzare a Parma il 5 settembre e la successiva tumulazione nella tomba di famiglia e dell’altra lo stesso giorno i funerali dei generali organizzati dai figli a Milano. Se, come dicevamo all’inizio di questo saggio, la funzione dei morti assume una funzione catartica, amplificata in un certo senso dalla collettivizzazione del rito, la televisione funge in questa occasione da cassa di amplificazione, offrendo a tutti la possibilità di assistere e di avere l’illusione di essere presenti ad un rito che si cerca di mantenere pubblico. Ma lo abbiamo visto: non è dal popolo italiano che le famiglie delle vittime cercando di prendere le distanze, ma dalle istituzioni. Allora questa intrusione nel privato deve forse essere letta come il sintomo del grande interesse che questa tragedia aveva suscitato nelle famiglie italiane. Prima della sua morte non sono molte le notizie che lo riguardano, c’è quindi da immaginare che la sua figura non venisse percepita o sentita in maniera altrettanto forte. Sono tutti gli elementi che abbiamo fino a qui citato ad aver contribuito alla nascita del mito.

30. V. Vasile, *È aperta minaccia alla Repubblica*, in «l’Unità», 6 settembre 1982.

31. Dalla Chiesa, *Delitto imperfetto*, p. 130.

3. Conclusioni

Nella centralità del rito funerario, nel momento in cui dolore privato e dolore pubblico si vanno ricongiungendo facendo della morte un evento sociale, momento-chiave per valutare la saldezza del tessuto comunitario e la sua connessione con le pubbliche autorità, la lacerazione diventa evidente. Delegittimati dalla famiglia dei caduti e dal rappresentante della chiesa locale, i politici presenti diventano oggetto di una contestazione che pur non raggiungendo ancora gli eccessi che si avranno con i funerali per gli agenti della scorta di Borsellino, ne preconizza sostanzialmente le dinamiche e non è esente da momenti traumatici. Basti sottolineare, a tal proposito, il lancio di monetine di cui è oggetto il ministro Rognoni, che certamente fa venire alla mente quello successivo, nel 1993, ai danni di Craxi.

A essere salvati dalla contestazione sono i comunisti. Sebbene però gli si riconosca una patente antimafia, ribadita dalla caduta di La Torre, essa appare sbiadita, logorata da quel dialogo che in ambito regionale il Pci ha intessuto con la Dc, producendo anche l'esperienza dei governi di "solidarietà autonomistica".

Unico apertamente applaudito è invece il presidente Pertini, cui è riconosciuto uno status superiore, percepito come simbolo dell'unità nazionale e quindi garante di una mediazione ancora possibile. È questo un aspetto particolarmente emblematico, perché sintetizza in maniera plastica la distanza con quanto accadrà dieci anni dopo con la drammatica contestazione di Scalfaro ai funerali per gli agenti della scorta di Borsellino. Quegli elementi di crisi che si coagulano nella stagione che segna il passaggio fra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, troveranno una loro definizione con il 1992 e il crollo del sistema della prima Repubblica. In questo arco temporale, a partire specialmente dall'omicidio Dalla Chiesa, la rilevanza simbolica delle vittime di mafia acquista una propria centralità che si contrappone al declinare dei riferimenti culturali e morali della prima stagione repubblicana. Le stragi dettano le tappe di questo percorso e i funerali diventano un momento di mobilitazione collettiva che "mette in scena" quanto si agita nel profondo del tessuto sociale.

GIULIANA C. GALVAGNO

Da *La Piovra* a *Gomorra - La serie*. Mafia e rappresentazioni religiose nella serialità televisiva tra devozione, agiografia e immaginario pop. Una nota

Il racconto di un argomento allo stesso tempo scottante e rimosso per anni dall'immaginario comune come quello della mafia inizia quasi timidamente sulla radio e televisione italiane. Dal principio, si tratta di programmi legati all'approfondimento di cronaca, come l'inchiesta di *RT Rotocalco Televisivo* di Enzo Biagi, condotta da Gianni Bisiach a Corleone ("Rapporto da Corleone") nel 1962. O ancora prima, nel 1956, della trasmissione radiofonica *Siparietto* di Luigi Barzini jr., dedicata ai padrini americani che sbarcano in Sicilia con un foglio di via dagli Stati Uniti: «irati, stanchi, spaesati: non sanno la lingua, non ricordano che qualche frase di dialetto e il nome di qualche santo».¹ Il racconto delle figure di Lucky Luciano o Joe Adonis, tuttavia, richiama un immaginario legato al mondo dei *gangster* e non conduce a una riflessione sulla mafia locale considerata da Barzini «un'organizzazione che sopravvive a fatica nell'isola che si sta rinnovando e modernizzando».²

Soltanto a partire dagli anni Settanta anche nei programmi televisivi dedicati all'intrattenimento, si inizia a parlare criticamente di mafia. Lo si fa con un occhio attento in particolare alle collusioni e ai rapporti delle organizzazioni malavitose con i poteri forti dello Stato e delle istituzioni laiche. Nulla in relazione alla Chiesa. Anzi, almeno fino agli anni Ottanta, si può quasi parlare di parziale rimozione della tematica religiosa e della sua rappresentazione all'interno dei prodotti televisivi italiani dedicati alla mafia

Nel vasto panorama dello sceneggiato italiano, una delle prime produzioni che affrontano il tema della criminalità di stampo mafioso è la

1. L. Barzini jr., *Non sono angeli*, in «Radiocorriere», 6 (1956), p. 10.

2. *Ibidem*.

biografia di *Joe Petrosino* (1972, Daniele D'Anza), che percorre una strada sicura, tutta nel segno dell'agiografia. Lo sceneggiato, che racconta la vita dell'eroico poliziotto italoamericano e cerca di renderlo più reale e meno fumettistico, almeno per parte dei telespettatori dell'epoca, permette di affrontare il tema mafioso quasi da lontano, mantenendolo ancorato all'immaginario nordamericano del *gangster*. Più vicino al filone di denuncia e sensibilizzazione sociale sembra invece essere *Il picciotto* (1973, Alberto Negrin) interpretato da un giovane Michele Placido. Nelle parole del regista, la produzione non intende inserire il filmato entro un filone meramente «spettacolare», «prodotto intercambiabile al pari del western o del sesso».³ Lo sceneggiato, imperniato su un soggetto di Luciano Codignola, presenta infatti la storia di un giovane che sembra essere riuscito ad allontanarsi dal suo passato criminale, ma che dopo aver rischiato di essere nuovamente coinvolto, decide di collaborare con la giustizia.

Grande interesse viene poi dedicato alle origini storiche del fenomeno mafioso, come dimostra la produzione dei cinque episodi di *Alle origini della mafia* (1976, Enzo Muzii), una coproduzione italo-inglese che vede la collaborazione alla sceneggiatura dello storico Eric Hobsbawm, dello scrittore Leonardo Sciascia e del giornalista Roberto Ciuni, tutti e tre ideatori del testo. Interpretato da attori di calibro internazionale come Joseph Cotten e James Mason, lo sceneggiato mira a ricostruire la nascita della mafia come fenomeno sociale, politico e culturale a partire dal Cinquecento fino agli anni Settanta dell'Ottocento con la prima inchiesta parlamentare sulla mafia. Nei cinque capitoli antologici in cui è suddiviso lo sceneggiato, *Gli antenati*, *La legge*, *Gli sciacalli*, *La speranza* e *Omertà*, tra i soprusi perpetrati sui contadini e la mediazione con le istituzioni, dal regno borbonico all'arrivo dei piemontesi, la mafia riesce a mantenere il controllo del territorio estendendo il proprio potere dalle campagne alle città e configurandosi come un fenomeno inestricabilmente radicato nella società. Una chiave di lettura simile è alla base anche dello sceneggiato *Storie della camorra* (1978, Paolo Gazzara), che affronta il tema mafioso da un punto di vista storico e sociologico, seguendo l'affermarsi della "Bella società riformata" dalla fine dell'Ottocento al secondo Dopoguerra. Il pubblico viene condotto attraverso alcuni momenti esemplari dell'affermarsi della camorra anche grazie alla mediazione delle voci di autori illustri come Matilde Serao, Antonio Labriola e Edoardo Scarfoglio. In

3. G. Tabasso, *Nella spirale del crimine*, in «Radiocorriere», 41 (1972), p. 140.

uno degli episodi sono approfonditi anche gli aspetti rituali delle organizzazioni criminali e in particolare viene descritto il fenomeno ancora attuale dei tatuaggi a tema religioso legati alla simbologia camorrista. Al curioso gentiluomo partenopeo che ne chiede la spiegazione, una vecchia tatuatrice illustra l'iconografia dei santi cattolici che diventa un codice per la rappresentazione delle affiliazioni ai diversi clan, del rango raggiunto all'interno della gerarchia e dei delitti commessi.

Bisogna tuttavia aspettare gli anni Ottanta per trovare la prima grande opera televisiva che tenta di affrontare in modo organico il rapporto tra mafia e società italiana. Si tratta ovviamente de *La piovra*, che dal 1984 rappresenta il primo progetto di lunga serialità dedicato all'argomento. Erede del cinema di impegno civile, ma conscia della lezione spettacolare della serialità americana, *La piovra* denuncia nel corso delle stagioni le tentacolari connivenze che la malavita organizzata trova nelle istituzioni e della lotta impari che pochi eroi, come il commissario Cattani, portano avanti nonostante l'opposizione passiva di parte della società.

È bene sottolineare tuttavia, che almeno nelle prime stagioni, anche *La piovra* tende a mantenersi a debita distanza dall'affrontare tematiche legate alla religione sia dal punto di vista devozionale, sia da quello dell'indagine sui rapporti e le collusioni del clero locale con i boss. In *La piovra 3* (1987, Luigi Perelli), quando la sceneggiatura passa da Ennio De Concini a Sandro Petraglia e Stefano Rulli, il tono si fa allo stesso tempo meno autoriale e più popolare. La religiosità trova maggiore spazio narrativo attraverso il racconto della crisi spirituale del commissario Cattani, il quale, dopo aver perso moglie e figlia a causa della sua lotta alla mafia, si rifugia in un convento. Qui il poliziotto attraversa un periodo di caduta e rinascita e l'istituzione religiosa si pone al tempo stesso come rifugio dal mondo e sfida nel rapporto col sacro. Il commissario Cattani, senza aver mai professato apertamente un qualche tipo di religiosità, affronta un periodo di crisi che culmina nel confronto con un prete durante una confessione, in cui Cattani dichiara: «Nel segno della croce c'è un trucco: [...] lo vede che qui, qui non c'è niente? La fronte è il Padre, il cuore il Figliuolo, a sinistra c'è lo Spirito Santo, ma qui che c'è? Che cosa vede? Chi è il quarto lo sa, lei? Il quarto è il diavolo!».

Negli stessi anni, anche la produzione più "leggera", più vicina cioè al racconto di genere che alla denuncia sociale, come ad esempio lo sceneggiato del regista Steno, alla sua prima opera televisiva, inti-

tolato *L'ombra nera del Vesuvio* (1987), associa la tematica mafiosa a un modello di religiosità arcaico e attraversato dalle superstizioni. La serie, interpretata da Carlo Giuffré, Massimo Ranieri, Claudio Amendola, racconta una vicenda in cui gli intrecci sentimentali si stagliano sullo sfondo della faida tra due famiglie della camorra, i Carità e i Bonanno. La prima sequenza si apre con la protagonista Concetta, moglie e sorella di camorristi, che nella chiesa della Madonna dei naufraghi a Torre del Greco pone una pietra tra gli ex voto custoditi su un altare e, tra lo sconcerto delle altre donne, dice che la Madonna le ha fatto la grazia di non farla più patire per nessuno e ha reso il suo cuore duro come una pietra. La chiesa è anche sfondo del tentato matrimonio tra i due rampolli legati ai clan rivali, luogo quindi in cui i conflitti si riproducono senza trovare un'opposizione da parte del prete che assiste inerme, tranne mormorare «Signore perdonali, perché non sanno quello che fanno». Nella serie, la dimensione religiosa tradizionale viene presentata come un retaggio del passato, lontano dalla realtà dei protagonisti e legato a una ritualità priva di reale devozione e, anzi, affiancata da pratiche legate alla superstizione e al paranormale, come la visita a una zingara cartomante da parte dei giovani innamorati. In *La piovra 7. Indagine sulla morte del commissario Cattani* (1995, Luigi Perelli) ci si deve invece confrontare con quello che diventerà lì a breve un topos narrativo comune alla rappresentazione delle storie di mafia: i funerali di Giovanni Falcone e della sua scorta. Le immagini delle esequie del magistrato e degli agenti morti nella strage di Capaci e, soprattutto, le parole di Rosaria Costa, giovane vedova dell'agente di scorta Vito Schifani, segnano in modo incancellabile l'immaginario degli italiani dopo il 1992, tanto da essere elaborate e ritualizzate come icona stessa della lotta alla mafia.

Nell'ultimo episodio dello sceneggiato, le immagini del funerale del procuratore Orione, che pure ha rapporti con la mafia ed è morto in un attentato organizzato contro di lui, coinvolgendo però un collaboratore del giudice Silvia Conti, non possono non richiamare chiaramente quelle della cronaca recente. Nel volgere di poche scene la chiesa diventa sfondo per un duplice snodo narrativo: da un lato è il luogo per un appello accorato alla legalità e il pulpito rappresenta quindi uno spazio di denuncia e di richiesta di espiazione da parte di chi, nello Stato, ha mantenuto rapporti con la mafia, dall'altro è anche lo scenario per un fallito attentato, organizzato dal boss Nuzzo Marciano che mette una bomba nella chiesa per ribadire l'estensione fino in quella sede del proprio potere.

Accanto alla ricostruzione scenica dei funerali di Falcone, la serialità televisiva ha attinto anche alla cruda realtà della cronaca, con l'utilizzo senza il filtro o mediazione finzionale delle riprese originali. Ne è un esempio la fiction *Paolo Borsellino* (2004, Gianluca Maria Tavarelli). Le immagini sottolineano una forte dialettica tra la Chiesa, che appare rigida nel cerimoniale, e la spontaneità della fede e del dolore di Rosaria Costa, sono diventate ormai un modello narrativo ricorrente, che evidenzia la necessità di una tragica elaborazione di un evento che ha cambiato il modo di raccontare la mafia in televisione.

Tra gli eroi celebrati dalla fiction televisiva hanno trovato spazio non solo figure istituzionali di poliziotti e magistrati, ma recentemente anche i componenti della Chiesa cattolica impegnati nella lotta alla criminalità. In *Alla luce del Sole* (2005, Roberto Faenza), fiction su don Pino Puglisi, la chiesa è rappresentata come luogo di scontro con il potere della mafia che si manifesta nel quotidiano, soffocando come una cappa la vita dei cittadini. La parrocchia diventa uno spazio e una comunità di fedeli da conquistare, anche a costo di uscire dai confini fisici dell'edificio ecclesiastico e iniziare a celebrare la liturgia in strada, come fa appunto il parroco anti-mafia. Lo scontro tra il prelado e i boss si riflette nell'isolamento a cui viene inizialmente condannato Don Puglisi, i cui fedeli appaiono soggiogati alla ritualità malata dell'omertà mafiosa.

Tra le produzioni più controverse degli ultimi anni⁴ è possibile trovare le biografie televisive dei boss mafiosi catturati in anni recenti. Queste produzioni, che si muovono tra la condanna sociale e il rischio di fraintendimento in chiave celebrativa, hanno ripetutamente sottolineato la connivenza del clero locale durante gli anni di latitanza dei boss. Nella fiction *L'ultimo dei Corleonesi* (2007, Alberto Negrin), che racconta l'ascesa al potere di Bernardo Provenzano, le pratiche devozionali sono caratterizzate come rituali principalmente femminili, alimentati da un sentimento religioso che non appartiene ai mafiosi. La chiesa diventa così un luogo "neutro" di incontro e mediazione tra il boss in fuga e le donne della famiglia. Le cerimonie pubbliche della comunità, come ad esempio le processioni degli "incappucciati", sono invece usate come occasione di scontro, conflitto e regolamento di conti tra i clan rivali. *Il capo dei capi* (2007, Enzo Monteleone e Alexis Sweet), biopic dedicato alla figura di Totò Riina, compie invece un passaggio ulteriore, mostrando parte del clero siciliano in aperta

4. Mastella attacca il capo dei capi, in «La Stampa», 27 novembre 2017.

complicità con i mafiosi. Non solo le chiese vi appaiono come un luogo sicuro per gli incontri del boss con la fidanzata e futura moglie, ma queste offrono anche spazio per nascondere e custodire il denaro frutto dei crimini mafiosi. Centrale in questo senso lo stesso matrimonio del “capo dei capi” celebrato con rito religioso nonostante Riina sia ricercato e abbia già commesso numerosi omicidi. Anche ne *L'ultimo padrino* (2008, Marco Risi), d'altronde, nonostante la pluriennale latitanza, il boss Bernardo Provenzano si reca in chiesa per una confessione, anche se va detto che qui dal punto di vista psicologico l'atto rappresenta solo un momento di dubbio del capo mafioso sul suo operato, e non una vera ammissione di colpa, tanto tutto si conclude senza un vero pentimento.

Questo vale dal punto di vista della rappresentazione della mafia. Anche gli eroi dell'antimafia però hanno negli sceneggiati televisivi italiani un rapporto ambivalente con la religione organizzata. In *Paolo Borsellino: i 57 giorni* (2012, Alberto Negrin), sceneggiato in cui la narrazione delle settimane intercorse tra la strage di Capaci e quella di via D'Amelio è permeata da un senso di ineluttabile tragicità, ecco la chiesa fare da sfondo anche ad un momento di riflessione intima del magistrato stesso: sebbene non animato da spirito religioso, il protagonista prende infatti qui piena consapevolezza del proprio destino e riconosce in questo suo andare a testa alta verso forse l'inevitabile fine l'eredità morale e civile da lasciare ai figli.

È tuttavia solo in *Gomorra - La serie* che una religiosità tanto ostentata quanto superficiale e priva di qualsiasi rispecchiamento morale trova la sua più esplicita rappresentazione. Tutti gli ambienti della serie, dalle case agli spazi pubblici, sono costellati dalla presenza di un'iconografia religiosa pervasiva e allo stesso tempo decontestualizzata. Crocefissi, statue della Madonna o di santi popolari e “pop” come Padre Pio affollano le case dei camorristi, dal castelletto blindato del boss Savastano agli appartamenti più poveri di Scampia. Paki Meduri⁵, lo scenografo della serie, ha usato più di ottanta statue del santo di Pietrelcina, tra quelle di fattura più pregiata e quelle acquistate nei mercatini di Napoli, disseminandole nelle case e nelle strade, rendendo la figura del frate quasi un personaggio a sé.

Nella prima stagione (2014, Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini), il rapporto del clan Savastano con la devozione popolare religiosa è presentato in modo chiaro: per esempio quando donna

5. M. Masneri, *Interno criminale*, in «Rivista Studio», 12 giugno 2014, <<http://www.rivistastudio.com/standard/interno-criminale-gomorra/>>.

Imma Savastano, per conquistare la fiducia e la fedeltà degli abitanti di una piazza di spaccio di droga, regala al quartiere una statua della Madonna in sostituzione di quella che era stata danneggiata e partecipa alla processione sfilando dietro il prete.

Nella seconda stagione (2016, Stefano Sollima, Francesca Comencini, Claudio Cupellini, Claudio Giovannesi) la presenza delle icone religiose aumenta e si fa più opprimente, in accordo con una linea narrativa incentrata sul tradimento di tutti contro tutti. Un'immagine ricorrente è la ripresa dall'alto di una statua di Gesù, inquadrata di spalle con le braccia alzate nell'atto di benedire, che richiama l'idea di un Dio che assiste ma non interviene, rimanendo a debita distanza dalle miserie dei protagonisti. Il terzo episodio della stagione, intitolato *Mea Culpa* (Stefano Sollima), è incentrato sulla figura del boss scissionista Salvatore Conte, un personaggio della serie che ha con la religione il rapporto più ambivalente e tormentato. Conte si muove infatti tra una profonda e manifesta devozione e la spietatezza del boss mafioso. L'episodio inizia con Conte che sovrintende ai lavori di restauro di un affresco, chiedendo che la Madonna abbia il volto di una ragazza che altri non è che una cantante transessuale con cui il boss ha una relazione. Gli ambienti che circondano Conte sono infatti diffusamente disseminati di immagini e simboli religiosi che incombono sui presenti. Dalla croce illuminata di neon viola che fa bella mostra di sé nella stanza in cui Conte incontra *Ciro Di Marzio* per siglare la loro alleanza, alla statua della Madonna che, sempre Conte, regala alla madre e che, posta da quest'ultima nella sala da pranzo di casa sua, verrà poi addobbata con drappi e luci. Scelte che non impedisce però che proprio le onnipresenti statue religiose si pieghino talora alle necessità del clan, tanto da essere utilizzate dal boss per trasportare la droga in arrivo dal Sudamerica. Eppure, nonostante questo, il rispetto per la religione che anima Salvatore Conte è indiscutibile. È proprio questo atteggiamento infatti che lo porta a impegnarsi con il parroco *Don Alfonso* per chiudere la piazza di spaccio davanti alla sua chiesa, permettendo che i cittadini sfilino in processione per protestare proprio contro la droga che circola nel quartiere *Monte Rosa*. Un fatto che scatena le ire degli altri boss dell'alleanza, eppure Conte resta fermo nella sua decisione: «Con la Chiesa non possiamo scherzare».

L'appartamento del boss, arredato con la stessa abbondanza di fregi e dorature di tutti gli interni della serie, appare d'altronde permeato da un'atmosfera tragica che è data proprio dall'abbondanza di immagini sacre, quali fra tutti il vistoso inginocchiatoio posto davanti a un cupo quadro di

crocefissione. Il personaggio di Conte si muove insomma in bilico tra una concezione della fede che tende alla rinuncia – «L’ommo che po’ fa’ ‘mmeno ‘e tutt’ ‘e cose nun tene paura ‘e niente!» – e la convinzione che proprio la fede lo renda immune dalla paura, tanto da renderlo ancora più spietato e determinato. È una storia di contraddizioni in essere che trova qui il culmine e l’epilogo durante una celebrazione altamente spettacolare e molto sentita tra i fedeli: la processione del Cristo Morto che si tiene il Venerdì Santo a Minori. Come già in altre fiction sulla mafia – *L’ultimo dei Corleonesi*, Paolo Borsellino, *La Piovra* – la processione rappresenta spesso un momento cardine della narrazione, sia per la spettacolarità dell’evento in sé, sia perché offre spazio ad un’occasione pubblica di affermazione del potere. Partendo dalla basilica di Santa Trofimena, ecco dunque il corteo di battenti, che si snoda per la città illuminata dalle fiaccole e da migliaia di lumini collocati su case e strade. Tornato nella chiesa, Conte pensa di uccidere proprio qui *Ciro Di Marzio*, ma viene colpito a tradimento alla gola da ‘o Mulatto già messosi d’accordo con ‘o Principe. E il boss si accascia proprio sotto l’affresco della Madonna che aveva fatto restaurare.

Non è comunque solo la mafia italiana a vivere un rapporto ambivalente con la devozione, anche ne *I Soprano*, la pluripremiata serie della HBO che ha contribuito a innovare la scrittura televisiva, il clan mafioso si confronta in modo diretto con la tradizione religiosa. A indirizzare le scelte dei Soprano è però uno spirito profondamente diverso. Nella serie HBO sembra infatti che il rapporto con la Chiesa avvenga più su basi economiche che altro, in una versione tutta americana della fede basata sul libero mercato e sul concetto di scambio. Il gangster Paulie, ad esempio, dopo essere stato da un veggente che ha potuto parlare con le vittime dei suoi numerosi omicidi, si reca dal parroco protestando: ventitré anni di donazioni alla chiesa avrebbero dovuto proteggerlo, come è possibile che ora si ritrovi assediato dagli spiriti?

In conclusione, negli ultimi anni l’aspetto devozionale ha trovato maggiore spazio nel racconto televisivo sulla mafia, sottolineando la profonda ambivalenza tra una fede esasperata, esibita in un’iconografia pop priva di contenuto, e una condotta morale che si muove al di fuori di quei principi a cui quella stessa mafia sostiene di fare riferimento.

III

Stampa, web, letteratura, fumetti

LUCIA CECI

Semplice cristiano, martire ragazzino: Rosario Livatino tra santità cattolica e religione civile

«Codice e Vangelo, così era Rosario Livatino. Fu segretario dell'Anm di Agrigento e impegnato nell'Azione cattolica». In questi termini, nel venticinquesimo anniversario della morte, il giornalista Antonio Maria Mira raccoglieva gli aspetti essenziali del giudice agrigentino sulle pagine dell'«Avvenire» sintetizzandone in poche battute il ritratto agiografico.¹ L'apertura del processo diocesano di canonizzazione Livatino era arrivata il 21 settembre 2011, a ventuno anni esatti dalla sua uccisione. Come pre-annunciato nel mese di luglio, la firma era stata apposta dall'arcivescovo di Agrigento mons. Francesco Montenegro, nella chiesa di San Domenico a Canicattì, già parrocchia del giudice.

La costruzione del modello agiografico di Rosario Livatino, nel duplice aspetto di santo cristiano ed eroe civile, non solo rappresenta il segno di una svolta pastorale e magisteriale nei riguardi delle mafie,² ma illumina forse più di altre i nessi tra la cultura cattolica e le trasformazioni della memoria pubblica che, a partire dagli anni Novanta, hanno coinvolto segmenti significativi della società italiana nel tentativo di riformulare il patto alla base della religione civile dinanzi ai molteplici cambiamenti della geografia politica che hanno investito in quegli anni l'Italia e l'Europa.³ Risulta

1. A.M. Mira, *Non ci sarà chiesto se siamo stati credenti, ma se siamo stati credibili*, in «Avvenire», 20 settembre 2015.

2. L. Ceci, *Santi contesi. Il controllo delle devozioni tra criminalità organizzata e lotta alla mafia*, in *L'Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità nazionale*, a cura di T. Calìo e D. Menozzi, Roma 2017, pp. 759-783.

3. G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano 2011, e M. Ravveduto, *Ritualità e immaginario civile del movimento antimafia*, in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia. Riti, culti e santi*, a cura di T. Calìo e L. Ceci, Roma 2017, pp. 165-189.

dunque non privo di interesse ricostruire le fasi che caratterizzarono, *post mortem*, la definizione di tale modello.

Livatino venne ucciso il 21 settembre 1990 da un commando di 4 killer, lungo la statale tra Canicattì e Agrigento, mentre si recava in Tribunale guidando la propria auto, una Ford Fiesta, su cui viaggiava disarmato e senza scorta. Stava per compiere 38 anni, da qualche anno lavorava al Tribunale di Agrigento, dove indagava sui mafiosi della zona e ricopriva il ruolo di segretario della sottosezione della Associazione Nazionale Magistrati. Durante la sua attività era riuscito a chiudere importanti indagini sfociate in sequestri e confische di beni. Apparteneva, figlio unico, a una buona famiglia di Canicattì: papà Vincenzo avvocato in pensione, mamma Rosalia Corbo casalinga. Con loro viveva al momento della morte.⁴

I funerali di Livatino furono celebrati il giorno dopo, sabato 22 settembre, nella basilica di San Diego a Canicattì alla presenza di migliaia di persone. La cronaca di quei giorni contrappone il feretro portato a spalla dai magistrati e accompagnato dalla folla all'assenza dello Stato. Le foto immortalano i giudici che sostengono la bara, cittadini, esponenti dell'associazionismo cattolico. Per il governo c'è solo Giuliano Vassalli, ministro di Grazia e Giustizia. Sono assenti il presidente del Consiglio Giulio Andreotti, il vicepresidente Claudio Martelli, il presidente della Repubblica Francesco Cossiga, accolto con molta freddezza ai funerali del giudice Antonino Saetta due anni prima. Le parole più dure provennero dal vescovo di Agrigento, Carmelo Ferraro, che nel corso dell'omelia pronunciò un vero e proprio anatema intimando ad alta voce: «Fuori dalla chiesa chi compie gesti criminali come questi», e aggiungendo: «La cultura mafiosa è peggio della tirannide di Hitler».⁵

I responsabili dell'omicidio, ideato da una cosca emergente a Canicattì contrapposta a un vecchio clan legato a Cosa Nostra, furono individuati nel giro di un mese grazie alla testimonianza di Pietro Ivano Nava, un agente di commercio originario del bergamasco che passava sulla strada al momento dell'agguato e che in seguito avrebbe dovuto cambiare identità e trasferirsi all'estero.⁶ Gli atti giudiziari affermarono che Livatino era stato

4. La biografia di Livatino è oggetto di ricostruzioni di taglio agiografico, non prive di informazioni sull'ambiente familiare del giudice, di cui si dirà più avanti.

5. R. Conteduca, *Funerale con rabbia, senza il Palazzo*, in «La Stampa», 23 settembre 1990.

6. P. Calderoni, *L'avventura di un uomo tranquillo. Storia vera di Pietro Nava, super-testimone di un delitto di mafia*, Milano 1995. Alla vicenda nel 1996, è stato dedicato il film

ucciso dagli *stiddari* «per lanciare un segnale di potenza militare verso Cosa Nostra» e per punire un magistrato severo ed imparziale. Secondo la sentenza, Livatino venne ucciso perché «perseguiva le cosche mafiose impedendone l'attività criminale, laddove si sarebbe preteso un trattamento lassista, cioè una gestione giudiziaria se non compiacente, almeno, pur inconsapevolmente, debole».⁷

La figura di Livatino tornò sulla scena mediatica nazionale otto mesi dopo la sua morte, quando il presidente Cossiga definì «giudici ragazzini» i magistrati impegnati nella lotta alla mafia. Il 10 maggio 1991, in un clima politico segnato da una crescente conflittualità tra il capo dello Stato e la magistratura che indagava sui misteri più controversi della Repubblica (dal caso Gladio, al rapimento di Aldo Moro, alla strage di Ustica),⁸ Cossiga si espresse in questi termini in una delle sue frequenti «esternazioni», parlando a braccio alla festa della Polizia:

Possiamo continuare con questo tabù, che poi significa che ogni ragazzino che ha vinto il concorso ritiene di dover esercitare l'azione penale a diritto e a rovescio, come gli pare e gli piace, senza rispondere a nessuno? [...] Non è possibile che si creda che un ragazzino, solo perché ha fatto il concorso di diritto romano, sia in grado di condurre indagini complesse contro la mafia e il narcotraffico di droga.⁹

Il risultato fu quello di gettare olio su un'opinione pubblica già infiammata.¹⁰ Nel 1992 uscì per Gli Struzzi Einaudi il libro di Nando Dalla Chiesa, il cui titolo riprendeva l'infelice espressione di Cossiga: *Il giudice ragazzino. Storia di Rosario Livatino assassinato dalla mafia sotto il regime della corruzione*.¹¹ Alla ricostruzione della vicenda biografica e professionale del magistrato Dalla Chiesa associava una denuncia esplicita delle

Testimone a rischio, diretto da Pasquale Possessere e interpretato da Fabrizio Bentivoglio, vincitore del Davide di Donatello.

7. M. Demaria, *Rosario Livatino, 25 anni fa l'assassinio*, in «Narcomafie», 21 settembre 2015 <<http://www.narcomafie.it/2015/09/21/rosario-livatino-25-anni-fa-lassassinio/>>

8. A. Lepre, *Storia della prima Repubblica. L'Italia dal 1943 al 2003*, Bologna 2004, pp. 333-336.

9. F. Grignetti, *Cossiga: nel Sud come in prima linea*, in «La Stampa», 11 maggio 1991.

10. D. Saresella, *Tra politica e antipolitica. La nuova «società civile» e il movimento della Rete (1985-1994)*, Firenze 2016, pp. 99 ss.

11. N. Dalla Chiesa, *Il giudice ragazzino. Storia di Rosario Livatino assassinato dalla mafia sotto il regime della corruzione*, Torino 1992.

connivenze tra politica, media e mafia, che non risparmiava nomi precisi. Due anni dopo, nel 1994, entrava nelle sale film omonimo, diretto da Alessandro Di Robilant, con Giulio Scarpati (che per questa interpretazione ricevette il Davide di Donatello) e Sabrina Ferilli. Di lì in poi Livatino sarebbe stato per sempre “il giudice ragazzino”.

Una tappa importante nella costruzione della memoria del magistrato di Canicattì è rappresentata dalla fondazione, il 4 ottobre 1995, dell'Associazione amici del giudice Rosario Livatino, con sede nella stessa città, formata da laici ed ecclesiastici che avevano conosciuto Livatino e intendevano promuoverne la conoscenza e il processo di canonizzazione.¹²

A questo punto occorre fare un passo indietro e tornare al 9 maggio 1993, quando nel corso della sua visita in Sicilia, Giovanni Paolo II lanciò il celebre anatema contro gli uomini di Cosa Nostra, al termine della celebrazione eucaristica nella Valle dei Templi ad Agrigento («Nel nome di questo Cristo, crocifisso e risorto, di questo Cristo che è vita, via verità e vita, lo dico ai responsabili, lo dico ai responsabili: convertitevi! Una volta verrà il giudizio di Dio!»).¹³ Si tratta di un passaggio noto e periodizzante nella storia dei rapporti tra Chiesa e mafia.¹⁴ Esso si intreccia con la costruzione del modello agiografico di Livatino perché quel 9 maggio, poco prima di recarsi alla Valle dei Templi, Giovanni Paolo II aveva incontrato i genitori del giudice, su iniziativa dell'arcivescovo di Agrigento monsignor Ferraro: un fuori programma svoltosi in una stanza del palazzo vescovile

12. «Le finalità dell'Associazione sono: 1) promuovere una sempre maggiore conoscenza del giovane magistrato attraverso diligenti ricerche archivistiche, studi, conferenze, commemorazioni annuali, pubblicazioni che ne illustrino la vita, la profonda professionalità e spiritualità; 2) promuovere iniziative culturali tendenti ad elevare il livello morale, sociale e religioso del territorio in cui si opera [...] impegnandosi in particolare contro le culture mafiose, contro ogni forma di inquinamento delle Istituzioni; 3) promuovere il processo di beatificazione e canonizzazione del giudice Livatino, istituendo nelle forme canoniche la postulazione della causa; 4) approfondire lo studio della spiritualità dei laici chiamati a impegnarsi, nella professione, nel lavoro, in tutte le realtà temporali, secondo gli insegnamenti evangelici, vissuti da Rosario Livatino sino al sacrificio supremo» (così sul sito dell'associazione: <<http://www.livatino.it/associazione.htm>>).

13. Giovanni Paolo II, *Intervento a braccio pronunciato dopo l'omelia della concelebrazione eucaristica nella Valle dei Templi*, Agrigento, 9 maggio 1993. Il testo dell'intervento a braccio non è riportato negli *Insegnamenti di Giovanni Paolo II* (XVI,1, pp. 1152-1157), ma solo nel sito web istituzionale della Santa Sede <<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>>.

14. V. Ciciliot, *I martiri della lotta alla mafia nell'insegnamento di Giovanni Paolo II*, in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, pp. 229-239.

che molte ricostruzioni avrebbero posto in stretta relazione con il grido lanciato poco dopo dal papa nella Valle dei Templi. Nel recente volume *Rosario Livatino. L'uomo, il giudice, il credente* il giornalista Roberto Mistretta ha offerto una narrazione molto efficace dello *storytelling* relativo a quel passaggio:

Fu il vescovo di allora, mons. Ferraro, a organizzare quell'incontro con il grande papa. Wojtyła non sa nulla. Non è preparato. Ha appena finito di incontrare i vescovi siciliani nel palazzo vescovile e sta per recarsi all'incontro con gli imprenditori agrigentini. Mons. Ferraro si avvicina e gli dice: "Santità, questi sono i genitori del giudice Rosario Livatino". "Quello giovane?", chiede sorpreso il papa polacco andando loro incontro. [...] Di fronte al grande papa, mamma Rosalia incarna la mater dolorosa, incapace di proferire verbo. Solo i suoi occhi parlano. Wojtyła le prende le mani tra le sue. [...] Da quell'incontro il pontefice esce profondamente trasformato, scosso nell'anima [...] Nelle ore successive, il grande papa sembra quasi assente, segue pensieri solo suoi. [...] Pensieri ai quali darà voce poco più tardi, quando stravolgendo l'etichetta e accantonando il sermone predisposto in precedenza, va a braccio e parla con il cuore e nel suo memorabile discorso nella Valle dei Templi, dove celebra una messa storica, con voce tonante scaglia, come una folgore che spacca il cielo, l'anatema contro la mafia.¹⁵

Anche l'Associazione amici del giudice Rosario Livatino ha rimarcato il nesso tra l'anatema di Wojtyła contro la mafia e l'incontro con i genitori del magistrato, ma in particolare, da qui in avanti, l'elaborazione della memoria del giudice avrebbe ruotato, in ambito cattolico, attorno alla definizione che di Livatino avrebbe offerto Giovanni Paolo II dopo l'incontro con i genitori: «Martire della giustizia e indirettamente della fede». Tale definizione non venne riportata sulle pagine dell'«Osservatore Romano» né nelle edizioni dei discorsi di Giovanni Paolo II, ragione per cui resta aperta la questione che ad essa possa essere attribuito un significato forte sul piano dottrinale. L'affermazione pontificia venne però registrata il 10 maggio da diversi quotidiani. Ne scrisse su «La Stampa» Marco Tosatti,¹⁶ mentre sulle pagine del «Messaggero» Orazio Petrosillo richiamò in prima pagina l'espressione sin dal titolo, in cui inserì il

15. R. Mistretta, *Rosario Livatino. L'uomo, il giudice, il credente*, in collaborazione con G. Livatino, Milano 2015, pp. 37-39.

16. M. Tosatti, *Il Papa grida: «Mafiosi convertitevi»*, in «La Stampa», 10 maggio 1993.

virgolettato «“Vostro figlio un martire della giustizia”»,¹⁷ e nelle pagine interne ricordò per esteso che Giovanni Paolo II aveva definito i servitori dello Stato vittime della mafia «martiri della giustizia e indirettamente della fede», aggiungendo: «Per la memoria di Rosario Livatino e degli altri servitori dello Stato caduti nella guerra della mafia, il Papa non poteva esprimere elogio più bello. [...] Il riconoscimento ha valore quasi teologico che nobilita quel supremo sacrificio».¹⁸ La notizia fu anche riportata dal quotidiano «La Sicilia».¹⁹

La visita del papa in Sicilia trovò ampio spazio sulle pagine del settimanale «Famiglia Cristiana», valorizzato dalla foto in copertina di Giovanni Paolo II alla Valle dei Templi. «L'inequivocabile, definitiva requisitoria contro la mafia», lanciata dal pontefice durante il suo viaggio, era collocata dalla rivista dei paolini all'interno della risposta complessiva che la società civile dell'isola stava offrendo dopo le stragi di Capaci e di via d'Amelio.²⁰ Ma nell'articolo *Alzati Sicilia*, Alberto Bobbio descriveva anche l'incontro del pontefice con i genitori di Livatino attribuendo al papa la frase sul martirio e stabilendo una connessione precisa tra quell'incontro e il grido contro la mafia alla Valle dei Templi:

Era ancora scosso dall'incontro avuto con i genitori del giudice Rosario Livatino, ammazzato dalle cosche tre anni fa. Rosalia e Vincenzo Livatino hanno abbracciato il Papa e hanno detto solo: “Quando si taglia un fiore, il fiore muore ma la primavera tornerà ancora”. E Karol Wojtyła, riferendosi a tutti i morti per la legalità, ha detto di rimando: “Sono martiri della giustizia, indirettamente della fede”. Poi è sceso nella Valle dei Templi e la rabbia che covava nel cuore è scoppiata.²¹

Insisto sulla definizione di «martire della giustizia» perché essa rappresentava in quegli anni una questione delicata, particolarmente dibattuta nel corso del pontificato di Giovanni Paolo II in quanto, in una prospettiva tesa ad attualizzare la figura del martire e nell'ambito di un forte rilancio

17. O. Petrosillo, *L'abbraccio con i genitori del giudice Livatino “Vostro figlio un martire della giustizia”*, in «Il Messaggero», 10 maggio 1993.

18. Ivi, p. 3.

19. F. Castaldo, *Quel commosso abbraccio con i Livatino*, in «La Sicilia», 10 maggio 1993.

20. Così in apertura del servizio di G. Sansanini e A. Bobbio, *Alzati Sicilia. Il fortissimo grido del Papa a un anno dalla strage di Capaci*, in «Famiglia Cristiana», n. 21, 26 maggio 1993, pp. 54-60, citazione p. 54.

21. Bobbio, *Alzati Sicilia*, pp. 54-65, citazione p. 56.

della politica delle canonizzazioni,²² la prassi promossa da papa Wojtyła rendeva più incerto il crinale che separava l'«eroe» e il «santo martire» con aperture destinate a consolidarsi in anni successivi.²³

La dilatazione del concetto di martirio aveva conosciuto un punto di svolta irreversibile già nell'ottobre 1982, quando in occasione della canonizzazione di Maksymilian Maria Kolbe (1894-1941), il francescano polacco morto ad Auschwitz per essersi offerto di prendere il posto di un padre di famiglia destinato al bunker della fame, fu promosso da Giovanni Paolo a «martire», in antitesi con il parere dei periti della Congregazione per le cause dei santi, che, con Paolo VI, aveva beatificato il francescano come «confessore della fede», ritenendo che nella sua uccisione da parte dei nazisti mancasse l'elemento dell'*odium fidei*.²⁴ A complicare il quadro era entrata la vicenda relativa alla canonizzazione di monsignor Oscar Romero, l'arcivescovo di El Salvador assassinato sull'altare il 24 marzo 1980, che aveva non pochi detrattori a Roma e nella chiesa latinoamericana perché giudicato troppo vicino alla teologia della liberazione, condannata dall'ex Sant'Uffizio nel 1984 e nel 1986.²⁵

L'esaltazione del martirio anche come testimonianza di virtù civili e la sua ampia risemantizzazione trovarono molto spazio nella pubblicistica e sui media, in un tornante, quello degli anni Novanta, segnato non solo dal manifestarsi di un attivismo antimafia su scala nazionale come reazione alle stragi di Capaci e di via d'Amelio,²⁶ ma dal trionfo, nella memoria

22. U. Zuccarello, *Le canonizzazioni e le beatificazioni di Giovanni Paolo II: quale politica papale della santità?*, in «Società e storia», 28 (2005), pp. 541-568; V. Ciciliot, *Le beatificazioni e le canonizzazioni di Giovanni Paolo II come strumenti di governo della Chiesa*, in «Humanitas», 65 (2010), 1, pp. 118-142.

23. T. Calìo, *Ai confini dell'agiografia*, in «Sanctorum», 8-9 (2011-2012), pp. 101-120.

24. Sull'importanza di questo passaggio nella concezione del martirio nella politica della santità di Giovanni Paolo II si veda M. Carosio, *Il martirio cristiano nel Novecento tra storia e profezia*, in «Società e storia», 30 (2007), pp. 85-98. Per un'analisi dello stesso passaggio dal punto di vista giurisprudenziale si rimanda invece a G. Boni, *Casi controversi di martirio nel diritto canonico*, in *Recte sapere. Studi in onore di Giuseppe Dalla Torre*, Torino 2014, pp. 124-149. Una sintesi delle questioni poste alla riflessione teologica dalla canonizzazione di Romero in Carosio, *Il martirio cristiano nel Novecento*, pp. 87-89.

25. Sulla figura del vescovo latinoamericano si vedano R. Morozzo della Rocca, *Primo Dio. Vita di Oscar Romero*, Milano 2005 e *Oscar Romero. Un vescovo centroamericano tra guerra fredda e rivoluzione*, a cura di R. Morozzo della Rocca, Cinisello Balsamo 2003.

26. U. Santino, *Storia del movimento antimafia. Dalla lotta di classe all'impegno civile*, Roma 2009, pp. 370-404.

pubblica, del «paradigma vittimario» e dalla incapacità delle istituzioni di proporre valori civili nettamente distinti dalla sfera religiosa.²⁷

Il concetto di martire per la giustizia e indirettamente della fede fu rilanciato nel seminario organizzato dal Centro Studi sulla cooperazione “A. Cammarata” che si tenne a San Cataldo, in provincia di Caltanissetta, il 12 febbraio 1994: cinque mesi dopo l’uccisione di don Pino Puglisi, parroco di Brancaccio, un mese prima di quella di don Peppino Diana. In quella occasione si delineò un orientamento teologico volto a dilatare il concetto di martirio riscoprendone la motivazione ultima nella carità. Il volume degli atti, *Martiri per la giustizia. Testimonianza cristiana fino all’effusione del sangue nella Sicilia di oggi*²⁸ fu recensito, il 22 febbraio 1995, sulle pagine dell’«Osservatore Romano»,²⁹ mentre il giorno successivo il vaticanista Luigi Accattoli, dalle colonne del «Corriere della Sera», rilanciò la proposta di una beatificazione di Puglisi e Livatino, richiamando la vicenda di Maksymilian Maria Kolbe e ricordando l’incontro dei genitori del giudice con Wojtyła: il papa «li abbracciò nell’arcivescovado di Agrigento, pianse con loro divenuto come loro umile e mite e disse, parlando di Rosario e degli altri uccisi: ‘Sono martiri della giustizia e indirettamente della fede’». Accattoli tornava infine ad insistere sul nesso tra quell’incontro e l’ira di Wojtyła alla Valle dei Templi.³⁰

La prospettiva del martirio per la giustizia divenne dunque l’asse della proposta di canonizzazione del giudice e della promozione della sua immagine agiografica. Si tratta di una strada diversa rispetto a quella intrapresa per la canonizzazione di don Pino Puglisi, incardinata non al principio del martirio per la giustizia, ma all’uccisione *in odium fidei*. Come ha scritto Mario Torcivia, postulatore della causa di don Puglisi e autore del volume *Il martirio di don Giuseppe Puglisi. Una riflessione teologica*:³¹

Se la mafia si presenta, quindi, profondamente atea e antievangelica, la causa dell’uccisione *in odium fidei* del prete palermitano deve essere ricercata nel-

27. G. De Luna, *La Repubblica del dolore*, pp. 180-181.

28. *Martiri per la giustizia. Testimonianza cristiana fino all’effusione del sangue nella Sicilia di oggi*, a cura di S. Barone, Caltanissetta-Roma 1994.

29. M. Carrara, *Martiri per la giustizia*, in «L’Osservatore Romano», 22 febbraio 1995.

30. L. Accattoli, “Beati” gli eroi antimafia, in «Corriere della sera», 23 febbraio 1995. Nel 2000 lo stesso Accattoli avrebbe dato alle stampe per le Edizioni San Paolo un volume che includeva tra i «nuovi martiri» Rosario Livatino, Carlo Alberto Dalla Chiesa e Paolo Borsellino: L. Accattoli, *Nuovi martiri. 393 storie cristiane nell’Italia di oggi*, Cinisello Balsamo 2000.

31. M. Torcivia, *Il martirio di don Giuseppe Puglisi. Una riflessione teologica*, Saronno 2009.

la modalità concreta attraverso la quale don Puglisi ha vissuto il suo essere pastore di gregge. Inviato a guidare la parrocchia di uno dei quartieri a più alta densità mafiosa, ha scelto di vivere in modo pieno il principio cristologico dell'incarnazione [...]. Per questo la mafia l'ha ucciso, e ciò *in odium fidei*, perché la scelta evangelica del parroco di Brancaccio di lottare per la dignità e la libertà dei figli di Dio e la testimonianza di una vita caratterizzata dall'esercizio pieno delle virtù richieste dalla fede stridono e cozzano ineluttabilmente con quanto creduto e realizzato dalla mafia.³²

Le prime pratiche relative al processo di canonizzazione del magistrato furono avviate all'indomani della visita di Giovanni Paolo II in Sicilia dall'allora arcivescovo di Agrigento Carmelo Ferraro che incaricò Ida Abate, ex insegnante del magistrato, di raccogliere le testimonianze necessarie. In una fase successiva l'Associazione Amici del Giudice Rosario Livatino ha individuato il postulatore in don Giuseppe Livatino, arciprete di Raffadali e cugino di Rosario.

Nella promozione della memoria di Livatino e nel sostegno alla sua causa di beatificazione un ruolo chiave è stato svolto proprio dall'Abate. Insegnante di latino e greco di liceo di Livatino, è sempre stata in prima linea per sostenere il ricordo dell'allievo scomparso.³³ La troviamo, in penombra, nella foto che ritrae i genitori di Livatino con Giovanni Paolo II ad Agrigento. Impegnata ufficialmente nella raccolta di testimonianze utili all'iter della canonizzazione, è autrice di numerosi scritti e profili biografici sul «piccolo giudice»,³⁴ sempre presente, come intervistata, nei documentari a lui dedicati. Maria Di Lorenzo l'ha definita «“missionaria” della memoria»³⁵ con una commistione di linguaggi e di pratiche devozionali religiose e civili che non è sfuggita all'antropologa Deborah Puccio Den nel suo saggio sul pellegrinaggio all'albero di Falcone.³⁶

32. Id., *L'uccisione in odium fidei di don Puglisi*, in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, pp. 243-244.

33. Ancora in tempi recenti, alla soglia dei 90 anni, Ida Abate ha rilasciato questa intervista ad Antonio Maria Mira, *Contro la mafia quel grido nel nome di Dio. Vent'anni fa la voce di Papa Wojtyła scosse la Sicilia. Il ricordo di Ida Abate, insegnante di Rosario Livatino*, in «Avvenire», 9 maggio 2013.

34. Si veda il volume, di cui sono state pubblicate diverse edizioni, I. Abate, *Il piccolo giudice. Fede e giustizia in Rosario Livatino*, presentazione di O. L. Scalfaro, postfazione di F. Montenegro, Roma 2013.

35. M. Di Lorenzo, *Rosario Livatino. Martire della giustizia*, Milano 2000, p. 85.

36. D. Puccio-Den, *The Anti-Mafia Movement as Religion? The Pilgrimage to Falcone's Tree*, in *Shrines and Pilgrimage in the Modern World. New Itineraries into the Sacred*, a cura di P.J. Margry, Amsterdam 2008, pp. 49-70, in particolare pp. 66-67.

Come si anticipava, l'annuncio ufficiale dell'avvio della causa di beatificazione di Rosario Livatino è stato dato il 21 settembre 2011, anniversario della morte del giudice, dall'arcivescovo metropolita di Agrigento, mons. Francesco Montenegro, il prelado che nel luglio 2012 avrebbe negato i funerali religiosi al boss di Cosa Nostra Giuseppe Lo Mascolo e che il 14 febbraio 2015 avrebbe ricevuto la porpora cardinalizia da papa Francesco. L'inchiesta diocesana ha vagliato le testimonianze di 21 persone presentate dal postulatore della causa, padre Giuseppe Livatino, aggiungendone poi altre sino ad arrivare a una trentina.³⁷ Anche i primi santini dell'ormai Servo di Dio insistono sulla definizione di Livatino «martire della giustizia e della fede», e sull'icona del «piccolo giudice» (fig. 1):

Signore, che sei stato perseguitato, incompreso, condannato da parte di gente senza fede, rivolgi uno sguardo di particolare predilezione a tutti coloro che soffrono e muoiono per ottenere giustizia. Aiutaci ad avere un cuore generoso, buono e sincero: un cuore capace di amare tutti i fratelli, anche i nemici, così come ha fatto il nostro fratello Rosario Angelo Livatino, che per il trionfo della verità è stato definito “martire della giustizia e della fede”. Rosario, uomo giusto, “piccolo giudice”, ha vissuto integralmente la sua vita come servizio a Dio e al prossimo.

Conclusasi nell'ottobre 2015 la fase diocesana del processo, gli atti sono stati trasmessi alla Congregazione delle cause dei santi che valuterà l'eroicità della vita vissuta da Livatino e il presunto miracolo attribuito alla sua intercessione, su cui tornerò più avanti. In questo percorso si è inserita, in tempi molto recenti, anche la conversione di uno degli assassini di Livatino. Nell'aprile 2016 Domenico Pace, che aveva 23 anni all'epoca dell'omicidio ed attualmente recluso nel supercarcere di Sulmona con una condanna all'ergastolo, ha inviato una lettera molto toccante all'Associazione Amici del giudice Rosario Livatino e al postulatore della causa don Giuseppe Livatino chiedendo perdono «in ginocchio e strisciando» e offrendosi anche di essere portato a testimone nel processo di beatificazione.³⁸ La lettera sembra fornire un caso di coincidenza tra “pentimento”,

37. Mistretta, *Rosario Livatino*, p. 41. La ricostruzione fornita nel volume si basa sulla documentazione relativa alla causa di postulazione, che l'autore cita in bibliografia ma che non è accessibile, al momento, all'esame degli studiosi.

38. Cfr. M. Della Monica, *Il killer di Livatino chiede perdono*, in «Avvenire», 22 aprile 2016, ma la notizia fu riportata da tutti i principali giornali nazionali. Si vedano R. Arena, *Il killer di Livatino scrive al Papa: “Chiedo perdono in ginocchio”*, in «La Stam-

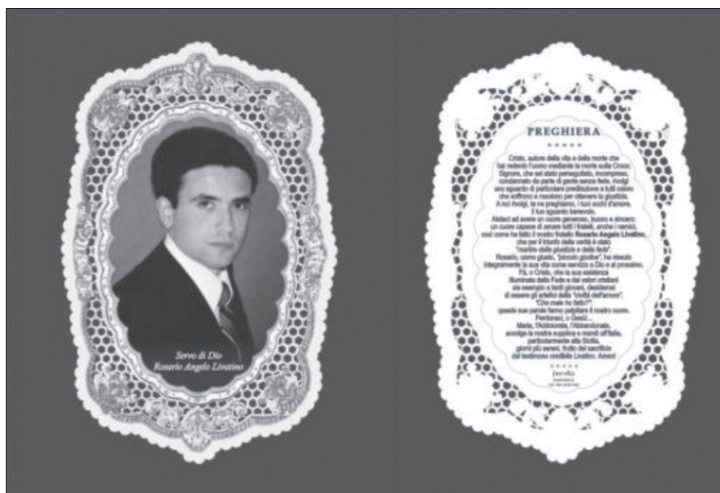


Fig. 1. Santino del giudice Rosario Livatino.

inteso come decisione di collaborare con la giustizia, e “pentimento” quale esperienza intima e di natura religiosa. Essa si colloca comunque in un contesto nuovo, segnato dalla forte esposizione di un pontefice, papa Francesco, contro i poteri che si nutrono di illegalità e opacità.³⁹

La costruzione della santità canonizzata, nel caso di Livatino, si è intrecciata con l’elaborazione del suo modello civile di eroe antimafia, soprattutto dopo la stagione delle stragi di mafia: una fase storica che coincise con la crisi della Prima Repubblica e che contribuì a spostare violentemente il movimento antimafia su un discorso resistenziale/risorgimentale, in virtù dell’impegno a svelare l’esistenza di una “patria di eroi” per non soccombere alla declamata “morte della patria”.⁴⁰

Al giudice sono stati dedicati convegni, premi, scuole, monumenti, strade, francobolli, questi ultimi anche in una triade che vede Livatino insieme a

pa», 22 aprile 2016; C. Marasa, *Mafia, il killer del giudice Livatino chiede perdono a papa Francesco*, in «Corriere della Sera», 21 aprile 2016.

39. D. Dainese, *La “scomunica” ai mafiosi del 21 giugno 2014: tra filologia e storia*, in *L’immaginario devoto tra mafie e antimafia*, pp. 265-282. Su tale passaggio si tornerà più avanti.

40. Ravveduto, *Ritualità e immaginario civile del movimento antimafia*, pp. 165-189.

Falcone e a Borsellino. Il 23 settembre 2009 gli è stata intitolata la Sala Verde del ministero di Grazia e Giustizia, alla presenza del ministro Angelino Alfano (presente in quanto agrigentino a molte delle iniziative in memoria di Livatino), del sottosegretario alla Presidenza del Consiglio Gianni Letta, del procuratore nazionale Antimafia Pietro Grasso.

Al magistrato sono state inoltre dedicate diverse produzioni artistiche. A 13 anni dal film di De Robilant, è uscito il documentario di Salvatore Presti *Luce verticale. Rosario Livatino. Il martirio*, prodotto dall'Associazione Sicilia Fantastica con il finanziamento della Regione Sicilia e contrassegnato da una forte prospettiva religiosa. Livatino è poi il protagonista di un'opera dei "pupi antimafia" di Angelo Sicilia, *Storia di Rosario Livatino. Un giudice perbene*, presentata in anteprima il 18 marzo 2016 nella sede dell'Auditorium Rai Sicilia, a Palermo, a cura della marionettistica popolare siciliana.⁴¹ Anche la Rai non manca di tornare spesso sulla personalità del giudice.⁴²

Insomma la sua figura appare inserita a pieno titolo tra i modelli di riferimento nella lotta alla mafia. Ma quali sono i tratti che lo caratterizzano? La pubblicistica cattolica, espressione di un mondo variegato di gruppi e associazioni, ha delineato, riguardo a Livatino, un modello agiografico che da un lato ha ripreso stilemi precedenti attribuiti ai santi giovani, dall'altro li ha attualizzati con caratteri nuovi e specifici. La figura del santo giovane emerge con forza a partire dall'Ottocento in relazione all'affermazione dei giovani come attori nuovi della società di massa e viene promossa in primo luogo dall'ordine salesiano, impegnato più di altri nelle realtà urbane e nell'apostolato per i giovani.⁴³ È ad esempio nel corso dell'Ottocento, come ha mostrato Pietro Stella, che viene risemantizzato il profilo agiografico del santo dei giovani per eccellenza, Luigi Gonzaga, nella proposta del giovane Domenico Savio di don Bosco.⁴⁴ Sarà poi la volta di altri santi

41. Sui pupi antimafia di Angelo Sicilia si veda, nel presente volume, il saggio di Alessandro Napoli.

42. Alcuni filmati sono fruibili anche sul sito internet <<http://cultiemafie.uniroma2.it/>>.

43. Sugli stilemi agiografici del santo "giovane", si vedano *Bambini santi. Rappresentazioni dell'infanzia e modelli agiografici*, a cura di A. Benvenuti Papi, E. Giannarelli, Torino 1991.

44. P. Stella, *Santi per giovani e santi giovani nell'Ottocento*, in *Santi, culti, simboli nell'età della secolarizzazione (1815-1915)*, a cura di E. Fattorini, Torino 1997, pp. 563-586.

giovani, tra cui emergono per popolarità Pier Giorgio Frassati e, per le ragazze, Maria Goretti.⁴⁵ La definizione di un modello di santità giovanile implica il riferimento ad elementi come il rapporto con i genitori, con gli insegnanti, con i compagni di classe, il controllo degli impulsi sessuali, l'emergere di un tratto distintivo più specifico. Le biografie e la pubblicistica dedicate al giudice "ragazzino" ne hanno disegnato un ritratto agiografico, che evidenzia aspetti diversi della sua figura, a partire, naturalmente, dalla forte insistenza sulla pratica religiosa: la presenza del Vangelo sulla scrivania, la preghiera quotidiana e segreta, la frequenza di circoli giovanili cattolici. C'è poi la sigla misteriosa scritta in rosso in tutte le agende di Livatino, S.T.D., su cui a lungo si sono interrogati gli inquirenti, per arrivare a scoprire che si trattava dell'acronimo *Sub Tutela Dei*, presente già nella tesi di laurea in Giurisprudenza e per questo interpretato come una sorta di anticipazione di un destino di santità. Ha scritto in proposito il vescovo di Caltanissetta Mario Russotto:

S.T.D., Sub Tutela Dei: una vita, una intelligenza pensante, un servizio coscienzioso a uno Stato distante... Tutto posto sotto lo sguardo e la paterna protezione di Dio, fin dalla tesi di laurea in giurisprudenza.⁴⁶

Oltre a questi aspetti, attribuiti a un ampio novero di santi, nella costruzione del ritratto agiografico di Livatino emergono con forza alcuni elementi più specifici. Un primo tratto su cui si insiste da subito, è quello della modestia: Rosario non è un eroe. Fu, per primo, il padre Vincenzo a richiamare questo tema rispondendo ai giornalisti il giorno stesso del funerale, usando il tempo presente, come se fosse ancora vivo: «Rosario è un uomo probo, fa il suo dovere. Non è un eroe, è un buon figlio, un buon siciliano». In cosa consiste il suo eroismo è ancora il padre a dirlo: «Se oggi, in Sicilia e in Italia, fare il proprio dovere per lo Stato significa essere un eroe, allora sì, che lo scrivano: il mio ragazzo, Rosario Angelo Livatino,

45. M.A. Genovese, *Pier Giorgio Frassati: un «caso» agiografico*, in *Santi del Novecento. Storia, agiografia, canonizzazioni*, a cura di F. Scorza Barcellona, Torino 1998, pp. 83-102. Una ricostruzione delle vicende relative al processo di canonizzazione di Maria Goretti in G. Rossi, *Maria Goretti*, in *Il grande libro dei santi*, diretto da C. Leopardi-A. Riccardi-G. Zarri, a cura di E. Guerriero-D. Tuniz, Cinisello Balsamo 1998, vol. II, pp. 1320-1323. Si segnala anche G.B. Guerri, *Povera santa, povero assassino: la vera storia di Maria Goretti*, Milano 2000 (I ed. 1985).

46. Così mons. Russotto nella presentazione del volume di Mistretta, *Rosario Livatino*, p. 7.

è un eroe». ⁴⁷ L'eroismo, consacrato dalla morte violenta, è messo in risalto dalla dimensione della modestia: è la penombra che improvvisamente viene alla luce.

Per Nando Dalla Chiesa Livatino, prima della morte, era un «giudice modesto e sconosciuto». ⁴⁸ È sotto la sua apparente normalità che la famiglia, i giornali, la Chiesa siciliana scoprono da diverse angolature l'eroe, l'esempio da imitare. Per Giulio Scarpati «Livatino era un uomo forte e schivo, un magistrato che rifuggiva la notorietà, le telecamere, le foto. Un eroe per caso, o meglio, per forza, ucciso perché voleva fare il suo dovere». ⁴⁹ Quando prende avvio il progetto del processo di beatificazione, si registra però – mi sembra – una divaricazione tra chi, in campo cattolico, ne esalta le radici cristiane e chi, come Nando dalla Chiesa, richiama la modestia di Livatino soprattutto per puntare il dito contro i poteri criminali, il sistema dei partiti e il clima di impunità garantito dallo Stato, che determinano l'isolamento e la morte di quanti fanno semplicemente il proprio dovere con precisione e onestà.

Nella lettura che ne offre l'Abate la modestia è del tutto sganciata dalla denuncia politica ed è invocata come virtù civile e cristiana. «Il suo eroismo – ha affermato l'insegnante del magistrato – è stato nel suo semplice attaccamento al dovere, alla propria missione. Vissuta, questo sì, in un modo totale. Rosario non voleva fare l'eroe, ma soltanto e semplicemente il suo dovere». ⁵⁰ Anche Giuseppe Savagnone, in occasione dell'apertura della fase informale della causa di beatificazione, ha insistito sul tema del non-eroe: «La sua santità – scriveva il 15 agosto 1995 sulle pagine di «Avvenire» – è quella del semplice cristiano» che nel «laico compito di servire lo Stato» ha trovato «il martirio». ⁵¹ E non si trattava di «santità in generale», ma più precisamente di «martirio della giustizia e indirettamente della fede» secondo la definizione offertane da Giovanni Paolo II il 9 maggio 1993, qui esplicitamente richiamata. ⁵²

Il valore attribuito alla virtù della modestia è amplificato dalla morte violenta. Il martirio è più eroico se a incontrarlo è il «semplice cristia-

47. Dalla Chiesa, *Il giudice ragazzino*, p. 138.

48. Dalla Chiesa, *Il giudice ragazzino*, p. 18.

49. Così in Di Lorenzo, *Rosario Livatino*, p. 102.

50. Ivi, p. 86.

51. G. Savagnone, *La mafia battuta dal sacrificio*, in «Avvenire», 15 agosto 1995.

52. L'espressione anche nel riquadro «Un martire della giustizia» disse Giovanni Paolo II, ivi, p. 2.

no», «il piccolo giudice», antinomia su cui si gioca la fortuna mediatica dell'espressione «giudice ragazzino», rilanciata naturalmente dal libro di Dalla Chiesa e dal film: la forza dell'esempio discende dalla morte tragica del semplice cristiano, del piccolo giudice.

La pubblicistica torna spesso sulla scelta di Livatino di viaggiare senza scorta e senza auto blindata. «Combattente disarmato, sorretto solo dalla forza della coscienza», lo definisce il suo ex insegnante Giuseppe Peritore nel convegno «Rosario Livatino. Un giudice nella società».⁵³ Il materiale raccolto da don Giuseppe Livatino per la postulazione insiste su questa circostanza anche descrivendo le modalità dell'assassinio e lo scambio di parole tra il giudice e i suoi carnefici: «Cosa vi ho fatto picciotti?», avrebbe chiesto prima di essere freddato con l'ultimo colpo.⁵⁴

Altri stilemi propri del santo "giovane" vanno a definire il modello agiografico di Livatino: il rapporto con i genitori, con i compagni di classe, con gli insegnanti, la frequenza nella partecipazione ai sacramenti, il passaggio della notte oscura, tra il 1984 e il 1986, riportato nelle agende e attestato dall'allontanamento dalla pratica religiosa, di cui non si chiariscono le ragioni.⁵⁵

Il rapporto con le donne è omissso dal ritratto agiografico mentre si insiste, presentandola come una virtù, sulla sua presenza in casa a fianco dei genitori nonostante, si potrebbe osservare, i 38 anni di età.

La tendenza a estromettere o marginalizzare dalle ricostruzioni agiografiche la vita sentimentale di Livatino è evidente nelle precisazioni avanzate rispetto alla relazione amorosa che nel film di De Robilant vede il magistrato coinvolto con la bella avvocata Angela Guarnera, interpretata da una solare Sabrina Ferilli. Maria De Lorenzo sottolinea in proposito come si tratti di un personaggio «inventato» dagli sceneggiatori, in quanto nella vita sentimentale del «timidissimo magistrato» non vi sarebbero state «tracce quasi di amori e distrazioni».⁵⁶ Ancora più deciso, su questo punto, Roberto Mistretta, autore della più recente biografia di Livatino, uscita nel 2015 per le Edizioni Paoline, scritta in collaborazione con il postulatore della causa, don Giuseppe Livatino, per la cui

53. Cit. in Di Lorenzo, *Rosario Livatino*, p. 70.

54. Mistretta, *Rosario Livatino*, p. 134.

55. Si tratta di un passaggio riportato in diverse biografie. Si veda, tra tutte, il capitolo della più recente: 1984, *una notte oscura dello spirito*, in Mistretta, *Rosario Livatino*, pp. 85-92.

56. Di Lorenzo, *Rosario Livatino*, p. 111.

redazione l'autore ha potuto contare sulle agende del giudice oltre che su documenti fornitigli dal postulatore. C'è un intero capitolo dedicato agli stravolgimenti introdotti dalla cinematografia sulla vita di Livatino per esigenze di sceneggiatura. Ebbene Mistretta, citando il postulatore, contrappone la finzione del rapporto amoroso, proposta nel film, e le scelte operate da Livatino nella vita reale: «non lasciare una vedova e degli orfani» né «lasciare da soli gli anziani genitori». ⁵⁷

Il rapporto con i genitori, viceversa, viene costantemente richiamato. Il professore di italiano al liceo, padre Pietro Li Calzi, su «Famiglia Cristiana» ricordava Livatino «impegnatissimo a scuola, ma sempre così introverso da passare inosservato». Figlio unico, legatissimo agli anziani genitori. I compagni lo chiamavano «centounanno» per la sua estrema serietà. ⁵⁸

La causa di canonizzazione si è arricchita anche di un «miracolo» di cui sarebbe stato protagonista Livatino: la guarigione della signora Elena Canale Valdetara da una malattia incurabile, che avrebbe superato dopo che il giudice – che lei neanche conosceva – le apparve in sogno dicendole «la forza che ti guarisce è dentro di te» e preannunciando una grande festa, poi, in base a tale narrazione, coincidente con il giubileo del 2000. ⁵⁹

«*U judici*» avrebbe infine fatto più di una comparsa nelle sedute di esorcismo a partire dal 2013 quando le presenze maligne avrebbero fatto in più circostanze il nome di Livatino. Di conseguenza si sarebbe diffusa anche la pratica di utilizzare una sua reliquia, generalmente un indumento, per liberare le persone possedute nel corso degli esorcismi in quanto – si è scritto – «il Servo di Dio Rosario Livatino è una delle anime che si pone a baluardo contro il potere delle tenebre, e la sua sola presenza è d'enorme intralcio a chi infesta le anime». ⁶⁰

L'ingresso del giudice ragazzino nella fabbrica dei santi si è in parte tradotto in una “clericalizzazione” della sua figura, conseguenza forse inevitabile del processo di canonizzazione che mira a rendere omogeneo il candidato alle aspettative di chi deve deciderne le sorti agiografiche. Tale operazione è molto chiara nell'articolo pubblicato da Pietro Vanzan sulle pagine di «Civiltà Cattolica» nel 2011, in occasione dell'apertura del processo di canonizzazione:

57. Mistretta, *Rosario Livatino*, pp. 52-53.

58. Così nell'articolo di Parrinello, *Qui è morta la giustizia*, pp. 34-36.

59. Mistretta, *Rosario Livatino*, pp. 147-156.

60. Ivi, p. 165.

Nel rigore con cui ha espresso la sua professionalità, nell'integrità manifestata nella sua condotta quotidiana, Rosario Livatino ha però un'arma in più, uno specimen che rende le sue scelte ancora più radicali e coraggiose: la fede cattolica. Rifiutando qualsiasi integralismo, egli ha offerto del ruolo del magistrato un'interpretazione quasi monacale; e questa scelta, così essenziale e scevra da tentazioni egocentriche, si sposa certamente con il carattere timido e riservato del giovane magistrato, ma è anche il frutto di un percorso, personale e professionale, nel quale la fede assume sicuramente una rilevanza fondamentale.⁶¹

D'altra parte, accanto a stilemi nel complesso tradizionali, il modello di santità di Livatino è più espressione di elementi nuovi, legati alla contemporaneità. Di tanto in tanto, ad esempio, si fa riferimento all'amore per la natura, a una forma spoliticizzata di ambientalismo, alla lotta contro le ecomafie:

Un grande amore per la natura che ci fa capire come Rosario non fosse solo dedito ai libri. [...] Alimentava la sua anima con tutto ciò che proveniva dalla natura. [...] Quando si trattava di fare indagini sui reati contro il patrimonio ambientale, il giudice era severissimo e voleva che le indagini venissero condotte con la massima cura. [...] Quindi verso gli incendi dolosi, l'inquinamento e tutto quello che minacciava l'ambiente, era di una meticolosità scrupolosissima. [...] Era un ambientalista convinto, ma non l'ostentava.⁶²

Il tratto distintivo più marcato è però rappresentato dalla preminenza dell'impegno per la legalità, perseguito nel lavoro e nella vita quotidiana.⁶³ Il giudice descritto dalla letteratura agiografica non accetta privilegi, fa tutte le file agli uffici, rifiuta di fare favori in Tribunale ai parenti e ai conoscenti che gliene chiedono. Dunque non solo si dimostra fermo nel più tradizionale dovere del rispetto delle regole, ma diventa testimone e martire dell'etica pubblica, del rispetto delle leggi dello Stato. È questo un aspetto su cui si insiste molto, spesso intrecciato con il valore, più tradizionale nel cattolicesimo, dell'inflessibilità, del senso del dovere.⁶⁴ Per l'arcivescovo di Agrigento mons. Montenegro, Livatino fu «servitore delle istituzioni e operaio della

61. P. Vanzan, *Il magistrato Rosario Livatino*, in «La Civiltà Cattolica», 162 (2011), pp. 361-368.

62. Mistretta, *Rosario Livatino*, pp. 43-44.

63. In questa prospettiva si colloca anche la pubblicazione della conferenza su *Fede e diritto*, tenuta da Livatino il 30 aprile 1986 a Canicattì, ora in Mistretta, *Rosario Livatino*, pp. 191-220.

64. Si veda ad esempio la presentazione di O.L. Scalfaro al volume di Abate, *Il piccolo giudice*, pp. 7-10.

giustizia». ⁶⁵ Secondo il gesuita Piersandro Vanza è corretto «parlare, nel caso di Livatino, di un'interpretazione vocazionale, missionaria del proprio lavoro, in una prospettiva capace di coniugare garanzia del diritto e amministrazione della giustizia con il più puro amore per il prossimo». ⁶⁶

Tale discontinuità si ritrova nel conciso ritratto che di Livatino ha offerto papa Francesco nell'udienza al Consiglio superiore della Magistratura il 17 giugno 2014, quando ha invitato i giudici a essere «di integra moralità per l'intera società» e ha menzionato due modelli cui ispirarsi: Vittorio Bachelet, «vittima della violenza dei cosiddetti 'anni di piombo'», e Rosario Livatino, «ucciso dalla mafia». Entrambi i magistrati – ha affermato Bergoglio – avrebbero offerto una testimonianza esemplare dello stile proprio del fedele laico cristiano: «leale alle istituzioni, aperto al dialogo, fermo e coraggioso nel difendere la giustizia e la dignità della persona umana». ⁶⁷

Quattro giorni dopo, il 21 giugno, la scomunica dei mafiosi nell'omelia a Cassano allo Jonio, sulla piana di Sibari, pronunciata da papa Francesco davanti a una folla di 250 mila persone: «Coloro che nella loro vita seguono questa strada di male, come sono i mafiosi, non sono in comunione con Dio: sono scomunicati!». ⁶⁸ Parole che sottendono la nozione di peccato di mafia come peccato strutturale e che escludono i mafiosi da ogni possibilità di legittima interlocuzione con la Chiesa. ⁶⁹

65. Mistretta, *Rosario Livatino*, p. 41.

66. Vanzan, *Il magistrato Rosario Livatino*, p. 368.

67. Papa Francesco, *Discorso ai membri del Consiglio superiore della Magistratura*, Sala Clementina, 17 giugno 2014. Il discorso può essere consultato in <<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>>.

68. Papa Francesco, *Omelia pronunciata nella Spianata dell'area ex Insud (Sibari)*, 21 giugno 2014. L'omelia può essere consultata in <<http://w2.vatican.va/content/vatican/it.html>>.

69. Dainese, *La "scomunica" ai mafiosi del 21 giugno 2014*, in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia*, pp. 265-282.

TOMMASO CALIÒ

Il ruolo del fumetto nel laboratorio agiografico dell'antimafia

Scopo di questo contributo è verificare le modalità in cui il *medium* del fumetto, nella sua pluralità di espressioni – con l'esclusione della vignetta satirica che, data la sua costante interazione con la cronaca quotidiana, richiederebbe uno sforzo analitico specifico –, si sia intrecciato negli ultimi decenni con la tematica generale indagata nel presente volume, per entrambi gli aspetti che la caratterizzano: dalla descrizione dell'immaginario religioso all'interno del mondo della mafia, alla costruzione di una ritualità civile e/o religiosa che metta al centro le vittime della criminalità organizzata. Poiché ci muoviamo sul piano delle rappresentazioni, e non essendo presente nel mercato editoriale, a quanto mi risulta, un fumetto prodotto dalla mafia o riconducibile chiaramente all'universo mafioso, i due fenomeni non vanno ovviamente qui intesi come antitetici. Si tratta piuttosto di verificare da una parte le modalità con cui la "letteratura disegnata" ha rappresentato i due universi devozionali antagonisti, dall'altra la funzione e gli obiettivi di ciascun prodotto e il contesto storico, culturale e imprenditoriale in cui è inserito. L'analisi dunque non può non tener conto degli stretti rapporti che il fumetto di volta in volta intesse con altri media come la cronaca e la riflessione giornalistica, la saggistica, la narrativa, il teatro civile, l'immaginario visivo e audiovisivo.

Quello qui considerato è un *corpus* di fonti eterogeneo per qualità letteraria e grafica, per grado di autorialità o di adesione a modelli diffusi, per la diversità di pubblici a cui intende rivolgersi, per contesto editoriale, per impegno sociale, politico e pedagogico: tali distinzioni non sono utili solo a una sorta di classificazione del materiale raccolto, ma anche a collocarlo, quando possibile, all'interno di progetti culturali e, trattandosi comunque di un prodotto di mercato, economici più ampi.

1. Il primo "eroe" distintosi nella lotta alla mafia che si è conquistato uno spazio nella cosiddetta "nona arte" è il poliziotto italoamericano Joe

Petrosino. Ucciso a Palermo il 12 marzo del 1909, fu considerato già in vita un simbolo del riscatto degli italiani in terra statunitense. Sembra che subito all'indomani della sua morte già circolassero a New York albi a fumetti a lui dedicati,¹ nello stesso periodo in cui in Italia venivano pubblicati un centinaio di fascicoli settimanali con racconti che vedevano protagonista «Giuseppe Petrosino. Il Sherlock Holmes italiano», tradotti dal tedesco dalla Casa editrice di Letterature e d'Arte Popolari (poi Casa Editrice Americana).² Come si evince dal sottotitolo il personaggio letterario aveva perduto nel circuito dei *dime press* e della letteratura popolare ogni aggancio con la biografia del luogotenente della polizia newyorkese, traducendo storie che in Germania avevano come protagonista un falso Sherlock Holmes. Cosicché quando Mario Nerbini,³ la cui casa editrice fin dal 1923 pubblicava la collana «Petrosino. Il grande poliziotto italo-americano» illustrata da Tiziano Scarpelli,⁴ incaricò nel 1938 il disegnatore Ferdinando Vichi di realizzare un fumetto per il settimanale «L'Avventuroso»,⁵ si ritrovò tra le mani una materia facilmente modellabile e non ebbe difficoltà a farne un prodotto in linea con la svolta autarchica imposta dal Ministero della cultura popolare anche nel

1. Cfr. F. Casale, *Da Petrosino a Borsellino. Memoria, cultura e legalità nella casa-museo di Joe Petrosino a Padula (SA). Con la testimonianza inedita di Giovanni (Nino) Melito, pronipote di Joe Petrosino. Prefazione di Manfredi Borsellino*, Vallo della Lucania 2009, p. 142.

2. Cfr. V. Cecchetti, *Generi della letteratura popolare. Feuilletton, fascicoli, fotoromanzi in Italia dal 1870 ad oggi*, Latina 2011, pp. 191-199 e p. 410.

3. Cfr. F. De Giacomo, *Narbini-Firenze. Un precursore degli anni trenta*, in «Linus», 12 (1966), pp. 29-30.

4. Cecchetti, *Generi della letteratura popolare*, pp. 410-414.

5. I quattro episodi a fumetti de *Le sensazionali avventure del celebre poliziotto italiano Petrosino* pubblicati nel 1938 e illustrati da Ferdinando Vichi su «L'Avventuroso» (*Il distruttore di masse; I misteri di Algeri; Un covo di delinquenti a Corfù; I misteri di un sanatorio*) sono stati raccolti in volume a cura di Romolo Baccani nel 1972 dalla casa editrice Nerbini in occasione dell'uscita della biografia di Arrigo Petacco *Joe Petrosino* (Milano 1972), del romanzo di Secondo Signoroni *Petrosino e il figlio del diavolo* per la collana «il Giallo Mondadori» (Milano 1972) e, soprattutto, dello sceneggiato televisivo andato in onda sulla RAI dal 15 ottobre al 12 novembre per la regia di Daniele D'Anza con l'interpretazione di Adolfo Celi, sceneggiato dagli stessi Petacco e Signoroni. Segnalo infine il recente racconto a fumetti *La mano nera* di Onofrio Catacchio pubblicato nella serie «Le Storie» (n. 51, marzo 2017) della Sergio Bonelli editore, che mette in scena l'incontro a New York tra Petrosino e il tenore Enrico Caruso minacciato di morte, quando già il personaggio era stato riportato in auge dalla fiction interpretata da Beppe Fiorello e trasmessa su RAI uno nel settembre del 2006 con la regia di Alfredo Peyretti e dall'annuncio, nel febbraio 2017, della realizzazione del film *The Black Hand* con protagonista Leonardo Di Caprio.

campo degli albi illustrati.⁶ Il nome di Petrosino si trovò così accostato a personaggi di finzione, primo fra tutti Dick Fulmine, altro detective di origini italiane, ideato da Vincenzo Baggioli e disegnato, con le fattezze di Primo Carnera, da Carlo Cossio per l'«Audace». ⁷ I due fumetti condividevano anche le caratteristiche “non ariane” dei principali *villains*: se da una parte si contrapponevano a Dick Fulmine il nero cubano Zambo, Abramo Levi e uno stuolo di “musi gialli”,⁸ a impensierire il Joe Petrosino a fumetti non era più la mafia siciliana, quanto un diabolico ebreo di nome Monk Eastman.⁹

Bisogna dunque aspettare alcuni decenni prima che si affermi un legame esplicito tra racconto a fumetti e promozione di eroi e valori legati alla lotta alle mafie. Un primo, timido, esempio è il breve episodio *Contro la mafia*, pubblicato nel settembre del 1974 sulle pagine del «Corriere dei ragazzi», nella serie *L'agente senza nome* di Pier Carpi¹⁰ e Sergio Tuis (fig.

6. Cfr. E. Gadducci, L. Gori, S. Lama, *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*, Eboli 2011; E. Preziosi, *Il Vittorioso. Storia di un settimanale per i ragazzi. 1937-1966*, Bologna 2012, pp. 150-158; I. Mattioni, *Inchiostro e incenso. Il Giornalino: storia e valori educativi di un periodico cattolico per ragazzi (1924-1979)*, Firenze 2012, pp. 69-71.

7. Eroe “italianissimo”, anche Dick Fulmine incappò per errore nella censura fascista che lo bollò in un primo momento come tipico prodotto della decadenza americana: Carlo Cossio dovette recarsi a Roma per rivendicarne la paternità disegnando davanti ai funzionari fascisti alcune tavole (C. Bordoni, F. Fossati, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma 1985, p. 112 e J. Meda, *Sbirro e prefetto... fascista perfetto. La censura a Dick Fulmine nelle carte della Prefettura di Cremona*, in «Schizzo. Idee e immagini», 12 [2002], pp. 5-25).

8. Cfr. C. Carabba, *Il fascismo a fumetti*, Rimini 1973, p. 53.

9. Ivi, pp. 88-99. Cfr. inoltre S. Millo, *Appunti sul fumetto fascista*, in «Linus», 10 (1966), pp. 1-14. Nei racconti dei primi del Novecento il personaggio di Monk Eastman rappresentava in realtà un malvivente calabrese (cfr. Cecchetti, *Generi della letteratura popolare*, p. 195). Per una disamina del razzismo nel coevo fumetto americano (durante cioè la cosiddetta *Golden age* dei comics) cfr. A. Bottero, *Il razzismo nei fumetti da All-Negro alle Black Panther, da Martin Luther King a Luke Cage*, Eboli 2015, pp. 37-92.

10. Pier Carpi – al secolo Arnaldo Piero Carpi (1940-2000) – fu anche un prolifico sceneggiatore Disney, curatore della collana *Il romanzo di Diabolik*, regista cinematografico e autore di romanzi e testi teatrali. Cospicua la produzione di saggi dedicati alla massoneria – noto il suo *pamphlet Il venerabile* (s.l. 1993) dedicato a Licio Gelli al quale era legato da un rapporto di amicizia – e all'esoterismo con la biografia *Cagliostro* (Milano 1970 da cui fu tratto un film) e *Le profezie di papa Giovanni. La storia dell'umanità dal 1935 al 2033* (Roma 1976), in cui l'autore pubblica un presunto diario segreto, intriso di riferimenti magico-esoterici e credenze ufologiche, che il card. Angelo Roncalli avrebbe scritto negli anni della nunziatura in Turchia in qualità di membro di una fantomatica società segreta.

1).¹¹ La storia mette in scena per la prima volta sulle pagine di un “giornalino” la lotta tra il mondo mafioso, violento e retrico, e quello dell’antimafia, qui rappresentato da Myriam, una giovane che in Sicilia ha il coraggio di cantare ballate contro la cultura della lupara; da un giornalista d’inchiesta, Marco, che verrà ucciso dal padrino; dalla figlia di quest’ultimo, Cetta, che si ribella alla famiglia; infine, da un giudice e da un poliziotto coraggiosi. Il protagonista, l’eroe mascherato che dà il titolo alla serie, interviene solo nelle pagine finali per smascherare il raggio di un falso collaboratore di giustizia e infondere coraggio a chi, per paura, aveva deciso di non testimoniare al processo per l’assassinio del giornalista. Si tratta però di un caso isolato nel panorama dell’editoria a fumetti dei primi anni Settanta. In quel periodo, infatti, il nome della mafia ricorreva solo in alcuni albi a fumetti realizzati per sfruttare economicamente il successo del film *The Godfather* di Francis Ford Coppola, uscito nelle sale italiane nel settembre del 1972. Furono infatti prodotte serie gangsteristiche a basso costo come i quattro numeri di «Padrino Boss» – protagonista don Santo Trapanese disegnato con le fattezze di Marlon Brando – realizzati tra il 1972 e il 1973 dallo sceneggiatore Nino Cannata e la ancora più fallimentare serie «Cosa Nostra».¹² Alla fine degli anni Ottanta i lettori del settimanale «Lanciostory» potevano leggere in traduzione italiana *Savarese* di Robin Wood e Domingo (Cacho) Mandrafina, un classico della *historieta* argentina che ripropone, nel tipico formato di brevi episodi di quindici pagine ciascuno, la parabola “petrosianiana” di Giovanni, poi Johnny, Savarese, giovanissimo migrante italiano nella New York di Al Capone che diventa integerrimo agente federale, ingaggiando una lotta con quella mafia che in Sicilia gli aveva sterminato la famiglia.¹³

11. P. Carpi, S. Tuis [in realtà il disegnatore di questo episodio è Italo Peratello], *L’agente senza nome. Contro la mafia*, in «Corriere dei ragazzi», 39, 29 settembre 1974, pp. 12-23 (cfr. <<https://corrierino-giornalino.blogspot.it/2011/05/lagente-senza-nome-contro-la-mafia.html>>, ultimo accesso 14.06.2017). Sulla rivista «Corriere dei ragazzi», che uscì in edicola solo cinque anni come costola del ben più longevo «Corriere dei piccoli», cfr. *Gli anni del Corriere dei Ragazzi. Quando il corriere dei Piccoli diventò grande. 1972-1976*, a cura di G. Bono e A. Castelli, Milano 2009.

12. Cfr. F. Cenci, *Padrini e fumetti*, in <<http://chico-fumetti.blogspot.it/2013/03/padrini-fumetti.html>> (ultimo accesso 14/06/2017).

13. Per una introduzione alla serie, il cui primo numero uscì per l’editore argentino Editorial Columba nel 1977, cfr. D. Barbieri, *Leggende di italiani d’America*, in R. Wood, D. Mandrafina, *Savarese*, Milano 2009 (I Maestri del Fumetto, 9) che ripropone i primi dodici episodi. Sempre su «Lanciostory» segnalò la storia *Il primo no* scritta nel 2006 (n.

2. È però solo a partire dal primo decennio del nuovo secolo che il fumetto ha conquistato un posto di rilievo e una maggiore consapevolezza dei propri mezzi all'interno della produzione culturale legata all'antimafia, soprattutto attraverso la realizzazione di biografie di figure esemplari che hanno incarnato, fino all'estremo sacrificio, i valori della lotta contro la criminalità organizzata. È una produzione che in larga parte risulta organica, nei contenuti come nelle finalità, alla cosiddetta "antimafia sociale". Tale movimento, nato all'indomani degli omicidi eccellenti dei primi anni Ottanta, a partire dalle stragi del 1992 si struttura, nonostante una forte conflittualità interna,¹⁴ su alcuni assi portanti, in concomitanza con il crescente rilievo culturale, mediatico ed economico assunto dall'Associazione «Libera», fondata nel marzo del 1995. Si afferma innanzitutto una ritualità, a un tempo civile e religiosa, volta a costruire una narrazione nazionale condivisa intorno al ricordo di chi ha perso la vita nel contrasto alle mafie, ultima espressione di un paradigma martiriale che, nel solco tracciato dalle retoriche risorgimentali e resistenziali dei "martiri della libertà", innerva la memoria istituzionale del Paese.¹⁵ In secondo luogo si assiste a una maggiore pianificazione delle azioni collettive di sensibilizzazione e mobilitazione e a un uso più accorto dei media e dei *social network*.¹⁶ Infine l'antimafia a partire dal nuovo secolo diviene anche una sorta di *brand* commerciale, sia per il suo avvicinamento al mondo del consumo critico e dell'economia solidale,¹⁷ sia per il successo di mercato del-

38) da Alessandro Bottero e disegnata da Renato Polese dedicata alla figura di Franca Viola che rifiutò il matrimonio riparatore con il figlio di un mafioso di Alcamo.

14. Cfr. U. Santino, *Storia del movimento antimafia. Dalla lotta di classe all'impegno civile*, Roma 2009, in part. pp. 429-437.

15. Cfr. M. Ravveduto, *La religione dell'antimafia. Vittime, eroi, martiri e patrioti della resistenza civile*, in *Strozzateci tutti*, a cura di M. Ravveduto, Roma 2010, pp. 541-584; Id., *Ritualità e immaginario civile del movimento antimafia*, in *L'immaginario devoto tra mafie e antimafia. I. Riti, culti e santi*, a cura di T. Calìò, L. Ceci, Roma 2017 (Sanctorum. Scritture, pratiche, immagini, 1), pp. 195-218; T. Calìò, *Ai confini dell'agiografia*, in «Sanctorum», 8-9 (2011-2012), pp. 101-120; Id., *I santi della Resistenza. Nascita e sviluppi di una proposta agiografica dal dopoguerra al pontificato Wojtyliano*, in «Italia contemporanea», 283 (2017), pp. 41-65. Per una più ampia riflessione sul ruolo del "paradigma vittimario" nel dibattito pubblico cfr. G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano 2015², pp. 82-103.

16. Cfr. A. Mattoni, *I movimenti antimafie in Italia*, in *Atlante delle mafie. Storia, economia, società, cultura*, a cura di E. Cicone, F. Forgione, I. Sales, Soveria Mannelli 2013, II, pp. 335-350.

17. F. Forno, *L'economia solidale come forma di autorganizzazione sociale contro la mafia*, in «Il Ponte», 2-3 (2013), pp. 85-92.

la vasta produzione saggistica e narrativa contigua al movimento, all'interno della quale dal 2006 si iscrive il clamoroso caso letterario e mediatico di *Gomorra* di Roberto Saviano.¹⁸ Tale risultato fu favorito anche dalla crescente domanda di supporti didattici per i progetti di educazione all'antimafia e alla legalità promossi dalle scuole, i quali hanno avuto una larga diffusione fin dai mesi successivi alle stragi di Capaci e via D'Amelio.¹⁹

Tutti questi elementi, insieme a una buona qualità media dei prodotti, hanno contribuito all'affermazione del "fumetto dell'antimafia" che da una parte si pone al servizio di una impresa culturale più ampia e articolata, con i propri modelli e simboli espressivi,²⁰ dall'altra sfrutta il *trend* positivo del mercato editoriale del *graphic novel*, che, libro tra i libri e non più "giornaleto" da edicola, dai primi anni Novanta si è ritagliato un proprio spazio negli scaffali delle librerie ampliando la tipologia dei lettori sull'onda dei risultati artistici e di pubblico ottenuti da alcune opere di grande successo internazionale.²¹

Protagonista nel settore è la casa editrice BeccoGiallo – che trae il suo nome dalla rivista di satira antifascista di Alberto Giannini soppressa

18. Cfr. M. Marmo, *Camorra come Gomorra. La città maledetta di Roberto Saviano*, in «Meridiana», 57 (2006), pp. 207-219; L. Weber, *Serpico, Scarface e Papillon. Su «Gomorra» di Roberto Saviano*, in «Studi culturali», 3 (2007), pp. 523-534; M. Santoro, *Gomorra o Babele? La mafia come istituzione e come rappresentazione (transnazionale)*, in «Rassegna Italiana di Sociologia», 2 (2009), pp. 317-323; A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma 2010. Un interessante esempio di appropriazione delle icone dell'antimafia da parte del mercato nel capitolo *La Nuova 500. Falcone e Borsellino fra Valentino Rossi e Fabio Cannavaro* in A. Meccia, *Mediamafia. Cosa Nostra fra cinema e TV*, Trapani 2014, pp. 137-142.

19. Cfr. J.C. Schneider, P.T. Schneider, *Un destino reversibile. Mafia, antimafia e società civile a Palermo*, Roma 2009, pp. 231-260.

20. Rinvio, anche per ulteriore bibliografia, alla sintesi M. Santoro, R. Sassatelli, *Introduzione*, in *Studiare la cultura. Nuove prospettive sociologiche*, a cura di Santoro, Sassatelli, Bologna 2009, pp. 22-38.

21. Uso qui il termine *graphic novel* per indicare in modo generico il libro a fumetti con storie autoconclusive. Per il dibattito relativo all'efficacia del termine, chiamato a descrivere un universo narrativo estremamente differenziato al proprio interno, cfr. L. Raffaelli, *L'universo della graphic novel*, in A. Spiegelman, *Maus*, Roma 2006 (Graphic novel. Il fumetto con la forza del romanzo, 1), p. 5; C. Greco, *Graphic novel. Confini e forme inedite nel sistema attuale dei generi*, Roma 2014, pp. 16-26; J. Baetens, H. Frey, *Graphic novel: come ridefinirlo? Come studiarlo?*, in *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, a cura di S. Colaone, L. Quaquarelli, Milano 2016, pp. 11-20; Andrea Tosti, *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina 2017, pp. 3-22.

nel 1926²² – la quale fin dal 2005 ha prodotto storie disegnate che raccontano fatti cruciali della nostra recente storia nazionale.²³ I modelli indicati dall'editore vanno da *Maus* di Art Spiegelman, ai volumi di *graphic journalism* del maltese Joe Sacco, a *Persepolis* di Marjane Satrapi,²⁴ opere caratterizzate da uno spiccato autobiografismo, ma che al contempo si misurano con la grande storia – la Shoah in *Maus*, la rivoluzione iraniana in *Persepolis*, la questione mediorientale e le guerre balcaniche nei reportage di Joe Sacco –, in una prospettiva marcatamente autoriale. Ma se si guarda alla produzione nata nella cucina dell'editore padovano, emerge con evidenza un progetto coerente di ricostruzione della storia del Novecento italiano in cui la committenza ha un ruolo preponderante, come si evince anche da questo passaggio tratto dalla presentazione-intervista inserita nel sito web alla voce “Chi siamo”:

Il nostro lavoro viene spesso paragonato a ciò che si fa in una redazione giornalistica. Si buttano sul tavolo delle proposte per delle storie che ci piacerebbe raccontare ai lettori, si valutano una per una sulla base di fattori a volte molto diversi l'uno dall'altro (il potenziale interesse per il lettore, le possibilità di un riscontro mediatico, la fattibilità tecnica e così via), poi si raccolgono materiali di prima documentazione (foto, articoli, libri, film, atti processuali, sopralluoghi, interviste), quindi si comincia a pensare a chi, fra gli autori che abbiamo conosciuto, potrebbe essere la persona giusta per provare a scrivere o disegnare quella particolare storia.²⁵

Più che al reportage grafico o alla *bande dessinée* autobiografica di stampo francofono, il lavoro preparatorio e le modalità del racconto di questo specifico progetto sembrano piuttosto guardare al saggio storico divulgativo o al documentario di storia e si inseriscono all'interno di quel processo di ricostruzione della memoria dell'Italia contemporanea che passa attraverso una riduzione della storia a una sorta di “agiografia civile” che permea tutto il sistema mediatico, dalla narrativa, al cinema,

22. Cfr. *Il Becco giallo dinamico di opinione pubblica. 1924/1931*, a cura di O. Del Buono, L. Tornabuoni, Milano 1972, pp. 9-19.

23. Cfr. F. Fasiolo, *Italia da fumetto. Graphic journalism e narrativa disegnata nel racconto della realtà italiana di ieri e di oggi*, Latina 2012, pp. 75-83 e L. Nannipieri, *Dall'edicola alla libreria*, in *Graphic novel. L'età adulta*, p. 66.

24. Cfr. <<http://main.beccogiallo.net/chi-siamo/>> (ultimo accesso 14/06/2017).

25. *Ibidem*.

alla fiction televisiva, ecc...²⁶ L'editore BeccoGiallo affronta per la prima volta il tema della mafia nel 2006, pubblicando l'intensa *graphic novel* di Giovanni Di Gregorio e Claudio Stassi *Brancaccio. Storie di mafia quotidiana* molto lontana dal biografismo che si affermerà di lì a breve: è la storia di una famiglia, succube del boss locale, e del giovanissimo figlio che aspira a un riscatto affidandosi al maestro della scuola popolare fondata da padre Pino Puglisi, ucciso solo un anno prima (la storia è ambientata nel 1994), e che invece troverà la morte alla guida di un motorino. Il nome del parroco di Brancaccio ricorre solo alla fine, affidato a una lettera che il ragazzino idealmente gli scrive durante un'esercitazione scolastica.²⁷

Nel 2009 l'opera *Peppino Impastato. Un giullare contro la mafia*, di Marco Rizzo e Lelio Bonaccorso,²⁸ inaugura la serie di biografie di vittime della mafia: sempre Marco Rizzo l'anno successivo firmerà con Nico Blunda e Giuseppe Lo Bocchiaro il volume *Mauro Rostagno. Prove tecniche per un mondo migliore*,²⁹ del 2012 sono le due biografie a firma di Giacomo Bendotti dedicate a Giovanni Falcone e Paolo Borsellino,³⁰ più recenti i volumi *Ragazzi di scorta*, dedicato agli agenti Rocco Dicillo e Antonio Montinaro che insieme a Vito Schifani componevano la scorta del giudice Falcone il 23 maggio del 1992, e *Lea Garofalo. Una madre contro la 'ndrangheta*, sulla giovane donna uccisa dai familiari nel 2009 per essersi ribellata al suo clan,

26. Particolarmente efficace l'analisi di Cristina Greco del romanzo a fumetti *Ilaria Alpi. Il prezzo della verità* realizzato nel 2007 da Francesco Ripoli e Marco Rizzo per la casa editrice BeccoGiallo e dedicato alla morte della giornalista del Tg3 e dell'operatore video Miran Hrovatin avvenuta in Somalia il 20 marzo 1994: secondo l'autrice «[...] il *graphic novel* si presenta come un luogo di rielaborazione della memoria che, in riferimento all'Italia contemporanea, determina l'occasione e il tempo di chiudere una ferita» (Greco, *Graphic novel*, p. 231).

27. G. Di Gregorio, C. Stassi, *Brancaccio. Storie di mafia quotidiana*, Padova 2006 (II ed. Milano 2016).

28. Marco Rizzo, Lelio Bonaccorso, *Peppino Impastato. Un giullare contro la mafia*, Padova 2009, su cui scrive Francesco Fasiolo sottolineando il carattere "multimediale" di questa tipologia di giornalismo a fumetti: «Quello che si offre è [...] un pacchetto giornalistico fatto di una storia a fumetti, di interviste scritte, di interventi di cronisti che si occupano della vicenda narrata» (Fasiolo, *Italia da fumetto*, p. 77).

29. N. Blunda, G. Lo Bocchiaro *Mauro Rostagno. Prove tecniche per un mondo migliore*, Padova 2010.

30. G. Bendotti, *Giovanni Falcone*, Padova 2012 (su cui cfr. Ch. Moge, *Eroe, uomo, santo? Il paradosso della memoria di Giovanni Falcone*, in *L'immaginario devoto*, pp. 226-227) e Id., *Paolo Borsellino. L'agenda rossa*, Padova 2012.

storie entrambe scritte da Ilaria Ferramosca e disegnati rispettivamente da Gian Marco De Francisco e Chiara Abastanotti.³¹

Parte da premesse simili, ma con una attenzione esclusiva ai temi dell'antimafia, la collana «Libeccio» progettata dall'Associazione «daSud» insieme alla Round Robin, con l'intento di diffondere «i temi della legalità e dell'impegno contro le mafie ricorrendo a un linguaggio immediato e trasversale» quello appunto del fumetto visto come uno strumento «accattivante e utile», un mezzo per diffondere presso un pubblico più ampio, soprattutto di giovani, la cultura dell'antimafia.³² La collana, funzionale alle molteplici attività di contrasto alla criminalità organizzata intraprese dall'Associazione «daSud», esordisce nel 2009 con il racconto *Don Peppe Diana. Per amore del mio popolo*, scritto da Francesco Matteuzzi e affidato a sei diversi disegnatori.³³ Seguiranno volumi dedicati ai giornalisti Pippo Fava e Giancarlo Siani, a Lollò Cartisano, a Natale De Grazia, ad Antonino Caponnetto, all'imprenditore Libero Grassi.³⁴

Entrambe le collane sono il frutto di una militanza civile e politica che determina una forte attenzione pedagogica, rivolta soprattutto al mondo degli adolescenti, e un'aneddotica che attinge al discorso pubblico sulle vittime della mafia: elementi più o meno presenti a seconda dell'abilità e dell'autorialità dello sceneggiatore, ma che sono la cifra di questi prodotti culturali, i quali si pongono in stretta comunicazione con il sistema

31. I. Ferramosca, G.M. De Francisco, *Ragazzi di scorta. Rocco, Vito, Antonio gli agenti di scorta di Giovanni Falcone*, Padova 2015; I. Ferramosca, C. Abastanotti, *Lea Garofalo. Una madre contro la 'ndrangheta*, Padova 2016.

32. <<http://www.dasud.it/fumetti-antimafia/>> (ultimo accesso 14/06/2017).

33. R. Lupoli, F. Matteuzzi, disegni di R. Innocenti, L. Ferrara, L. Cicchitti, G. Ballati, M. Balloni, A. Ciammitti, *Don Peppe Diana. Per amore del mio popolo*, Roma 2009.

34. L. Politano, L. Ferrara, *Pippo Fava. Lo spirito di un giornale*, Roma 2010; A. Di Virgilio, E. Lecce, *Giancarlo Siani. E lui che mi sorride*, Roma 2010; L. Scornaieni, M. Catalano, *Lollò Cartisano. L'ultima foto alla 'ndrangheta*, Roma 2011; A. Ciammitti, E. Mangini, P. Sirianni, *Natale De Grazia. Le navi dei veleni*, Roma 2011; L. Biffi, R. Lupoli, R. Innocenti, *Libero Grassi. Cara mafia, io ti sfido*, Roma 2011; L. Salici, L. Ferrara, *Antonino Caponnetto. Non è finito tutto*, Roma 2012. All'associazione «DaSud» si deve anche l'allestimento della mostra «Mc Mafia» una storia della letteratura a fumetti dedicata alle mafie: «Dalle surreali rappresentazioni del fenomeno mafioso nelle tavole di Dylan Dog alle celebri graphic novel di Becco Giallo e Round Robin Editrice sugli eroi dell'antimafia, passando per le storiche avventure dell'agente di polizia Nick Rider nella Little Italy new-yorkese e per la matita di autori geniali come Gipi, Biani, Mannelli, Makkox, Natangelo, Natoli, Staino, Vincino e moltissimi altri ancora» (<<http://www.dasud.it/mc-mafia-inaugurazione-mostra-fumetti/>>, ultimo accesso 14/06/2017).

di miti, riti e simboli dell'antimafia. Ne è un chiaro segnale la centralità occupata negli apparati paratestuali dai familiari delle vittime – protagonisti indiscussi delle celebrazioni a partire dalla «Giornata della memoria e dell'impegno» del 21 marzo –, e da magistrati o giornalisti che si sono distinti nella lotta alle mafie. Così il testimone delle vittime viene raccolto da parenti, amici e colleghi le cui memorie vengono proposte nelle ricche appendici dei diversi volumi. Il *graphic novel* *Antonino Caponnetto. Non è finito tutto* può ad esempio vantare una sentita prefazione di Andrea Camilleri e interventi di Maria Falcone, Manfredi Borsellino, Giancarlo Caselli, Nando Dalla Chiesa, Pietro Grasso, Saverio Lodato, Gian Luigi Vigna, Riccardo Orioles. Non solo, ma la storia stessa si conclude con un dialogo tra Caponnetto e Maria Falcone, in cui l'anziano magistrato si impegna a continuare a tenere viva la memoria dei due colleghi uccisi dalla mafia nel bisogno esistenziale di depotenziare quella frase – «È tutto finito» – da lui stesso pronunciata in diretta televisiva all'indomani della morte dell'amico Paolo Borsellino.³⁵ In *Ragazzi di scorta* la sceneggiatrice adotta il punto di vista di un fratello e di una sorella dei due protagonisti Rocco Dicillo e Antonio Montinaro, con il duplice obiettivo di acquisire uno sguardo capace di indugiare anche su momenti della loro vita affettiva e di dare risalto agli sforzi dei familiari di conservare la memoria delle vittime: le ultime pagine sono dedicate, infatti, a una conferenza dei due giovani in ricordo dei propri congiunti uccisi (fig. 2).³⁶

Per comprendere meglio le dimensioni del fenomeno, ma anche le forme della standardizzazione della memoria al servizio di una intensa campagna formativa e informativa, sarebbe necessaria un'analisi comparata dei reciproci prestiti tra i diversi generi narrativi. Ma anche rimanendo solo nel campo del *graphic novel* tale processo risulta evidente. L'analisi della produzione a fumetti dedicata a Giovanni Falcone e a Paolo Borsellino fornisce ad esempio un'idea precisa della pervasività e della differenziazione formale delle proposte a fronte di un messaggio univoco a servizio del culto pubblico dei due magistrati. Aspetti, questi, che passano attraverso la narrazione biografica, come nelle citate opere di Giacomo Bendotti, con la premessa rispettivamente di Maria Falcone e Rita Borsellino,³⁷ e un forte legame con il territorio, sacralizzato dal sangue dei suoi martiri,

35. Salici, Ferrara, *Antonino Caponnetto*, pp. 98-105.

36. Ferramosca, De Francesco, *Ragazzi di scorta*, pp. 102-108.

37. Bendotti, *Giovanni Falcone*.

come nella trasposizione a fumetti di Claudio Stassi del bestseller per ragazzi *Per questo mi chiamo Giovanni* di Luigi Garlando³⁸ pubblicata nel maggio del 2012 sul «Giornalino» della San Paolo, e ristampato in volume dalla Rizzoli,³⁹ che propone una pedagogia dell'antimafia legata ai luoghi simbolo della presenza di Falcone a Palermo: dal tribunale, al luogo dell'attentato fino alla casa della «signora Maria», Maria Falcone, e infine alla magnolia, l'«albero di Falcone» luogo di culto civile della città (fig. 3).⁴⁰ Un intento didattico nei confronti delle nuove generazioni è presente anche nella delicata *Favola di Palermo*, racconto a fumetti scritto e disegnato da Silvestro Nicolaci, che sceglie di raccontare Paolo Borsellino da una prospettiva inedita, ovvero attraverso gli occhi sognanti di Rita Adria, la giovane collaboratrice di giustizia uccisasi all'indomani dell'assassinio del magistrato in cui aveva riposto la sua fiducia (fig. 4).⁴¹ Rientra invece pienamente nel «canone» la storia *La lunga marcia*, realizzata per il n. 297 della fortunata serie fantascientifica «Nathan Never». Qui lo sceneggiatore Thomas Pistoia ambienta nel futuro la storia del pool antimafia inserendo Never nella scorta di un giudice Matthew, che nella finzione del fumetto ripercorre le vicende biografiche di Borsellino ma che ha le fattezze di Nino Di Matteo, tra i magistrati più esposti alle minacce del potere mafioso.⁴² Nonostante l'ambientazione nel futuro e un lieto fine (ma comunque aperto), il modello convenzionale è pienamente rispettato come si può notare ad esempio nella riproposizione della classica sequenza del funerale del giudice Kenneth, alias Falcone, con la folla che urla «Fuori la mafia dallo Stato» e l'esposizione dello striscione «Non li avete uccisi» (fig. 5).⁴³

Molto complessa e documentata la sceneggiatura del volume *Un fatto umano* scritto da Manfredi Giffone e disegnato da Fabrizio Longo e Ales-

38. L. Garlando, *Per questo mi chiamo Giovanni. Da un padre a un figlio il racconto della vita di Giovanni Falcone*, Milano 2004.

39. C. Stassi, *Per questo mi chiamo Giovanni. Romanzo a fumetti dal libro di Luigi Garlando*, Milano 2008.

40. Cfr. D. Puccio-Den, *The Anti-Mafia Movement as Religion? The Pilgrimage to Falcone Tree*, in *Shrines and Pilgrimage in the Modern World. New Itineraries into the Sacred*, a cura di P.J. Margry, Amsterdam 2008, pp. 49-70; Ead., *Victimes, héros ou martyrs? Les juges antimafia*, in «Terrain», 51 (2008), pp. 94-111; Moge, *Eroe, uomo, santo?*.

41. S. Nicolaci, *Favola di Palermo*, Milano 2006.

42. Th. Pistoia, E. Boccanfuso, *La lunga marcia*, in «Nathan Never», 297 (febbraio 2016), serie pubblicata dalla Sergio Bonelli Editore.

43. Ivi, pp. 43 e 96.

sandro Parodi, pubblicato nel 2011 per Einaudi:⁴⁴ nella copertina campeggiano Falcone e Borsellino in una raffigurazione zoomorfa – ispirata più che al *Maus* di Spiegelman al noir *Blacksad* di Juan Diaz Canales e Juanjo Guarnido –, che caratterizza tutti i personaggi con l’eccezione del marionettista e puparo Mimmo Cuticchio, cui è affidato il compito di raccontare, come narratore esterno, la lunga storia del pool antimafia: dall’ascesa della mafia corleonese fino alla strage di via d’Amelio. L’asciuttezza e l’esattezza storica del racconto esalta alcune tavole in cui il dramma della realtà – paradossalmente enfatizzato dai disegni non realistici – prorompe con il suo carico di sofferenza, come nella sequenza-icona della preghiera di Rosaria Costa, la vedova dell’agente Vito Schifano, ai funerali di Stato dei giudici Falcone, Morvillo e della loro scorta (fig. 6).⁴⁵

3. Se spostiamo la nostra attenzione su due preti uccisi dalla criminalità organizzata quali Giuseppe Puglisi, proclamato beato il 25 maggio 2013, e Giuseppe Diana, del quale è stato avviato l’iter di canonizzazione nel marzo del 2015,⁴⁶ permane, dall’osservatorio della produzione fumettistica, una sostanziale continuità ideologica con le biografie dedicate alle vittime laiche dell’antimafia, ma con alcuni caratteri peculiari dovuti alla

44. M. Giffone, F. Longo, A. Parodi, *Un fatto umano. Storia del pool antimafia*, Torino 2011.

45. Ivi, pp. 336-337.

46. Sulle difficoltà incontrate dai familiari, da «Libera» e dal Comitato “Don Peppe Diana” ad avviare il processo di beatificazione cfr. R. Sardo, *Don Peppe Diana. Un martire in terra di camorra*, Trapani 2015, pp. 123-131; sull’inizio del processo diocesano da parte del vescovo di Aversa Angelo Spinillo cfr. Id., “*Don Diana diventerà beato*”. *L’annuncio del Vescovo di Aversa*, nella cronaca di Napoli de «la Repubblica» del 19 marzo 2015, (<http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/03/19/news/don_diana-109904670/>, ultimo accesso 14/06/2017); su don Giuseppe Diana cfr. inoltre R. Giué, *Il costo della memoria: Don Peppe Diana il prete ucciso dalla camorra*, Milano 2007; *Per amore del mio popolo: Don Peppino Diana, vittima della camorra*, a cura di G. Fofi, Roma 2010; sulle vittime della mafia che hanno un processo di canonizzazione in corso cfr. Calìo, *Ai confini dell’agiografia*, pp. 118-120; V. Ciciliot, *I martiri della lotta alla mafia nell’insegnamento di Giovanni Paolo II*, in *L’immaginario devoto*, pp. 233-244 e L. Ceci, *Santi contesi. Il controllo delle devozioni tra criminalità organizzata e lotta alla mafia*, in *L’Italia e i santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell’identità italiana*, dir. da T. Calìo, D. Menozzi, Roma 2017, pp. 759-783; su don Giuseppe Puglisi rinvio a M. Torcivia, *L’uccisione in odium fidei di don Puglisi*, in *L’immaginario devoto*, pp. 245-256; sulla causa di beatificazione del giudice Rosario Livatino cfr. L. Ceci, *Semplice cristiano, martire ragazzino: Rosario Livatino tra santità cattolica e religione civile*, in questo volume, pp. 117-136.

connotazione più marcatamente agiografica della bibliografia di riferimento.⁴⁷ Così è per la storia *3P Padre Pino Puglisi* di Claudio Stassi pubblicata nel 2013, alla vigilia della beatificazione del parroco palermitano, sulle pagine de «Il Giornalino» (fig. 8), che per l'occasione distribuiva anche il film d'animazione *La missione di 3P*,⁴⁸ e soprattutto per il racconto grafico *Don Peppe Diana in favore del mio popolo*, curato da Lupoli e Matteuzzi, in cui emerge con forza la contrapposizione tra le ingerenze della criminalità nei riti patronali e il ruolo di contrasto al devozionismo mafioso ricoperto dai nuovi martiri promossi dalla Chiesa. La biografia del parroco ucciso dalla camorra, si apre significativamente con le immagini del suo funerale celebrato a Casal di Principe il 21 marzo del 1994: nella sequenza iniziale la salma viene trasportata per le vie della cittadina da un gruppo di parrocchiani e boy scout fino all'entrata nell'ampia piazza a ridosso del cimitero dove l'attende una folla di circa ventimila persone;⁴⁹ una voce fuori campo recita il contenuto di un volantino diffuso per l'occasione dalla diocesi di Aversa che interpreta il senso di quella processione come una riappropriazione rituale degli spazi cittadini attraverso il martirio salvifico: «Don Peppino, anche questa terra bagnata dal tuo sangue fiorirà in messe di giustizia e di pace» (fig. 8).⁵⁰ In un dialogo tra don Diana e un suo collaboratore, in apprensione perché il parroco si era rifiutato di celebrare il funerale del boss Giliberto Cecora del clan De Falco, viene di contro condannata l'appropriazione indebita da parte del potere mafioso dell'immaginario cattolico, come l'uso di santini nei riti di iniziazione o di specifici spazi o immagini devozionali (fig. 9):⁵¹

47. Sul fumetto religioso cfr. *La fede a strisce. L'elemento religioso nel fumetto*, a cura di S. Gorla, P. Guiducci, Villa Verucchio 2000; su quello più strettamente agiografico cfr. S. Gorla, *Tra nuvole e aureole: il fumetto agiografico*, in *Le devozioni nella società di massa*, a cura di T. Calì, R. Rusconi, in «Sanctorum», 5 (2008), pp. 89-113.

48. <<http://www.ilgiornalino.org/numeri/1319gi/editoriale.html>> (ultimo accesso 14/06/2017).

49. Lupoli, Matteuzzi, *Don Peppe Diana*, pp. 4-7. Sul quale cfr. Fasiolo, *Italia da fumetto*, pp. 88-92.

50. Lupoli, Matteuzzi, *Don Peppe Diana*, p. 6.

51. Cfr. A. Dino, *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*, Roma-Bari 2008, pp. 44-77; R. Merlino, *From a Man to a "Man of Honour". The Role of Religion in the Initiation Ritual of the Sicilian Mafia*, in «International Journal of the Humanities», 9 (2011), pp. 59-70; Ead., *The sacred oath of a secret ritual. Performing authority and submission in the Mafia initiation ceremony*, in «Forum. University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts», 17 (2013) (scaricabile in <<http://www.forumjournal.org/article/>

Giovanni: «Ma è disgustoso»

Don Diana: «Si lo è... e non dimenticarti di tutte le statue di Gesù presenti nelle ville dei boss».

Don Diana: «Ti ricordi cosa fece Vincenzo Lubrano quando venne assolto? Andò in pellegrinaggio a San Giovanni Rotondo, un viaggio in grande stile, con molti pullman...».

Don Diana: «Per non parlare della “Madonna della camorra”, come la chiamano da queste parti... Povera mamma santa!».

Don Diana: «Un affresco di Pignataro che proprio il clan Lubrano fece restaurare come forma di ringraziamento. Al quale molti esponenti di Cosa Nostra fuggiti fin qui dalla Sicilia vanno a chiedere protezione»

Giovanni: «Sembra... sembra una bestemmia...»

Don Diana: «Lo è... Lo è... per questo dico che la camorra non ha niente a che vedere con la religione». ⁵²

Il ruolo di custodi della memoria attribuito ai familiari delle vittime viene qui declinato nella difesa da parte di Iolanda Natale, madre di don Diana, di forme di devozione che non appannino la radicalità delle posizioni del figlio nei confronti del potere mafioso. Significativa in tal senso la sequenza – tratta da un suo discorso a una scolaresca ⁵³ dell’incontro con

view/685/966>, ultimo accesso 14/06/2017); D. Puccio-Den, *Di sangue e d’inchiostro. Vincolo mafioso e religiosità*, in *L’immaginario devoto*, pp. 119-136. Cfr. inoltre sul controllo dei culti patronali D. Puccio-Den, *Sainte Rosalie de Palerme, entre politique et religieux*, in «Etudes Corses», 62 (2011), pp. 145-160 e R. Barcellona, T. Sardella, *La festa di sant’Agata tra devozione popolare, strumentalizzazioni criminali, ambiguità istituzionali e impegno civile (2008-2014)*, in *L’immaginario devoto*, pp. 99-117; G. Adamo, *Il rapporto tra gerarchie ecclesiastiche e devozione popolare in Calabria. Un resoconto etnografico e qualche considerazione*, ivi, pp. 83-98.

52. Lupoli, Matteuzzi, *Don Peppe Diana*, pp. 31-35. Scrive Francesco Fasiolo a proposito di queste tavole: «[...] pochi lavori hanno adottato la stessa metodologia giornalistica: un’inchiesta basata su ricerca, documenti, anche inediti, e su interviste sul campo [...]». Ne sono dimostrazione le tavole in cui si racconta e si mostra il rito della “pungitura”, l’iniziazione alla camorra, con la riproduzione del santino della Madonna di Pompei su cui il nuovo arrivato deve far colare il suo sangue (p. 32). O, a p. 34, una rarissima foto della “Madonna della Camorra”, un affresco in una chiesa sconsacrata di Pignataro Maggiore fatto restaurare da uno dei clan di Casal di Principe. L’immagine era meta di pellegrinaggio anche per gli affiliati mafiosi, che arrivavano dalla Sicilia per vederla. “Non è stato facile avere quella foto – ricorda Lupoli – che poi in realtà è un vecchio negativo un po’ graffiato che ci ha dato un giornalista locale, correndo parecchi rischi”» (Fasiolo, *Italia da fumetto*, p. 90).

53. Cfr. R. Sardo, *La Bestia. Camorra storie di delitti, vittime e complici*, Milano 2008, pubblicato anche sul blog dell’autore *Dalla parte delle vittime* (<

Giuseppina Nappa moglie del boss Francesco “Sandokan” Schiavone, che di don Diana era stata compagna di classe:

Giuseppina Nappa: «Io a casa ho l'immagine di don Pepe e ci tengo i fiori davanti... sono venuta anche al funerale»

Iolanda Natale: «Per me le persone che scelgono di percorrere certe strade sono tutte uguali. Non mi interessa chi è stato davvero a sparare quei colpi».⁵⁴

Il racconto finisce con una illustrazione degli spazi dedicati alla memoria di don Diana conservati a Casal di Principe: il giardino pubblico con il monumento a lui dedicato e i *murales* realizzati dall'artista di Scampia Felice Pignataro,⁵⁵ insieme alle parrocchie e alle scuole della cittadina che ne conservano il ricordo.⁵⁶

4. Se mi sono dilungato su questa opera è perché a mio avviso esemplifica più di altre la capacità del *graphic novel* di compendiare i vari aspetti della “pedagogia della memoria” costruita sul racconto biografico, sulla ritualità civile e religiosa, sulla sacralizzazione degli spazi, sulla centralità dei familiari delle vittime, sull'impegno didattico.⁵⁷ Che tale *medium* sia considerato strategico all'interno dell'industria culturale dell'antimafia è dimostrato anche dalle polemiche suscitate da un giornale al limite dell'amatoriale, intitolato *Lady Mafia*, promosso da una spregiudicata campagna pubblicitaria: nel febbraio 2014 invase, infatti, le edicole di tutta Italia con un lancio inusuale per un fumetto, che prevedeva anche la distribuzione in offerta nei supermercati della regione Puglia, una menzione nei quotidiani locali, un intervento del «Sole 24

dellevittime.blogspot.it/2012/03/don-diana-ucciso-dalla-camorra-diciotto.html>, ultimo accesso 14/06/2017).

54. Sardo, *La Bestia*, p. 50.

55. Sull'artista scomparso nel 2004, cfr. <<http://www.felicepignataro.org/>> (ultimo accesso 14/06/2017).

56. Sardo, *La Bestia*, pp. 119-126.

57. L'utilizzo della “nona arte” all'interno della pedagogia dell'antimafia non si esaurisce nella produzione di *graphic novel* realizzati da professionisti del settore, spesso inseriti nei programmi scolastici, ma, grazie all'accessibilità di questa tecnica narrativa, investe tutta la filiera della formazione, con concorsi per principianti o prodotti realizzati all'interno delle classi. Un recente esperimento di fumetto didattico è stato ad esempio realizzato appositamente per le scuole dell'Emilia Romagna al fine di raccontare il maxi-processo “Aemilia” dedicato alle infiltrazioni mafiose in quella regione (scaricabile dalla pagina web <<http://mafiesottocasa.com/documenti/>>, ultimo accesso 14/06/2017).

ore» (in cui il nuovo personaggio era pomposamente descritto come un «nuovo Diabolik» e la «Cuore Noir» come una «casa editrice emergente e coraggiosa che dal Sud italico punta a conquistare il cuore dei lettori»)⁵⁸ e, infine, un *product placement* nella serie televisiva *Braccialetti rossi*. Protagonista della serie è una ragazza che per vendicarsi della famiglia distrutta dalla mafia si maschera da uomo e si infila nell'organizzazione criminale. Il prodotto, non supportato da una buona qualità né delle sceneggiature né dei disegni, dopo i primi quattro volumi scompare dalle edicole per chiudere definitivamente al sesto numero dei dieci previsti dal piano editoriale (fig. 10). La sovraesposizione mediatica, senza dubbio sopra le righe, imposta dall'editore ha richiamato l'attenzione di parlamentari della Commissione antimafia e di esponenti di «Libera», che hanno formulato dure critiche arrivando a chiederne il ritiro dalle edicole:

Ancora una volta – si legge in un comunicato stampa di «Libera» – si gioca con le parole e si sfrutta il “fascino” della mafia per un’attività commerciale che di educativo e formativo non ha nulla [...] un’operazione che ferisce la memoria di tante donne vittime delle mafie e dei loro familiari, impegnati a promuovere con le loro testimonianze il valore della giustizia contro la barbarie anche culturale della vendetta.⁵⁹

58. B. Simonetta, *Lady Mafia nuovo Diabolik in gonnella: arriva il fumetto noir ambientato in Italia*, in «il Sole 24 ore», 20 febbraio 2014. Ancora più mirabolanti le conclusioni dell'articolo: «Un fumetto noir che spiazza, Lady Mafia. Nelle trame scritte da Favorito, e disegnate dalla matita frizzante di Domenico Nagliero c'è un mix esplosivo di violenza e colpi di scena. Ma c'è anche una riflessione eterna sul ruolo della donna in Italia. Nella vita di tutti i giorni, ma anche nelle organizzazioni criminali. Pronti a farvi rapire da Lady Mafia? Non un fumetto qualsiasi». Un altro tentativo di affidare a una paladina la lotta alla criminalità organizzata è il fumetto *Violet*, supereroina anticamorra, ideato nel 2006 da Mario Lucio Falcone in arte “The Marius” e dieci anni più tardi approdato nelle pagine *on line* della cronaca di Napoli del quotidiano «la Repubblica» (cfr. A. Di Nocera, *Ecco Violet, eroina fuggita dalla camorra per combatterla*, in «la Repubblica. Napoli», 18 aprile 2016, <http://napoli.repubblica.it/cronaca/2016/03/03/news/ecco_violet_eroina_fuggita_dalla_camorra_per_combatterla-134719412/>, ultimo accesso 14/06/2017).

59. <<http://www.libera.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/9393>>, ultimo accesso 14/06/2017 (cfr. <http://www.corriere.it/cronache/14_febbraio_22/edicola-lady-mafia-uccide-vendetta-l-antimafia-boccia-fumetto-sospendetelo-28cdc2c4-9bde-11e3-87-f4-ff088781357a.shtml>, ultimo accesso 14/06/2017). La risposta della casa editrice si può leggere in <<http://www.lospaziobianco.it/antimafia-sospensione-lady-mafia-cuore-noir-risponde/>> (ultimo accesso 14/06/2017).

Un comunicato che tra gli addetti al lavoro, seppure concordi nel formulare un giudizio estremamente severo su «Lady Mafia», considerato nulla più che un prodotto di bassa fattura, fu stigmatizzato come un indebito intervento censorio figlio dell'atavica convinzione che il fumetto, in quanto prodotto destinato a un pubblico di giovanissimi, debba avere una funzione primariamente educativa.⁶⁰

Tale polemica nasce dall'istintiva, ma storicamente fondata,⁶¹ idiosincrasia del mondo del fumetto italiano nei confronti di ogni ingerenza della morale pubblica, ma è anche la spia di un più ampio malessere che si è andato negli ultimi anni sviluppando in merito alla progressiva stereotipizzazione e disciplinamento della memoria da parte di istituzioni e associazioni impegnate nella lotta alla mafia. Giornalisti, politici e studiosi, che a diverso titolo si sono in passato occupati di criminalità organizzata, hanno negli ultimi anni puntato il dito contro il movimento dell'antimafia non solo per gli episodi di corruzione e cattiva gestione dei beni sequestrati ai clan, ma anche per le dinamiche, considerate insane, di un eccesso di personalizzazione e di graduale costruzione di una religione civile che non ammette critiche e dissensi. Francesco Forgione, studioso della 'ndrangheta e presidente della Commissione parlamentare antimafia dal 2006 al 2008, nel suo scritto *I tragediatori* sottotitolato *La fine dell'antimafia e il crollo dei suoi miti*, se da una parte riconosce l'importanza della ritualità e delle iniziative che ruotano intorno alla «Giornata della memoria e dell'impegno»,⁶² dall'altra punta il dito contro quelle «icone pubbliche» il cui linguaggio e le cui azioni «si sono trasformate nel Verbo dell'antimafia stessa»: «Mettere in discussione anche solo parzialmente l'operato di tali figure significava incorrere nell'accusa

60. Cfr. ad esempio il blog dello sceneggiatore Roberto Recchioni «Pronto alla resa» (<<http://prontoallaresa.blogspot.it/2014/02/la-lezione-di-lady-mafia.html>>, ultimo accesso 14/06/2017).

61. Su fumetto e censura in Italia cfr. E. Detti, *Il fumetto tra cultura e scuola*, Scandicci 1984, pp. 79-109 e J. Meda, *Vietato ai minori. Censura e fumetto nel secondo dopoguerra tra il 1949 e il 1953*, in «Schizzo. Idee e immagini», 10 (2002), pp. 73-86.

62. Scrive Forgione: «A differenza di quanto affermano alcuni critici dell'antimafia dura e pura, non ritengo che questa giornata possa essere rubricata tra i riti stanchi dell'antimafia di maniera. Vi si arriva ogni anno con centinaia di incontri pubblici e nelle scuole ai quali partecipano anche i familiari delle vittime. La loro presenza è un fatto importante, perché grazie a Libera anche nella ricostruzione della storia delle mafie si è spostata l'attenzione dagli autori dei delitti – dei quali si devono occupare prevalentemente i magistrati – alle vittime degli stessi» (F. Forgione, *I tragediatori. La fine dell'antimafia e il crollo dei suoi miti*, Soveria Mannelli 2016, p. 58).

di sovraesporre al rischio di diventare vittime dei killer mafiosi, di favorire l'isolamento di chi lottava contro la mafia». ⁶³ Ancora più radicali le critiche di Giacomo di Girolamo, giornalista e autore di saggi su Cosa Nostra e sul boss latitante Matteo Messina Denaro, che denuncia la trasformazione dell'antimafia in una sorta di religione che, ormai «orfana di contenuti, cerca allora il potere del santo, grazie alle icone, alle reliquie, al culto dei morti»:

Le masse si identificano con l'eroe del giorno, che assurge a personificazione sacra di una moralità collettiva. Quanti pellegrinaggi si organizzano ogni anno nei luoghi delle stragi? Si fa come a Madjugorie, si arriva in autobus, si prega, si aspetta un segno del santo. Si fissa un balcone in via D'Amelio nel caldo accecante di luglio, ci si muove per Palermo, si commenta: ma guarda com'è rigoglioso l'albero di Falcone, quest'anno, sembra quasi che il vento lo faccia parlare... ⁶⁴

E le vittime, scrive ancora Di Girolamo, rischiano di diventare delle immaginette sacre prive di personalità; è il caso del giornalista Giancarlo Siani ucciso dalla camorra il 23 settembre del 1985, riscoperto tardivamente dai media e trasformato in una «icona stereotipata»: «E sono fioccate le intitolazioni, i festival, i premi giornalistici. Su di lui hanno realizzato film, libri, fumetti». ⁶⁵ In questa visione il *graphic novel* biografico diventa, dunque, non solo parte del processo di sacralizzazione della memoria, ma anche del «merchandising antimafia», insieme a libri, film e gadget più o meno curiosi come i braccialetti con i volti di giornalisti vittime della mafia a imitazione di quelli, di moda, realizzate con immaginette di santi. ⁶⁶ Nel romanzo di Luca Rastello *I buoni*, pubblicato nel 2014, una immaginaria associazione non profit guidata da don Silvano, l'«uomo santo» – in merito alla quale l'autore, recentemente scomparso, ha cercato di disinnescare una meccanica identificazione con «Libera» –, ⁶⁷ riesce a ottenere «un magro pareggio di bilancio grazie all'idea di realizzare speciali a fumetti sulle droghe che la tv

63. Ivi, p. 8.

64. G. Di Girolamo, *Contro l'antimafia*, Milano 2016, p. 123.

65. Ivi, pp. 74-75.

66. *Ibidem*.

67. Cfr. la sua lettera inviata alla fine di marzo 2014 a «Il fatto quotidiano» in risposta agli articoli di Giancarlo Caselli e Nando Dalla Chiesa usciti sullo stesso giornale, successivamente pubblicata *on line* dalla rivista culturale «minima&moralia» (L. Rastello, *Non don Ciotti; e non a Sofri, Caselli, Dalla Chiesa. Don Silvano sono io. Sulle polemiche seguite a "I buoni"* (<<http://www.minimaetmoralia.it/wp/sulle-polemiche-seguite-a-i-buoni-di-luca-rastello/>>, ultimo accesso 14/06/2017). Cfr. inoltre la risposta di Adriano Sofri (e <

musicale promuove e vende alle discoteche». ⁶⁸ La produzione di un fumetto per risollevare le sorti economiche dell'associazione diviene nella visione di Rastello il simbolo di una creatività assoggettata al *marketing* del profitto che fa del terzo settore una sorta di *brand* aziendale. ⁶⁹ Hanno dunque anche il significato di una riabilitazione del *medium* le due tavole realizzate da Nicola Gobbi e da Simone Scaffidi che traducono in fumetti due momenti del romanzo pubblicate il 6 luglio 2016, a un anno dalla scomparsa di Rastello, per la rubrica "Segnali di fumo" della webzine letteraria «Carmilla» (fig. 11). ⁷⁰

I fumetti ricorrono, ma in tutt'altra veste, anche nel pamphlet *Eroi di carta* in cui il sociologo Alessandro Del Lago si interroga sul rapporto tra retorica del martirio e dell'eroismo, lotta alla mafia, logiche di mercato, analizzandolo questa volta alla luce del fenomeno *Gomorra*, definito una sorta di «blockbuster morale»: «L'equivoco principale, per me, è la trasformazione di una vicenda essenzialmente mediale in un *morality play*, in cui si scontrano non punti di vista o categorie analitiche, ma allegorie, ovvero simboli personificati: in primo luogo l'Eroe contro il Crimine (con varianti quali il Santo contro il Maligno o il Martire contro i Persecutori)». ⁷¹ È in questo contesto che Del Lago cita Frank Miller – l'autore del *graphic novel 300*, premio Eisner Awards nel 1999, che Roberto Saviano aveva sulle pagine de «L'Espresso» definito un capolavoro da ascrivere alla grande letteratura ⁷² –, portandolo piuttosto come esempio negativo di una visione

www.ilfoglio.it/articoli/2014/04/08/news/la-disputa-sui-buoni-50463/, ultimo accesso 14/06/2017).

68. L. Rastello, *I buoni*, Milano 2014, p. 112.

69. Cfr. il post di Laura Eduati, *I finti buoni del volontariato (c'entra anche Don Ciotti?)*, nel suo blog in «Huffingtonpost», 1° aprile 2014 (<http://www.huffingtonpost.it/laura-eduati/i-finti-buoni-del-volontariato-il-romanzo-di-luca-rastello_b_5069137.html, ultimo accesso 14/06/2017>).

70. N. Gobbi, S. Scaffidi, *Segnali di fumo: i buoni di Luca Rastello*, pubblicato il 6 luglio 2016 in <<https://www.carmillaonline.com/2016/07/06/segnali-fumo-buoni-luca-rastello/>> (ultimo accesso 14/06/2017).

71. A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Roma 2010, pp. 20-21.

72. «300», è tratto dal fumetto di Frank Miller, pubblicato qualche anno fa in Italia dalla Magic Press. Il fumetto è un gioiello. Uno di quei capolavori che ascrivono alla grande letteratura. Graphic Novel infatti la definiscono, nome dato ai nuovi racconti di parole e disegni per i quali «fumetto» suonerebbe riduttivo. Miller racconta di uno scontro tra mondi, culture vicinissime per geografia e commerci eppure di una distanza siderale. E il paradigma è quello di sempre, quello del bene e del male, della libertà e della schiavitù, dell'onore e del tradimento, della convenienza e del sacrificio. Frank Miller crea il suo Leonida così come ha

semplificistica e manichea del mondo⁷³ in cui «chiunque non si allinei sia considerato di fatto un alleato dei camorristi». ⁷⁴ Non a caso intitola provocatoriamente *Non si scherza con i santi* la postfazione scritta nella seconda edizione in risposta alle numerose critiche che gli sono state rivolte, a partire da quella di Adriano Sofri su «la Repubblica». ⁷⁵

Si permette di scherzare, invece, con Saviano, Vito Manolo Roma, fumettista e grafico milanese, nelle sue strisce dedicate a un vanitoso *Ròbert*, pubblicate sulla rivista satirica «L'Antitempo» e raccolte nel 2013 in fascicolo con l'aggiunta di un episodio inedito dal titolo *Ròbert meets San Gennaro*, che in poche tavole narra l'incontro-scontro tra lo scrittore e il patrono di Napoli (fig. 12). ⁷⁶ Sarà interessante a questo punto vedere come lo stesso Saviano affronterà il racconto della sua vita nella *graphic novel* autobiografica che sta realizzando insieme al disegnatore israeliano Asaf Hanuka, la cui uscita è prevista per l'editore Bao Publishing nell'autunno del 2018. ⁷⁷

creato i supereroi Batman e Daredevil e la Persia di Serse è un'antica "Sin City" che avanza. La divisione è sempre manichea, il nemico è sempre strapotente, ma corrotto, strapotente perché corrotto, ma anche debole perché è corrotto» (R. Saviano, *Spartani di George Bush. I 300 di Leonida diventano film. Esaltando i soldati delle Termopoli. In un'opera discussa che fa rivivere la storia*, in «la Repubblica», 26 marzo 2007 [<http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2007/03/26/news/spartani-di-george-bush-1.3020>], ultimo accesso 14/06/2017].

73. Dal Lago, *Eroi di carta*, p. 17.

74. Ivi, p. 13.

75. Ivi, pp. 161-181. Cfr. A. Sofri, *Perché Saviano non è un eroe di carta*, in «la Repubblica», 28 maggio 2010 (<http://www.repubblica.it/cronaca/2010/05/28/news/perch_saviano_non_un_eroe_di_carta-4394714/>], ultimo accesso 14.06.2017). Per ulteriori considerazioni rinvio alla recensione di Marcello Ravveduto, *Dal Lago senza Saviano* pubblicata per il blog "Strozziatoci tutti" il 9 agosto 2010 (<<http://www.ilfattoquotidiano.it/2010/08/09/dal-lago-senza-saviano/48894/>>], ultimo accesso 14/06/2017) e il volume G. Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, Bologna 2017, in part. pp. 167-173..

76. V. Manolo Roma, *Ròbert*, Milano 2013. Così l'autore in una intervista di Alessandro Trevisano dal titolo *La vanità di Saviano ti ha scassato? Un fumetto per te. La polemica contro il Vate anti-Camorra per il quotidiano on line «Linkiesta»* racconta l'idea del fumetto: «Circa un anno e mezzo fa. Stavo guardando Saviano in televisione. Parlava con Fabio Fazio e a un certo punto il video andò in buffering. Saviano, però, si girò verso di me (è stato un momento incredibile nel vero senso della parola) e mi disse: "Tu, tu che mi stai guardando, sarai l'unico che si permetterà di toccare l'intoccabile, e cioè io"» (<<http://www.linkiesta.it/article/2013/05/22/la-vanità-di-saviano-ti-ha-scassato-un-fumetto-per-te/13852/>>], ultimo accesso 14/06/2017).

77. Scrive Benvenuti: «[...] l'autore di K.O. a Tel Aviv, giunto ormai alla terza raccolta, ha più di un punto di contatto con quello di *Gomorra*, non ultimi, come si evince facilmente, il propendere alla serializzazione del proprio lavoro e una vocazione alla transmedialità, se stiamo anche al contributo di Hanuka al pluripremiato documentario di

5. Le opere della narrativa disegnata che affrontano in modo specifico il tema della morale religiosa e del devozionismo all'interno delle associazioni mafiose sono certamente meno numerose ma di indubbio interesse. *5 è il numero perfetto* di Igort, al secolo Igor Tuveri, pubblicato nel 2002⁷⁸ è ritenuto uno dei maggiori contributi che il fumetto italiano ha dato al genere del *graphic novel* e si presenta insieme come un avvincente thriller napoletano e il racconto della conversione del vecchio camorrista Peppino Lo Cicero, a seguito della perdita del figlio Nino durante un'azione criminale. Il romanzo, ambientato nell'autunno del 1972, indaga le ragioni profonde del connubio tra sentimento religioso ed "etica mafiosa", mettendo in luce aspetti psicologici ed estetici della pratica devozionale con soluzioni grafiche che attingono alla tradizione iconografica della cultura cattolica, inserendola all'interno di un immaginario fatto di cartelloni pubblicitari, manifesti cinematografici, fumetti dell'epoca (fra tutti *Kriminal*, ammirato perché ha un «bel costume, belle donne, arruba chello che vuole»):⁷⁹ la Vergine piangente nel carretto da chiromante del killer rockabilly; l'apparizione della Madonna dell'Arco, che, disegnata come una sorta di ex-voto, «avvisandolo di un agguato» salva il vecchio camorrista «da morte certa»; la processione con stendardi della Madonna del Carmine e di Padre Pio; il monologo del protagonista in chiesa, che invoca l'onorabilità perduta della camorra (figg. 13-15).⁸⁰

animazione *Valzer con Bashir*» (Benvenuti, *Il brand Gomorra*, p. 194). Da segnalare un cameo di Saviano, colto mentre firma nel 2006 copie del suo libro alla libreria Feltrinelli di Napoli, anche nel *graphic novel Carriera criminale di Clelia C. Un'epopea camorristica*, scritto da Luigi Bernardi e disegnato da Grazia Lobaccaro (Firenze 2011), p. 103.

78. Igort [Igor Tuveri], *5 è il numero perfetto*, Bologna 2002. Su Igort e la sua opera cfr. M. Ginevra, *Storia in corso di svolgimento di un narratore grafico*, in *Scrittori e scrittura nella letteratura disegnata*, a cura di M. Allegri e C. Gallo, Milano 2008, pp. 174-185.

79. La frase è pronunciata da Ciro, un amico di Nino, a Peppino (Igort, *5 è il numero perfetto*, cap. IV, p. 12). «*Kriminal*» è una serie uscita in edicola dal 1964 al 1974, scritta da Max Bunker [Luciano Secchi] e disegnata da Magnus [Roberto Raiola] sull'onda del successo di «*Diabolik*», creato nel 1962 da Angela e Luciana Giussani. Il fascino dei criminali nostrani in calzamaglia presso i mafiosi è attestato dal soprannome "Diabolik" affibbiato a Matteo Messina Denaro. Scrive Giacomo Di Girolamo (autore della corposa biografia *L'invisibile: Matteo Messina Denaro*, Roma 2010) in una lettera aperta al boss di Castelvetro: «Sei talmente appassionato di Diabolik che da giovane, un giorno, chiedesti a un amico meccanico di montare i mitragliatori sul cofano della tua auto, sopra i fari, proprio come lui» (Di Girolamo, *Contro l'antimafia*, p. 38).

80. Igort, *5 è il numero perfetto*, cfr. in particolare le tavole, cap. I, p. 33, cap. II, p. 30, cap. IV, p. 14 e 16-17.

Visionario e personalissimo, il *graphic novel* autobiografico di David B., *Journal d'Italie*, uscito, anche in traduzione italiana, nel 2010,⁸¹ si pone viceversa sul piano delle rappresentazioni letterarie e visive della religiosità presente in Cosa Nostra, attraverso immagini che si giustappongono nella mente del protagonista: l'autore, entrato in una libreria antiquaria di Trieste, inizia a leggere un libro su Lucky Luciano scritto da Lino Jannuzzi e Francesco Rosi;⁸² ricorda quindi il simbolismo religioso presente nell'incipit del film di Rosi in cui Lucky Luciano, come Pilato, si lava le mani mentre i suoi sgherri uccidono gli avversari; un riferimento alla Passione del Cristo che all'autore richiama alla mente a sua volta una descrizione di Leonardo Sciascia della pratica impiegata dai sicari di inserire pezzi di canna nelle pistole in ricordo della canna messa in mano a Gesù per schernirlo.⁸³ A questa immagine sono associate quelle di alcuni boss con santini sullo sfondo e di Provenzano nel suo covo mentre legge la Bibbia. Le ultime tavole sono dedicate al *Padrino* di Coppola che, con un procedimento analogo a quello del film di Rosi, partecipa alla cerimonia di battesimo del figlio mentre i suoi uomini si preparano a un regolamento di conti.⁸⁴ Il piano letterario, quello cinematografico, quello della cronaca giornalistica si condensano in una narrazione esaltata dalla forza evocativa del disegno (figg. 16-19).

Recentissima, infine, la pubblicazione nella versione cartacea del bel volume *Il paese dei tre santi*, scritto da Stefano Nardella e disegnato da Vincenzo Bizzarri per la piccola casa editrice Kleiser Flug: il romanzo è ambientato negli anni Novanta durante il triduo dedicato ai tre patroni del comune pugliese di San Nicandro Garganico, Michele Arcangelo, Nicandro e Marciano. L'impasto tra mentalità mafiosa, criminalità diffusa e pratica devozionale viene qui reso attraverso un suggestivo gioco di sovrapposizioni tra i santi protettori e personaggi della malavita locale (fig. 20).⁸⁵

81. David B. [Pierre-François Beauchard], *Journal d'Italie. 1. Trieste – Bologne*, Paris 2010 (trad. it. *Diario italiano. 1. Trieste Bologna*, Bologna 2010 da cui cito).

82. Il riferimento è al volume L. Jannuzzi, F. Rosi, *Lucky Luciano*, Milano 1973.

83. «E ricordo una particolarità piuttosto orrenda: che il colpo che uccise la guardia era fatto, oltre che di lupara, di schegge di canna; e volevano dire atroce irrisione (nel sentire popolare la canna, forse perché data all'*ecce homo* come scettro, è simbolo di scherno; e si ritengono maligne, cioè inevitabilmente destinate a suppurare, le ferite da canna» (L. Sciascia, *Nero su nero*, Torino 1979, p. 162).

84. David B., *Diario italiano*, pp. 30-36.

85. S. Nardella, V. Bizzarri, *Il paese dei tre santi*, Scarperia (FI) 2017.

6. Da questa rassegna risulta innanzitutto evidente la centralità che riveste all'interno dell'industria culturale dell'antimafia il fumetto biografico dedicato agli eroi e ai martiri della lotta alla criminalità mafiosa. Esso non solo si lega programmaticamente ad altre modalità di costruzione della memoria civile e religiosa del Paese – dalla saggistica al romanzo, dalla conferenza al teatro civile, dal cinema alla fiction televisiva –, ma ambisce a diventarne un momento di sintesi, dando ad esse spazio sia all'interno della narrazione, sia nei ricchi apparati paratestuali che accentuano ulteriormente il carattere didattico di tali prodotti. Una letteratura a fumetti militante che, in continuità con l'azione delle associazioni dell'antimafia, elabora o ripropone le narrazioni fondative che sottostanno ai riti collettivi e ai processi di sacralizzazione dei luoghi legati al ricordo delle vittime, fornendo il proprio contributo alla battaglia intrapresa sul territorio contro l'universo simbolico mafioso. Proprio per la rilevanza del fenomeno, il "fumetto dell'antimafia" è considerato da una parte un patrimonio da preservare e controllare, stigmatizzandone eventuali usi "impropri", dall'altra una sorta di parametro negativo per misurare la compromissione del movimento o di parte di esso con le logiche del mercato e la costruzione di una ritualità ripetitiva e autoreferenziale volta anche a sopprimere il contraddittorio interno. Codici e immagini della santità martiriale, trasversalmente presenti in questa letteratura grafica, ritrovano la loro collocazione naturale nelle opere in cui la vittima è anche un candidato alla santità: la lotta contro l'immaginario delle mafie si concentra allora, in una visione tutta interna al paradigma agiografico, sulla critica a un devozionismo criminogeno e superstizioso. Un tema, quello della "mafia devota", che ritroviamo anche nelle opere di due autori completi quali Igort e David B., alle quali accosterei per le sue caratteristiche anche il graphic novel *Il paese dei tre santi*, ma affrontato da una prospettiva estranea a logiche contrappositive e attraverso una libertà espressiva che permette loro di evidenziare la complessità psicologica, culturale e sociale del fenomeno, sia esso ricercato all'interno della contorta religiosità di un killer della camorra e in una Napoli dai forti connotati iconici, sia nella pervasività delle sue rappresentazioni letterarie e visive presenti nella cultura italiana. Rappresentazioni in cui il fumetto, come ho cercato di dimostrare, ha assunto negli ultimi decenni un ruolo tutt'altro che marginale.



Fig. 1. P. Carpi, S. Tuis, I. Peratello, *L'agente senza nome. Contro la mafia*, in «Corriere dei ragazzi», 39 (1974), p. 12.

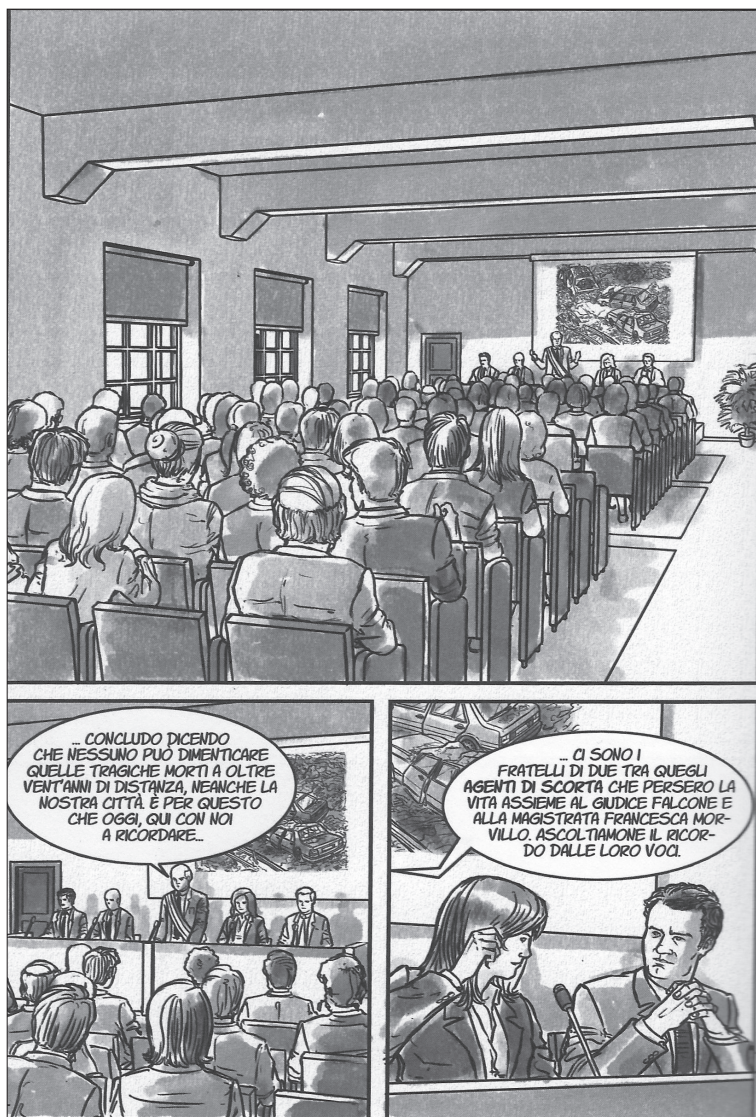


Fig. 2. I. Ferramosca, G.M. De Francesco, *Ragazzi di scorta. Rocco, Vito, Antonio* gli agenti di scorta di Giovanni Falcone, Padova 2015, p. 102.

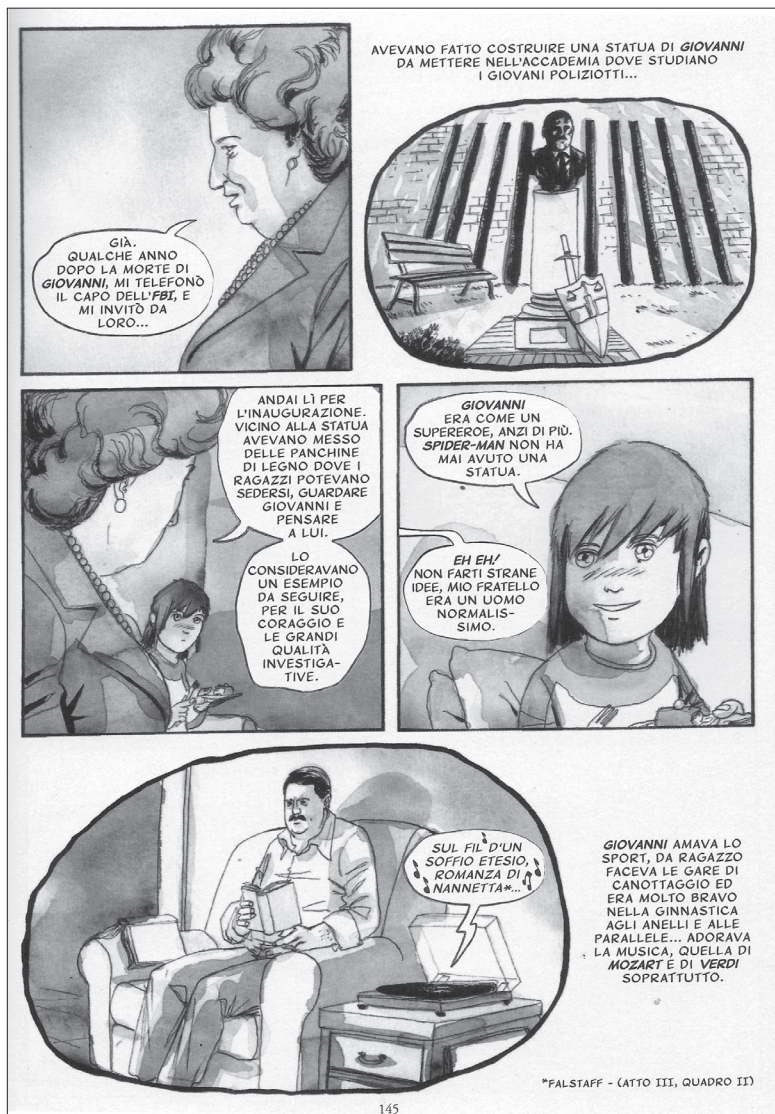


Fig. 3. C. Stassi, *Per questo mi chiamo Giovanni*. Romanzo a fumetti dal libro di Luigi Garlando, Milano 2008, p. 145.



Fig. 4. S. Nicolaci, *Favola di Palermo*, Milano 2006, p. 48.

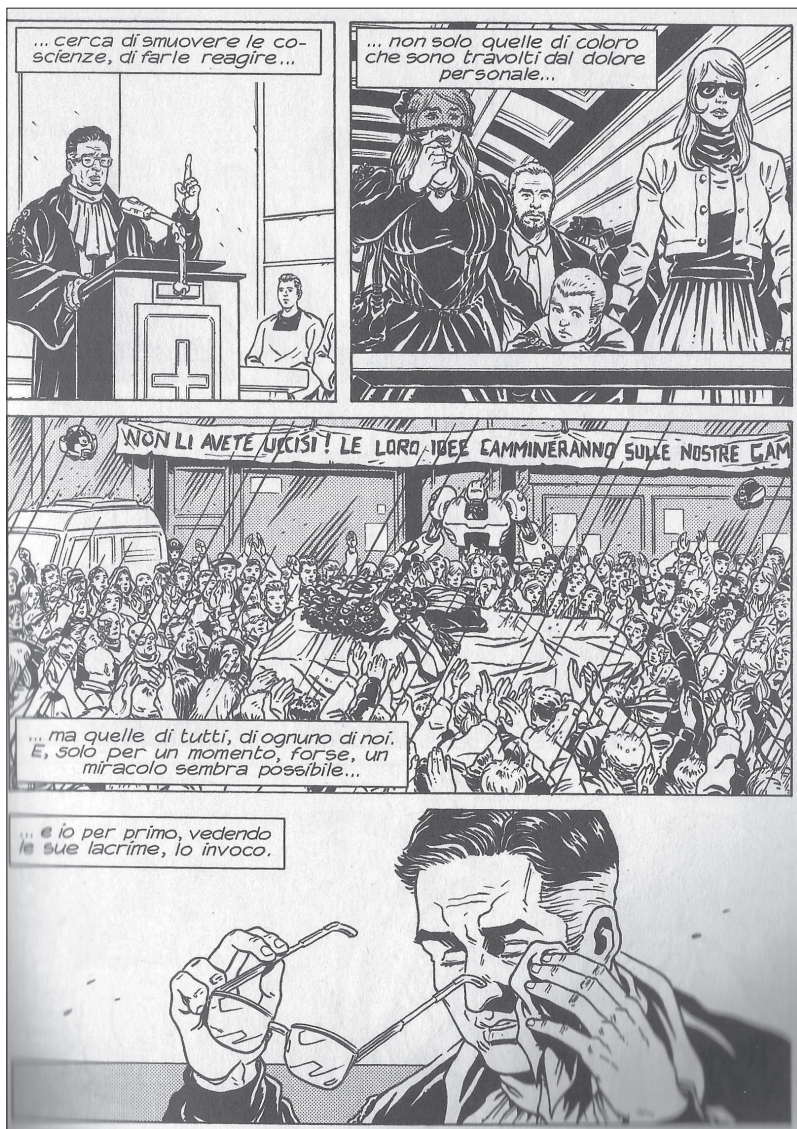


Fig. 5. T. Pistoia, E. Boccanfuso, *La lunga marcia*, in «Nathan Never», 297 (2016), p. 43.



Fig. 6. M. Giffone, F. Longo, A. Parodi, *Un fatto umano. Storia del pool antimafia*, Torino 2011, p. 336.

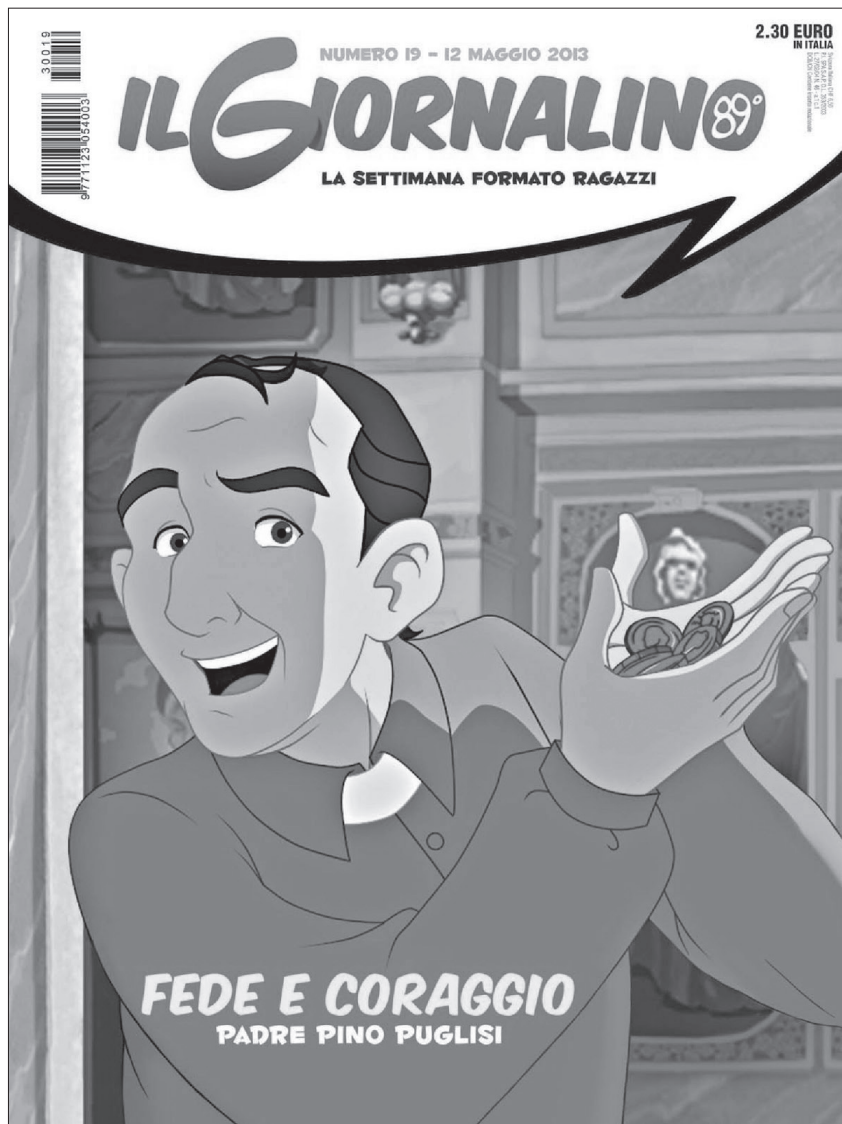


Fig. 7. Copertina del «Giornalino», maggio 2013.



Fig. 8. R. Lupoli, F. Matteuzzi, disegni di R. Innocenti, L. Ferrara, L. Cicchitti, G. Ballati, M. Balloni, A. Ciammitti, *Don Peppe Diana. Per amore del mio popolo*, Roma 2009, p. 12.



Fig. 9. R. Lupoli, F. Matteuzzi, disegni di R. Innocenti, L. Ferrara, L. Cicchitti, G. Ballati, M. Balloni, A. Ciammitti, *Don Pepe Diana. Per amore del mio popolo*, Roma 2009, p. 38.



Fig. 10. Copertina di *Mafia gialla*, in «Lady Mafia», 4, Bari 2014.

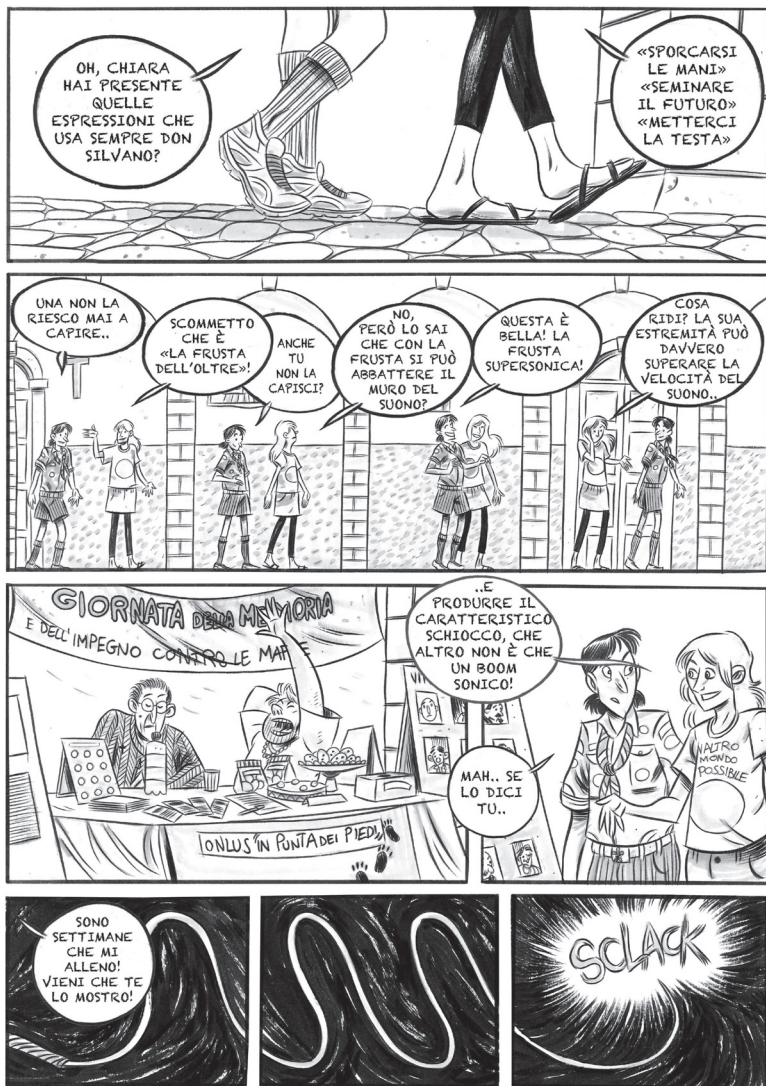


Fig. 11. N. Gobbi, S. Scaffidi, *Segnali di fumo: i buoni di Luca Rastello*, pubblicato il 6 luglio 2016 in <<https://www.carmillaonline.com/2016/07/06/segnali-fumo-buoni-luca-rastello/>>.



Fig. 12. Vito Manolo Roma, *Ròbert meets San Gennario*, in *Ròbert*, Milano 2013, p. 10. Tavola originale per gentile concessione dell'autore (©L'antitempo).



Fig. 13. Igor [Igor Tuveri], *5 è il numero perfetto*, Bologna, Coconino Press, 2002, cap. I, p. 33.

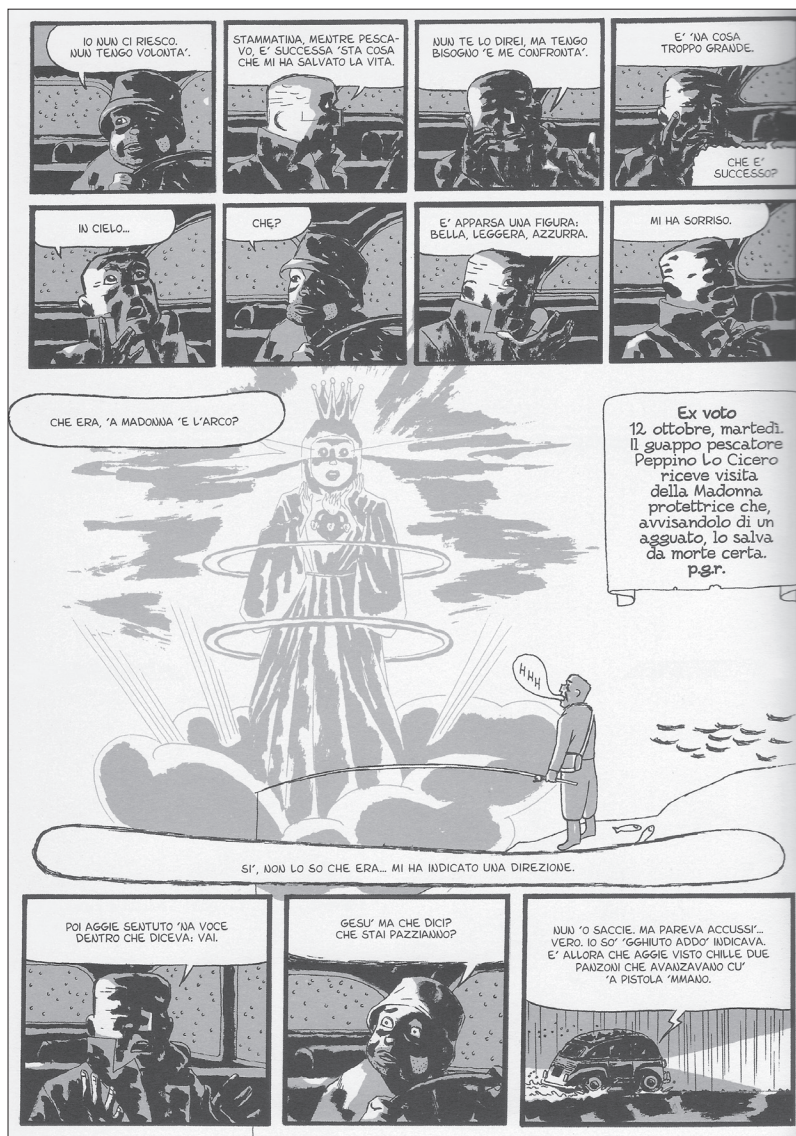
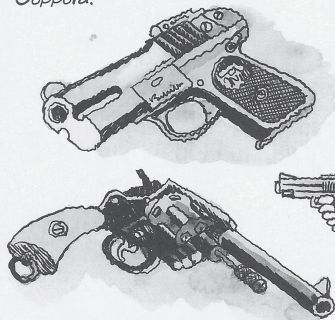


Fig. 14. Igor [Igor Tuveri], 5 è il numero perfetto, Bologna, Coconino Press, 2002, cap. II, p. 30.



Fig. 15. Igor [Igor Tuvèri], *5 è il numero perfetto*, Bologna, Coconino Press, 2002, cap. IV, p. 14.

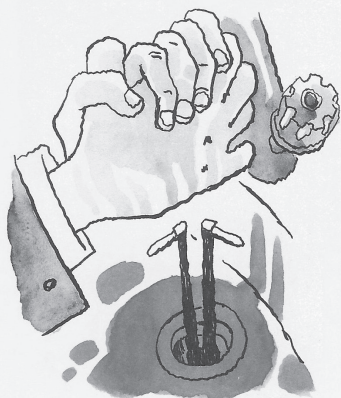
È interessante confrontare la sequenza del regolamento di conti del film di Rosi e quella del finale del "Padrino" di Coppola.



Entrambi i film hanno come punto di partenza un riferimento religioso.



In "Lucky Luciano", Luciano-Ponzio Pilato se ne lava le mani dell'esecuzione del rivale.



Sul processo a Gesù avevo trovato qualcosa in "Nero su Nero", la raccolta di annotazioni di Leonardo Sciascia.

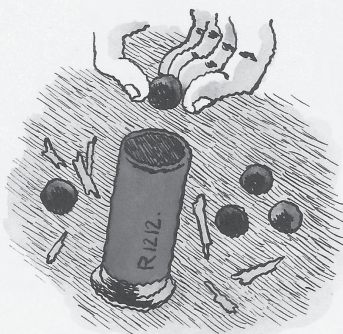


Fig. 16. David B. [Pierre-François Beauchard], *Journal d'Italie. 1. Trieste – Bologne*, Paris 2010 (trad. it *Diario italiano. 1. Trieste Bologna*, Bologna 2010, p. 34.



Fig. 17. David B. [Pierre-François Beauchard], *Journal d'Italie*. 1. Trieste – Bologna, Paris 2010 (trad. it *Diario italiano*. 1. Trieste Bologna, Bologna 2010, p. 35).



Fig. 18. David B. [Pierre-François Beauchard], *Journal d'Italie. 1. Trieste – Bologne*, Paris 2010 (trad. it *Diario italiano. 1. Trieste Bologna*, Bologna 2010, p. 36).

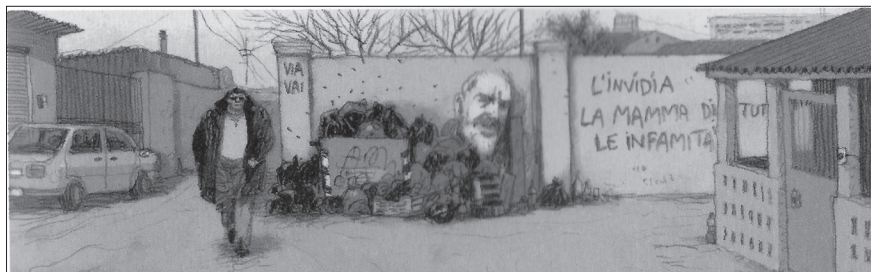
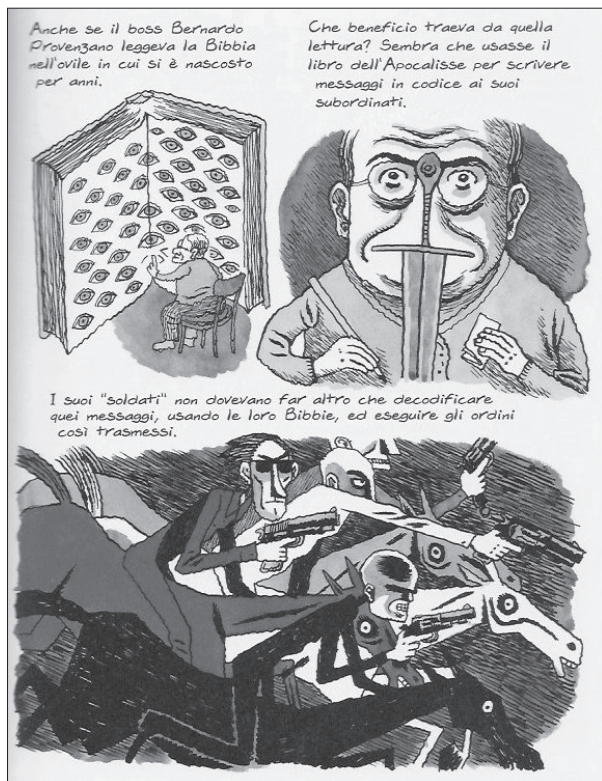


Fig. 19. David B. [Pierre-François Beauchard], *Journal d'Italie. 1. Trieste – Bologne*, Paris 2010 (trad. it *Diario italiano. 1. Trieste Bologna*, Bologna 2010, p. 37.

Fig. 20. S. Nardella, V. Bizzarri, *Il paese dei tre santi*, Scarperia (FI) 2017, p. 11.

MARCELLO RAVVEDUTO

Devozioni mafiose nel web

Nel suo ultimo libro,¹ Serge Gruzinski dimostra come sia possibile reagire alla fugacità del contemporaneo, sviluppando «una comprensione e una rappresentazione del presente attraverso i sensi, ma di un presente con tocchi di passato e accenni di futuro».² Partendo da un foto che ritrae un arco romano a Tazoult in Algeria, utilizzata come porta di calcio da un gruppo di ragazzi, riesce a dare profondità a quella che sembra essere una semplice scheggia del presente:

Ridotto ormai da molto tempo nelle condizioni di rovina, l'arco sostituisce la porta, indubbiamente troppo costosa o troppo complicata da installare. Reliquia dimenticata di un passato remoto, l'arco è stato pertanto riciclato ai fini di uno sport che è diventato la punta di diamante delle attività più spettacolari e redditizie della globalizzazione.³

Il reperto architettonico è una specie di portale multidimensionale giacché «stabilisce un legame tra la globalizzazione contemporanea e l'epoca di una romanità trionfante, lontano abbozzo di ciò che stiamo vivendo attualmente».⁴ È un simbolo che evoca una serie ininterrotta di invasioni, conquiste e rivolte di un'Africa passata attraverso colonizzazioni e decolonizzazioni nel lungo “arco” della sua storia.

Infrangendosi sulla pietra, il pallone da calcio attraversa molteplici dimensioni della memoria, che risuonano di secolo in secolo. Locale e nazionale,

1. S. Gruzinski, *Abbiamo ancora bisogno della storia? Il senso del passato nel mondo globalizzato*, Milano 2016.

2. N. Servos, *Pina Bausch. Dance Theater*, in Gruzinski, *Abbiamo ancora bisogno della storia*, p. 12.

3. Ivi, pp. 13, 14.

4. Ivi, p. 14.

antico e contemporaneo, coloniale e imperiale, africano e mediterraneo, pagano, cristiano e musulmano. Lo sfondo in cui si inserisce questa piccola scena “senza storia” è infinitamente più ricco di quanto la convenzionalità del soggetto non lasci immaginare.⁵

Gruzinski ci invita a riflettere sulla possibilità di interpretare il presente attraverso «i frammenti preservatici dal tempo», per individuare e contestualizzare i diversi “strati” che costituiscono un momento o una scena; per rintracciare «gli spazi e i tempi che convergono in uno stesso luogo, decifrando gli elementi fuori campo, accogliendo le reminiscenze evocate dall’immagine».⁶ Si tratta di saper “invocare” il presente con uno «sguardo storico», o, se si vuole, con lo sguardo dello storico capace di «collegare saperi lontani e vicini, giocando su dimensioni di scala multiple».⁷

Quando è circolato nei social network il fotogramma del baciamento di Antonio Vottari al boss della ’ndrangheta Giuseppe Giorgi, arrestato il 2 giugno 2017 a San Luca dopo 23 anni di latitanza,⁸ mi sono chiesto quali fossero i diversi “strati” sottostanti la scena. Quali fossero le reminiscenze attivate dall’inchino ossequioso del paesano che, dopo il clamore suscitato, ha dichiarato: «Non ho fatto nessun baciamento [...] Chiedo scusa ai miei concittadini ed anche alle istituzioni, io non sono mafioso e sono pentito di quel gesto insano, ma l’abbraccio a Giorgi lo [ri]darei volentieri, perché è un amico che non vedevo da oltre 20 anni».⁹

Il Procuratore capo del Tribunale di Reggio Calabria l’ha definito un gesto «ignobile» a cui fa da contraltare la felicità dei carabinieri esultanti dopo la cattura del boss.¹⁰ Il sindaco del capoluogo calabrese, Giuseppe

5. Ivi, p. 16.

6. Ivi, p. 17.

7. *Ibidem*.

8. <http://www.corriere.it/cronache/17_giugno_02/ndrangheta-arrestato-23-anni-giuseppe-giorgi-u-capra-era-5-latitanti-piu-pericolosi-d-italia-f97570f6-4767-11e7-b4db-9e2de60af523.shtml>, <http://www.repubblica.it/cronaca/2017/06/02/news/_ndrangheta_i_carabinieri_arrestano_latitante_giuseppe_giorgi-167026735/?ref=glpr&utm_source=divr.it&utm_medium=gplus>, <http://www.lastampa.it/2017/06/02/italia/cronache/ndrangheta-arrestato-dopo-anni-il-latitante-giuseppe-giorgi-mlDSWw6hRjMRsf2Z8d6zL/pagina.html?utm_source=divr.it&utm_medium=gplus>, consultati il 2 giugno 2017.

9. <<http://www.cn24tv.it/news/155034/arresto-boss-giorgi-l-uomo-del-baciamento-volevo-soltanto-abbracciare-un-vecchio-amico.html>>, consultato il 7 giugno 2017.

10. <http://www.ansa.it/calabria/notizie/2017/06/02/arrestato-boss-latitante-giuseppe-giorgi_6e09bad2-5106-4d60-820d-a373c02729cb.html>, consultato il 3 giugno 2017.

Falcomatà, ritiene, a sua volta, che il baciavano non «sia una semplice esternazione folkloristica [...] Se vogliamo davvero scacciare il fantasma della 'ndrangheta, che asfissia i nostri territori, dobbiamo combatterlo con una strategia seria per lo sviluppo del Meridione, che guardi soprattutto ai temi della scuola e del lavoro».¹¹

Il baciavano evoca nel magistrato una lunga storia di politiche repressive che ha connotato lo scontro tra Stato e mafie sin dall'Unificazione nazionale e che ha provocato innumerevoli lutti tra i tutori dell'ordine. Il sindaco, invece, punta il dito contro il consenso sociale delle mafie, richiamando alla mente un inveterato pensiero meridionalista che individua nel sottosviluppo economico e civile del Sud Italia il radicamento della criminalità organizzata.

Seguendo il "metodo Gruzinski", emergono due differenti interpretazioni del baciavano: una istituzionale, l'altra politica. Ma così come il pallone da calcio, rimbalzando sulle pietre di Tazoult, attraversa molteplici dimensioni della memoria, allo stesso modo l'ossequio al boss ci indica una strada scoscesa che ci spinge nei meandri di una profonda stratificazione. Un riecheggiamento dell'immaginario che riguarda la sfera religiosa.

Quattro giorni dopo l'arresto di Giorgi, il vescovo di Locri-Gerace, monsignor Francesco Oliva, invia una lettera ai fedeli delle parrocchie San Sebastiano Martire e Santa Maria della Pietà di San Luca. Riferendosi alla cattura del boss e al gesto di Vottari, scrive:

Il credente "s'inchina" solo a Dio. Ricordo il primo comandamento: «lo sono il Signore, tuo Dio, non avrai altri dei di fronte a me. Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo, né di ciò che è quaggiù sulla terra, né di ciò che è nelle acque sotto la terra. Non ti prostrerai davanti a loro e non li servirai» (Es 20, 2-5). Sta scritto: «Adora il Signore Dio tuo e a lui solo rendi culto» (Mt 4, 10). Ciò esclude ogni forma di idolatria, come l'idolatria del denaro e del potere mafioso. Se crediamo in Dio, ne affermiamo anche la signoria su di noi e sul mondo intero. Ne consegue l'obbligo di accogliere le Sue parole e di aderire ai Suoi comandamenti. Se egli è nostro Dio, non possiamo farci altri dei; dobbiamo riconoscere solo la Sua onnipotenza e la Sua bontà, riponendo solo in Lui la nostra fiducia e speranza. Questa è la via che il vero credente è chiamato a seguire. Questa è la verità che rende liberi.

11. <<http://www.citynow.it/baciavano-al-boss-san-luca-falcomata-sconfiggere-la-ndrangheta-serve-lavoro/>>, consultato il 7 giugno 2017.

Inclinarsi al potere umano, e ancor più al potere mafioso, rende schiavi ed uccide la speranza.¹²

Il vescovo, a differenza del magistrato e del sindaco, riesce a percepire e comunicare la stratificazione religiosa del baciamano che si manifesta come «morale dell'esteriorità», ovvero: «alla violenza fisica si accompagna – quasi a volerne ulteriormente rafforzare il potere costrittivo – un altro tipo di violenza, più sottile e latente, basata sulla *forza dell'autorità*, esercitata attraverso forme di coercizione silenziosa, che impediscono di pensare autonomamente e di autodeterminarsi».¹³ La morale dell'esteriorità

sancisce e legittima il presupposto della superiorità a priori del mafioso rispetto a tutti gli altri uomini estranei all'organizzazione e definisce le ragioni dell'ineguaglianza sociale [...] Il passo successivo è quello più drammaticamente ricco di implicazioni: perché se il mafioso ritiene di incarnare un essere superiore, se egli ritiene di attingere legittimazione perfino dalla Chiesa e da Dio, allora riterrà anche che le sue decisioni sono sicuramente giuste e indiscutibili. A questo punto, anche la violenza omicida troverà la sua legittimazione presentandosi come mezzo, estremo ma necessario, per esercitare la *giustizia mafiosa* e la *giustizia divina*.¹⁴

Monsignor Oliva, che era al fianco di Papa Francesco a Sibari quando pronunciò la scomunica per la 'ndrangheta,¹⁵ citando il primo comandamento interpreta chiaramente il baciamano come un'idolatria apostata della morale mafiosa. Ma vi è un altro aspetto da non sottovalutare nella sua lettera:

come comunità credente, chiedo, altresì, di espiare il peccato di quei fedeli che sono sulla via del male. Insieme pregate il Signore, perché vi liberi da ogni forma di “soggezione psicologica” verso chi vi vuole tenere sottomessi al suo potere. Anche la Madre di Dio vi vuole figli liberi e coraggiosi. Non permettete ad alcuno che vi rubi e si appropri della vostra devozione alla Madonna della Montagna di Polsi alla quale siete tanto legati: essa è inconciliabile con la 'ndrangheta, con il malaffare e lo spargimento di sangue.¹⁶

12. F. Oliva, *Lettera ai fedeli delle parrocchie San Sebastiano Martire e Santa Maria della Pietà di San Luca*, Locri, 6 giugno 2017, in <<http://www.telemia.it/2017/06/lettera-del-vescovo-san-luca-alla-comunita-san-luca/>>, consultato il 7 giugno 2017.

13. A. Dino, *La mafia devota. Chiesa, religione, Cosa Nostra*, Roma-Bari 2008, p. 69.

14. Ivi, p. 70.

15. <http://www.repubblica.it/cronaca/2014/06/21/news/il_papa_in_calabria_a_casano_il_paese_dove_fu_ucciso_coc-89599292/>, consultato il 21 giugno 2014.

16. Oliva, *Lettera ai fedeli*.

Il vescovo chiede ai fedeli di rimuovere dall'immaginario collettivo il santuario quale luogo simbolico della legittimazione sociale delle cosche calabresi.

Dopo la strage di Duisburg,¹⁷ San Luca e il santuario hanno attirato l'attenzione mediatica mondiale. Nel settembre 2007, un mese dopo la carneficina, il tradizionale rito religioso si celebrò al cospetto delle telecamere arrivate persino dall'America e dall'Australia.¹⁸ Il rettore di Polsi, negli ultimi vent'anni, è stato don Pino Strangio. Il prete è stato rinviato a giudizio (marzo 2017) nell'ambito dell'inchiesta su mafia e massoneria in provincia di Reggio Calabria. Il vescovo lo ha sospeso, già nel gennaio 2017 (subito dopo l'apertura dell'indagine), dal suo incarico al santuario, ma non da quello di parroco di San Luca.¹⁹ Secondo i magistrati il sacerdote non è un mafioso, ma ha «contribuito al rafforzamento dell'associazione».²⁰

I mafiosi, come ha scritto Rocco Sciarrone, sono al tempo stesso specialisti della violenza e delle relazioni sociali.²¹ Per dispiegare efficacemente questa loro peculiare competenza hanno bisogno di possedere e di mantenere un radicamento, una legittimazione, un'appartenenza alla cultura del luogo in cui vivono che si manifesta anche, se non in prevalenza, con la partecipazione ai riti, alle cerimonie e più in generale alle celebrazioni della chiesa cattolica.²² Attraverso l'uso di un linguaggio che evoca continuamente l'elemento spirituale, tramite la partecipazione attiva e visibile alle feste religiose, mediante l'assunzione di ruoli di rilievo nelle medesime feste e in tutti i riti religiosi perpetuano la legittimazione all'esercizio di posizioni di dominio all'interno della comunità locale, garantendosi

17. <http://www.adnkronos.com/fatti/cronaca/2015/08/13/otto-anni-strage-duisburg-eccidio-ndrangheta-che-sconvolse-europa_KflvFoHhfj5uKScqs0TzdJ.html>, consultato il 16 agosto 2015.

18. <http://www.repubblica.it/cronaca/2017/06/06/news/baciamano_al_boss_vescovo_sospende_le_cresime_a_san_luca_e_proclama_digiuno_di_penitenza-167421266/>, consultato il 7 giugno 2017.

19. <http://www.repubblica.it/cronaca/2017/01/28/news/_ndrangheta_sostituito_il_prete_sotto_indagine_non_e_piu_il_rettore_del_santuario_di_polsi-157081162/>, consultato il 28 gennaio 2017.

20. <http://www.repubblica.it/cronaca/2016/12/31/news/_ndrangheta_don_pino_strangio_indagato_per_concorso_esterno-155168299/>, consultato il 31 dicembre 2016.

21. R. Sciarrone, *Mafie, relazioni e affari nell'area grigia*, in *Alleanze nell'ombra*, a cura di Id., Roma 2011, p. 3.

22. N. Fiorita, *Mafie e Chiesa*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», 27 (2012), in <www.statoechiese.it>.

quel rispetto che rappresenta l'altra faccia della paura che essi incutono ai consociati. In sostanza, i momenti di aggregazione intorno ai riti religiosi consentono ai mafiosi di consolidare i legami sociali ma anche di ostentare la potenza individuale e familiare, rinnovando in ultima analisi il potere della "signoria territoriale".²³

Qual è il rapporto tra la cattura di Giorgi e le devozioni mafiose presenti e rintracciabili nel web? L'analisi del caso è cominciata a partire dall'*hashtag* #baciavamo. L'uso di questo strumento è ormai parte integrante dell'agire quotidiano nei social network, anzi è il sintomo di un cambiamento che non può passare inosservato: la rivoluzione digitale sta modificando anche il modo di scrivere imponendo l'etichettatura tematica virtuale. L'utilizzo corretto degli *hashtag* da un lato offre all'utente la possibilità di dare maggiore visibilità ai suoi post, dall'altro di circoscrivere dettagliatamente una ricerca all'interno del mare magnum del web attraverso *community* concettuali diacroniche. L'etichetta virtuale permette di trovare più facilmente un post, un commento, una foto o un video, collegati ad un argomento che ha mobilitato l'interesse delle audience digitali, o di lanciare una discussione coinvolgendo una rete di *networkers* più estesa dei contatti personali. Funziona come una banca dati che immagazzina le informazioni in contenitori semantici producendo un effetto scia. Cosa accade quando si scrive nella stringa di ricerca #baciavamo? Si è indirizzati ad una lista di post che hanno la stessa etichetta. Non solo. Se s'inserisce il *tag* in un post, chi lo visualizza potrà cliccare sull'*hashtag*, come se fosse un link, e aprire l'elenco dei contenuti per inserirne uno nuovo o commentare quelli già presenti.²⁴ Seguendo la scia tracciata dai social network si può arrivare al fotogramma incriminato.

Le piattaforme digitali di condivisione sono la quintessenza del Web, ovvero la principale applicazione della rete telematica comunemente conosciuta come Internet. Quest'ultima non è paragonabile agli old media: la sua operatività avviene attraverso il computer e gli apparati mobili che si configurano come un *metamedium*.²⁵ Allo stesso tempo Internet si presenta come un *metacanale* che consente agli utenti di strutturare forme di

23. La definizione in G. Chinnici, U. Santino, *La violenza programmata. Omicidi e guerre di mafia a Palermo dagli anni '60 ad oggi*, Milano 1991.

24. Ho già affrontato questo argomento qui <<http://www.fanpage.it/se-la-mafia-diventa-un-hashtag/>>.

25. Gli informatici statunitensi Alan Kay e Adele Goldberg, nel 1977, hanno definito il computer un *metamedium* riferendosi alla sua capacità di influenzare gli altri mezzi di

comunicazione intersecanti e/o parallele. È più corretto parlare, quindi, di “sfera comunicativa” dentro la quale il Web ha assunto la dimensione di medium dei media che contiene e riproduce gli altri mezzi di comunicazione da ciascuno dei quali trae e assimila diversi elementi: dal cinema prende il montaggio, dalla TV e dalla radio il flusso, dal telefono l’interazione e l’interattività, mentre la comunicazione multi-a-molti è il dato di effettiva novità.²⁶

La comunicazione multi-a-molti, o *narrowcasting*, propria del WWW e della posta elettronica, si differenzia dalla comunicazione uno-a-molti, o *broadcasting*, tipica di mezzi di comunicazione di massa come la radio, il cinema, la televisione. Se nei media tradizionali il controllo del contenuto e della forma del messaggio è tutto nelle mani di chi lo trasmette, qui forme e contenuti possono essere prodotti e modificati da chiunque sia soggetto attivo nella comunicazione.²⁷

Se gli old media riducono la distanza tra emittente e ricevente, i new media allargano lo spazio della comunicazione, consentono a tutti i soggetti coinvolti di intervenire modificando testo e contesto del messaggio. Il rapporto tra vecchi e nuovi media si configura in due modi: da una parte si assiste alla “specializzazione” delle funzioni svolte dagli *old media*, dall’altra parte i *new media* tendono a “citare” o comunque a riutilizzare i precedenti secondo un processo che può essere definito di *remediation*, o “iterazione mediatica”. Nel primo caso, con l’avvento della radio e poi della televisione, il giornale non ha smesso di esistere ma ha incrementato la sua funzione di commento ragionato sulle informazioni veicolate in tempo reale dagli altri media; nel secondo caso possiamo osservare come ogni medium posteriore incorpori il contenuto di un medium anteriore (il cinema nella televisione ecc.) producendo “rappresentazioni di rappresentazioni”.

Nel caso dei nuovi media digitali il fenomeno dell’iterazione mediatica assume caratteri particolari e inediti perché tutti i contenuti dei media tradizionali sono disponibili in un unico formato e nello stesso supporto. Ciò consente una loro più immediata utilizzabilità e dà luogo a due tendenze contrappo-

comunicazione e di simularne le caratteristiche. Una macchina versatile e flessibile in grado di trasformarsi in multimedia grazie all’operatività dei software.

26. A. Criscione, *Sopravviverà la storia all’ipertesto?*, in «Memoria e Ricerca», 12 (2003), pp. 167, 168.

27. *Ibidem*.

ste e concomitanti: da una parte quella verso l'immediatezza, e cioè verso la "trasparenza" e la (o l'illusione della) restituzione diretta e non mediata dell'esperienza; dall'altra parte la tendenza alla *hypermediacy* (traducibile in "ipermediatezza") e alla "opacità", e cioè l'esibire i segni della mediazione e della tecnologia, la frammentazione e la moltiplicazione dei punti di vista.²⁸

Quando Antonino Criscione scriveva queste illuminanti considerazioni il Web 2.0 era in divenire. L'affermazione dei social network, successiva al 2008, ha trasformato «l'ipermediatezza» in «disintermediazione» e il *narrowcasting* in *socialcasting*:

Con il termine *socialcasting* intendiamo la modalità di trasmissione caratteristica del web sociale e partecipativo, il cui processo distributivo fa riferimento ad una *community* di persone che decidono in completa autonomia di aumentare la circolazione di un contenuto grazie alle opportunità di condivisione rese possibili dalle nuove piattaforme tecnologiche.²⁹

I social network hanno moltiplicato all'infinito il processo di *remediation* attraverso la "riproduzione collaborativa" dei contenuti (*sharing online*). Una pratica che ha cambiato la nozione di audience: «questo concetto deve la sua consistenza teorica alla netta separazione fra chi produce un contenuto e chi fruisce di un contenuto».³⁰

In definitiva, se già in passato i media si influenzavano a vicenda, oggi, nei social, si integrano l'uno l'altro in un gioco di rimandi, citazioni e rispecchiamenti, con una crescente autoreferenzialità che s'impadronisce della memoria collettiva ridefinendo le coordinate identitarie. I media, intersecandosi, generano un mastodontico immaginario che si sviluppa grazie all'addizione dei supporti e alla moltiplicazione esponenziale dei messaggi. Il flusso (parole, suoni e immagini), passando da un sistema di comunicazione all'altro, si aggrega in una serie infinita di catene di significato replicanti espressioni, situazioni e condizioni individuali e collettive. Questo insieme, contenuto e diffuso nello spazio disintermediato del web, produce un linguaggio originale che non è uguale alla somma di *old* e *new media* e che ci costringe ad acquisire nuove competenze attraverso un percorso di ri-alfabetizzazione digitale.

28. *Ibidem*.

29. D. Bennato, *Sociologia dei media digitali*, Roma-Bari 2011, p. 6.

30. Ivi, p. 10.

Insomma, lo storico che vuole decriptare le strutture del tempo lungo, nascoste dietro la superficie dell'immaginario social, deve necessariamente diventare un "mediatore pluricodiale". Un umanista capace di muoversi nel magma della rivoluzione digitale che ha cambiato il rapporto tra teoria e pratica, tra cultura scientifica e cultura materiale, tra accademia e società, tra scienze umane e scienze tecnologiche, tra ricerca e didattica, tra storia e memoria, tra specializzazione e interdisciplinarietà, tra divulgazione e pubblicistica, tra istituzioni e territorio, tra imprese e consumatori, tra locale e globale, tra reale e virtuale e, naturalmente, tra passato e presente.

Pierre Sorlin, riferendosi al potere di suggestione del cinema, ha elaborato la teoria dello specchio: «I film non sono la realtà ma non se ne distaccano mai completamente. Come gli specchi, che incorniciano, delimitano e a volte distorcono, ma in fondo riflettono ciò che hanno di fronte, i film illustrano vari aspetti della società che li produce».³¹

Estendendo la teoria a tutti i mezzi di comunicazione si può dire che l'immaginario è la proiezione pubblica della società, riflessa attraverso lo specchio dei media. Lo specchio, però, non solo inverte le posizioni dell'oggetto riflesso, ma può avere forme diverse (piatto, concavo, convesso) o subire delle modifiche (inclinato, sbiadito, deformato) restituendo ogni volta un'immagine differente. L'immaginario collettivo, in quanto rappresentazione sociale complessa, non può derivare da un singolo rispecchiamento ma è il risultato di molteplici rifrazioni e rimbalzi tra specchi di grandezza, forma e posizione differenti. Un processo che assomiglia a una "casa degli specchi". Provo a spiegare.

Ve la ricordate? Un lungo corridoio in cui chi entra si diverte a sfilare davanti a una serie di specchi deformanti. La galleria riproduce ritratti somiglianti, non uguali, che non cambiano la realtà dei volti, dei corpi o degli oggetti riflessi ma ne alterano la percezione. All'uscita il valore dell'esperienza non risiede nel singolo rispecchiamento ma nell'insieme delle rifrazioni che richiamano alla mente le possibili distorsioni del reale. Ora sostituiamo ai volti, ai corpi e agli oggetti la realtà, alla galleria di specchi i media, all'insieme dei rispecchiamenti l'immaginario collettivo e al valore dell'esperienza la memoria sociale. Cosa otterremo? La realtà riflessa dai media, spesso in maniera alterata, compone l'immaginario collettivo che viene contenuto dalla memoria sociale. Il web è come la "casa

31. P. Sorlin, *Cinema e identità europea. Percorsi nel secondo Novecento*, Firenze 2001, p. 13.

degli specchi”: ogni media riflette una specifica immagine, che non elide le altre, e tutti insieme generano un nuovo patrimonio che in parte integra e in parte sostituisce l’immaginario collettivo esistente. Un immaginario, frutto dell’interrelazione tra individuo e contesto digitale, che non appartiene particolarmente a nessuno ma genericamente a tutti. Un processo di rielaborazione della “coscienza” pubblica in cui il web assume un ruolo fondamentale, rendendo accessibili informazioni e rappresentazioni in un *continuum* di ragione e suggestione che coinvolge il livello razionale ed emotivo dei fruitori.

Proviamo a guardare il più frequentato dei social network dalla duplice prospettiva dello «sguardo storico» e della “casa degli specchi”. Con i suoi due miliardi di iscritti, Facebook è stato paragonato ad una nazione che ha lo stesso numero di abitanti della Cina. Zuckerberg, a sua volta, è considerato uno degli uomini più potenti al mondo, capo di stato (uno stato di cui è proprietario) di una nazione multi-etnica, multiculturale e multilinguistica: «This milestone figure matters to the man who once opined that power in his generation was “moving from countries to companies”. In that statement, he implied that heading up a company such as Facebook could put him on a par with world leaders». ³² Una nazione che contiene allo stesso tempo africani americani, asiatici, australiani ed europei. Del resto, il motto del social network è: «Facebook è semplicemente il posto in cui trovi le persone». ³³

Il cittadino/utente esibisce la sua identità con una foto formato tessera come quella delle carte d’identità. La sua privacy è tutelata da regole sociali, codici di riconoscimento e griglie di accesso. Così il profilo assume la forma di uno spazio personale privato, mentre il *wall* della *home page* rappresenta lo spazio collettivo pubblico. Una separazione che richiama una delle caratteristiche delle società borghesi affermatesi con lo stato-nazione: la divisione tra impegno pubblico (il lavoro e le attività sociali) e momento privato (la famiglia, gli affetti). Il collegamento tra le due sfere, la politica, avveniva, all’epoca, attraverso la condivisione degli ideali e degli interessi personali e di classe. Oggi, nei social network, il nesso pubblico/privato si fonda sullo *sharing* (letteralmente condivisione) di foto, video, link, canzoni e post attraverso i quali il cittadino/utente comunica, alle *networked communities*, gli ideali e gli interessi personali, senza più distinzione di classe.

32. <<https://www.ft.com/content/e4feefe8-5eea-11e4-be0b-00144feabdc0>>, consultato il 31 ottobre 2014.

33. *Ibidem*.

La condivisione dei contenuti è equiparabile all'attività politica della civiltà industriale. Lo *sharing* eccita la mobilitazione, pro o contro, intorno a temi emblematici e casi concreti rimbalzati dagli *old media* o nati direttamente nel contesto digitale, in una convergenza intermodale amplificata, che "vernacularizza" la globalizzazione compatibile e assoluta. Basta cliccare "Mi piace" per esprimere consenso o commentare in maniera negativa, per manifestare dissenso. Il commento, in fondo, tende a riprodurre la libertà di parola, così come la creazione di gruppi e pagine fan riproduce la libertà di associazione delle società democratiche. L'identità digitale imita la cittadinanza reale, anzi essere cittadini virtuali è anche più facile poiché l'accesso alla rete non presuppone un sapere specifico. È un'azione che avviene per induzione e autoapprendimento. A differenza della vita reale, nel virtuale si può far ascoltare la propria voce e prendere la parola senza dover passare attraverso i canali dell'istruzione, del merito, della conoscenza, della professionalità o della competenza tecnico-scientifica. Ad un post si reagisce senza considerare quale sia la fonte emittente e senza valutare il contesto retrostante.

Chi impiega Google, Facebook, Youtube o qualsiasi altro strumento della Rete mette a frutto le proprie capacità di intuito e di emulazione, ovvero abilità e talenti che non discendono dal grado di scolarizzazione individuale. Così può accadere che anche chi non abbia raggiunto una sufficiente alfabetizzazione analogica può trovarsi completamente a suo agio nell'esperienza virtuale. In questo gioco di specchi, che intrecciano online e offline, la personalità dell'individuo, e quindi la sua quotidianità, diventa la somma delle azioni concrete praticate nel mondo reale e la condivisione di contenuti caricati nei social network. La percezione dell'io (ovvero l'immagine che gli altri hanno di un qualsiasi internauta) dipende anche dalla rappresentazione costruita attraverso le successive connessioni.

Facebook è la "casa degli specchi" per eccellenza e si presenta allo sguardo dello storico come la nazione delle nazioni in cui la soglia d'ingresso nella sfera della cittadinanza scaturisce dallo *sharing* online. I cittadini/utenti si incontrano e si scontrano generando un coagulo esperienziale in cui si intrecciano campagne e temi transnazionali a tradizioni, consumi e valori ultralocali, ovvero ciò che chiamiamo globale. Hanno scritto Stefania Gallini e Serge Noiret:

Es el espíritu de cooperación de las redes sociales lo que permite reunir a usuarios "similares" en plataformas colectivas, como por ejemplo *LibraryThing*, *Flickr*, *Delicious*, *Facebook*, *YouTube* y *Twitter*, que han demostrado

ser útiles también para la práctica histórica [...] Los grupos sociales, étnicos, políticos y culturales pueblan la red de testimonios individuales, utilizando las tecnologías y los medios de comunicación de la Web 2.0 para consolidar sus prácticas de memoria. Los criterios hermenéuticos específicos de las fuentes digitales que ellos crean ex novo suelen estar relacionados con los conocimientos individuales, que se confrontan con la verificación de la identidad y las experiencias de la vida en grupo. Es la historia de su comunidad, su familia, de los parientes, la de los individuos en las comunidades pequeñas, la de su cultura material, una historia que se centra en temas socioantropológicos y en las experiencias que a menudo permanecen en el campo de las memorias y los recuerdos. La Web le da una preponderancia a la “memoria”, conjugada en primera persona, y a testimonios transmitidos directamente sin mediación del historiador, sin que el sentido crítico de un ‘profesional de la Historia’ determine su escritura, sin diferenciar las fuentes y sin contextualizarlas.³⁴

Il tema della devozione, perciò, rientra sicuramente nella tipologia delle pratiche memoriali diffuse nei social network come oggetto di un’esperienza individuale che si confronta con l’identità della comunità e la ritualità collettiva. La religione cattolica, del resto, è uno dei temi afferenti alla triangolazione tra memoria, immaginario e media su cui si fonda la «comunità immaginata»:³⁵ l’identità nazionale, secondo il filosofo irlandese Benedict Anderson, non è un elemento naturale del vivere umano (razza e territorio), ma il prodotto di processi culturali e concettuali artificiali innescati dall’incessante generazione di simboli mitopoietici, dall’invenzione di tradizioni e dalla creazione di un immaginario collettivo che unifica le memorie condivise. Una “costruzione” immateriale di cui i mass media sono il collante creando e plasmando un’audience inclusiva saldata da linguaggi, codici, credenze, ideali, opinioni ed esperienze. Lo sciame mediatico evoca le immagini di una serie di pratiche, di simboli, di valori, di riti, di celebrazioni e di associazioni mentali in cui si riconosce una comunità attraverso il rispecchiamento della memoria condivisa.

34. S. Gallini e S. Noiret, *La historia digital en la era del Web 2.0. Introducción al dossier Historia digital*, in «Historia Critica», 43 (2011), pp. 27, 31, <<https://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/691/index.php?id=691>>. «La memoria coniugata in prima persona» dei gruppi Facebook richiama alla mente il concetto di «uso pubblico della storia» di Habermas. J. Habermas, *L’uso pubblico della storia*, in *Germania un passato che non passa. I crimini nazisti e l’identità tedesca*, a cura di G. E. Rusconi, Torino 1987, pp. 102, 103.

35. B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma 2009.

Ora se consideriamo che Facebook ha in Italia 30 milioni di utenti attivi al mese (con un aumento di due milioni rispetto al 2016), pur volendo applicare la correzione del 6% di account che l'azienda considera non regolari (persone che usano più profili o fake), siamo comunque di fronte a una massa di persone (oltre 28 milioni) mai raggiunta da un unico servizio web. Ciò significa che quasi un italiano su due ha un profilo sul social e più di un italiano su tre lo utilizza tutti i giorni.³⁶ In un numero così grande di cittadini virtuali è del tutto naturale trovare anche criminali che considerano Facebook una replicazione/estensione del reale nel digitale. Come qualsiasi altro utente, il bullo, il delinquente e il mafioso aprono un profilo e partecipano a gruppi tematici per condividere contenuti simili, con soggetti assimilabili. Così, proprio come accade nella realtà, la devozione religiosa diventa uno degli argomenti per ricercare "reciprocità" di pensieri, atteggiamenti, gusti, consumi e stili di vita rispondenti a un'ottica di potere deviante che agisce fuori e dentro la Rete.

Una reciprocità che implica, nel caso dei mafiosi, una religiosità funzionale alla riaffermazione dell'identità di un gruppo locale, con un ritualità che reitera, in forma di rappresentazione collettiva, un ordine sociale in cui prevalgono i vincoli di parentela, di sangue, i legami associativi e simbolico-affettivi.

L'identità religiosa e civile della comunità locale, così, si sarebbe strettamente legata allo sviluppo delle istituzioni religiose municipali, all'affermazione di un modello di devozione fondato sull'invocazione e sull'attesa del miracolo, quale gratuita concessione del santo protettore, e alla diffusione delle cerimonialità collettive. In questo modello, la grazia, il miracolo sono chiesti ed elargiti a prescindere dall'impegno e dalla qualità della propria fede, e dipendono essenzialmente dalla devozione e dalla fedeltà con cui ci si rivolge, ci si sottomette al proprio protettore. La concessione della grazia giunge gratuita, per generosa disponibilità. Ma sarà lo strumento attraverso cui il rapporto tra benefattore e beneficiario si salderà in un legame di deferente riconoscenza del secondo in favore del primo, all'insegna di un vincolo devozionale feudale non diverso da quello particolarissimo che lega e rinsalda i legami del clientelismo mafioso.³⁷

Seguendo la scia dell'immaginario devozionale ci ritroviamo al centro di una società immateriale che emula quella reale: territorio, relazioni

36. <<http://vincos.it/2017/05/29/facebook-in-italia-supera-i-30-milioni-di-utenti/>>, consultato il 29 maggio 2017.

37. Dino, *La mafia devota* p. 39.

umane, comunità identitarie, scambi simbolici. Ma è proprio questa emulazione, tipica delle organizzazioni reticolari, che consente alle mafie di sviluppare, anche nell'ambiente digitale, un'irresistibile capacità "adattiva": organismi viventi in grado di mimetizzarsi e di metabolizzare il contesto in cui si radicano. Sono strutture flessibili di lunga durata in cui le crisi di trasformazione sono equiparabili a fratture congiunturali che stimolano le facoltà adattive del Dna criminale: il mutamento delle condizioni istituzionali, economiche e sociali è assorbito senza alterazioni del substrato culturale. Le mafie integrano, elaborano e riadattano modelli tradizionali all'avanzare della società dei consumi e dei mezzi di comunicazioni di massa. L'immaginario devozionale, anzi, è uno degli strumenti che ci consente di intercettare l'attivismo *social* dei mafiosi e dei suggestionati dal potere mafioso. Intervenendo con commenti e post o condividendo contenuti multimediali sono costretti a emergere in superficie per prendere posizione su riti e celebrazioni da cui deriva una quota importante del consenso sociale. Involontariamente o volontariamente si ritrovano a dover usare in pubblico il linguaggio criptico mafioso, che può trascendere a livello di minaccia ultimativa quando l'interlocutore virtuale (perché tale) non mostra segni d'intimidimento.

Dall'osservazione di Facebook mi pare di individuare, sulla linea delle devozioni a sfondo mafioso, due diramazioni: la prima esteriore, legata alla ritualità popolare; la seconda interiore, connessa alla "sacralità" dell'organizzazione criminale. Due aspetti apparentemente separati ma intimamente collegati dalla sostanza stessa dell'immaginario che funziona da transfert semantico biunivoco. Facciamo qualche esempio.

Settembre 2015, Catania. È un sabato mattina. Il sole non è ancora alto. Matteo Iannitti, 24 anni, responsabile della lista elettorale "Catania Bene Comune", s'imbatte in un manifesto sei per tre su cui campeggia la gigantografia di un neonato. Il bimbo è vestito con scarpette, jeans e giacchetta. In testa ha un enorme coppola. In alto c'è una data, 20 settembre 2015, e sotto si annuncia il battesimo di Antonio Felice Rapisarda, scritto in caratteri cubitali. Il nome della famiglia deve essere ben visibile. Sulla sinistra i ritratti degli ospiti che allieranno i festeggiamenti: una tronista anziana di "Uomini e donne", due giovani promesse che hanno partecipato ai programmi televisivi "The voice" e "Io canto" e tre cantanti neomelodici. La festa, inoltre, sarà seguita in diretta da una radio locale. La descrizione della foto immediatamente inquadra il *background* sociale e culturale del

committente. L'immagine, tuttavia, acquista un preciso significato grazie alla frase inserita sotto il nome dell'infante: «Questa creatura meravigliosa è... cosa nostra! Per la gioia di papà Francesco e mamma Alice».

Matteo scatta una fotografia del manifesto con il suo smartphone e la pubblica su Facebook con questo commento:

Ecco come vengono festeggiati alcuni battesimi a Catania, cantanti neomediodici, volti noti della Tv commerciale, tutti invitati e pagati chissà quanto per la grande festa. Manifesti 6×3 in giro per la città, la data ma non il luogo dell'evento che pare sia una grande villa privata. Antonio Felice Rapisarda non ha alcuna colpa e questa città ha bisogno di “un esercito di maestre elementari” di scuole, biblioteche, servizi sociali nei quartieri, per salvarsi e salvare anche Antonio che dopo pochi giorni di vita è sbattuto su un manifesto per celebrare la potenza della sua Famiglia.³⁸

Il padre del bambino, Francesco Rapisarda, è stato in galera per traffico di droga ed è ritenuto vicino al clan catanese dei Laudani che ha esteso i suoi affari fino a Milano.³⁹

Due osservazioni preliminari: 1) la condivisione del documento born digital è la fonte da cui si propaga l'indignazione online che coinvolge, in unica sfera, *old* e *new media*; 2) Matteo Iannitti, riconoscendo alcuni simboli e parole che la memoria sociale riconduce all'immaginario mafioso, interpreta il manifesto come una rappresentazione pubblica del potere di una cosca.

Stessa valutazione compie il giornalista Nello Trocchia che, intervistando il padre del bambino per il settimanale televisivo *La gabbia*, osserva: «Se scrive cosa nostra su un manifesto e mette la coppola a suo figlio è la rappresentazione, l'ostentazione di un potere mafioso». A sua discolpa Francesco Rapisarda dice: «Io ho copiato uno slogan di altri manifesti». Trocchia, evocando il contesto da cui trae origine il messaggio, insiste: «Ma non è la Svezia! Se lei ha precedenti e mette su un manifesto “questa creatura è cosa nostra” e gli mette la coppola in testa non è altro che la rappresentazione di una simbologia mafiosa». La risposta è secca: «Questa è una cosa che vogliono strumentalizzare i mass media... Per me la mafia

38. <<http://www.ilpost.it/2015/09/20/manifesto-battesimo-catania/>>, consultato il 20 settembre 2015.

39. <http://catania.gds.it/2017/05/16/gli-affari-del-clan-laudani-a-milano-puntavano-anche-ad-appalti-su-cimiteri-e-seggi-per-il-referendum_666275/>, consultato il 16 maggio 2017.

è una cosa che esiste ma a me non mi riguarda... Non ho voluto offendere le istituzioni, né la Chiesa è stato un gesto goliardico ed è stato male interpretato... Io in carcere ho seguito un percorso rieducativo, ho preso due lauree». Il giornalista lo incalza per sapere se prende le distanze dal clan Laudani e Rapisarda replica: «Io non prendo le distanze da nessuno, perché a me hanno fatto un clamore mediatico per niente».⁴⁰

L'interesse dei media provoca l'intervento della Questura che provvede a far rimuovere il manifesto affisso sui tabelloni di Catania e dintorni. Inoltre, per evitare di attirare ulteriore attenzione, la famiglia Rapisarda annulla la cerimonia. Trocchia si reca, perciò, dal parroco che avrebbe dovuto celebrare la funzione. Il giornalista gli chiede se ha visto i manifesti, il sacerdote ribatte: «Io a dire la verità non li ho visti, perché l'impegno è stato così tanto e tale in parrocchia da non mettere per nulla il naso fuori». Alla domanda secca: «Ma lei l'avrebbe celebrato [il battesimo]?», la risposta è precisa: «I sacramenti non si negano a nessuno; noi possiamo immaginare quel che vogliamo, il futuro è nelle mani del Signore che progetta lui per noi quel che egli vuole». E infine di fronte alla provocazione: «Ma lei di quel manifesto cosa pensa?», l'affermazione è netta: «Non intendo porre giudizio in tutto quello che non è nelle competenze pastorali».⁴¹

Tutti i commentatori si concentrano sull'esteriorità del messaggio ignorando che la rappresentazione ha un valore grazie al valore intrinseco del battesimo che evoca il rito della «combinazione», ovvero la cerimonia d'ingresso in Cosa Nostra suggellata da un giuramento pronunciato in presenza del padrino e dei rappresentanti delle cosche. In questo caso la «punciuta» sostituisce il lavacro del capo. Proprio come nel battesimo l'obiettivo del rituale è quello di scavare un solco profondo tra la vita precedente e la nuova condizione acquisita. L'adesione ai precetti della Chiesa equivale alla scelta di entrare a far parte del sodalizio mafioso. Nell'immaginario dell'universo mafioso la «combinazione» è l'inizio di una nuova vita, di una nuova identità. Il bambino prima del battesimo è solo un «cucciolo» di uomo, dopo è un fedele della Chiesa, un cattolico. Allo stesso modo, prima della «punciuta» l'uomo è solo «nuddu ammiscatu cu nenti», dopo è un affiliato di Cosa Nostra, un mafioso. Entrambi si fondano sul rafforzamento di un legame sociale, sull'idealizzazione di una nuova condizione

40. <<http://www.la7.it/la-gabbia/video/questo-battesimo-%C3%A8-cosa-nostra-24-09-2015-163072>>, consultato il 30 settembre 2015.

41. *Ibidem*.

“spirituale”, sul conseguimento di uno *status* che concede considerazione e rispetto.

Molti utenti di Facebook condividono il post di Iannitti, dividendosi in due gruppi: il primo accusa la famiglia di aver sporcato la purezza del sacramento con la strumentalizzazione mafiosa dell’infante; il secondo trova origine in un retro pensiero di natura comunicativa che associa la mafia alla società dello spettacolo: «dopo il Casamonica show cosa ci si poteva aspettare? che tutti avrebbero cercato lo scandalo notizia facendo a gara per chi era il peggiore!».⁴² L’immaginario devozionale mafioso si fonde con lo sfarzo del corteo funebre dei Casamonica, che diventa pietra di paragone. In questo caso l’attenzione dei media, catturata dall’estetica della celebrazione, sposta in secondo piano il significato mafioso del rito. Andiamo con ordine.

Seconda metà di agosto 2015. Muore Vittorio Casamonica. È il boss di una grande famiglia sinti stabilitasi a Roma negli anni Settanta, che ha fatto del Tuscolano e dell’Anagnina un fortino criminale. Una base strategica su cui fondare alleanze decisive per il controllo del quadrante est della capitale. La famiglia nel corso degli anni ha stretto accordi con le ’ndrine Piromalli e Molè e con la Banda della Magliana, per la quale Casamonica svolgeva il recupero crediti. Inoltre, è implicata anche nell’inchiesta *Mafia Capitale*. Il funerale del patriarca è organizzato in grande stile:

Sei cavalli con pennacchio che trainano un’antica carrozza funebre, una banda che intona prima le note composte da Nino Rota per il film “Il Padrino”, poi la colonna sonora di “2001 odissea nello spazio” che accompagna l’uscita della bara. Per finire, petali di rose lanciati da un elicottero [...] Sulla facciata della parrocchia di San Giovanni Bosco ad attendere il defunto un grande striscione: “Hai conquistato Roma ora conquisterai il paradiso” ed accanto due manifesti con su scritto “Vittorio Casamonica re di Roma” con il suo ritratto a mezzo busto ed una corona in testa, il Colosseo e il cupolone sullo sfondo [...] Dopo la funzione, la bara è stata trasportata in una Rolls-Royce sempre con sottofondo musicale, tra le lacrime delle molte donne, tante vestite a lutto.⁴³

42. <<http://www.fanpage.it/sicilia-un-manifesto-per-annunciare-il-battesimo-questo-bimbo-e-cosa-nostra/>>, consultato il 30 settembre 2015.

43. <<http://www.lastampa.it/2015/08/20/italia/cronache/funerali-in-stile-padrino-per-il-boss-a-roma-PWYkMuhGJfsAnWuQCNUUpJJ/pagina.html>>, consultato il 30 agosto 2015.

L'onda ancora una volta parte dal web. Alcuni cittadini curiosi, richiamati dall'imponente corteo, scattano fotografie e filmano video che vengono pubblicati e caricati su Facebook e Youtube. Dalla Rete l'informazione passa ai media tradizionali eccitando la reazione di giornali online, blog, carta stampata e televisione. Lo show provoca l'ira del Vaticano:

Da una parte la preghiera per i defunti, dall'altra lo spettacolo mediatico, l'ostentazione di potere, la strumentalizzazione chiassosa e volgare di un gesto di elementare pietà umana e cristiana come il funerale che, già di per sé, richiederebbe almeno compostezza, riserbo, dignità e, soprattutto, silenzio [...] l'episodio ha nuovamente catapultato Roma sui media internazionali e ha permesso di avallare i peggiori stereotipi che la rappresentano. Facendo anche intendere, più o meno velatamente, l'esistenza, se non di una connivenza, quanto meno di una qualche acquiescenza da parte della comunità cattolica.⁴⁴

L'indice è puntato contro le istituzioni dello Stato che non hanno bloccato il corteo. Secondo don Luigi Ciotti, il rito religioso è stato strumentalizzato per rafforzare il prestigio e la posizione di potere del clan mafioso; un'ostentazione di religiosità «“foglia di fico” delle loro imprese criminali».⁴⁵ Lo scandalo è ripreso dai principali quotidiani internazionali,⁴⁶ e la pagina fan di Facebook della parrocchia di San Giovanni Bosco,⁴⁷ al quartiere tuscolano, è presa d'assalto dai fedeli. Il parroco risponde dal blog della chiesa postando l'articolo sulla pagina:

44. <<http://www.osservatoreromano.va/it/news/lo-scandalo-di-un-funerale>>, consultato il 30 agosto 2015.

45. *Ibidem*.

46. «The Guardian», <<https://www.theguardian.com/world/2015/aug/21/disgust-in-rome-at-mafia-dons-glamour-funeral-complete-with-godfather-music>>; «El Mundo», <<http://www.elmundo.es/internacional/2015/08/20/55d6299b46163ff1638b4593.html>>; «Le Figaro», <<http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2015/08/21/97001-20150821FILWWW00050-romeles-funerailles-d-un-mafieux-passent-mal.php>>; «The Washington Post», <https://www.washingtonpost.com/national/religion/italian-catholic-church-scrambles-to-explain-its-role-in-lavish-mafia-boss-funeral/2015/08/24/5a1faa2e-4a72-11e5-9f53-d1e3ddfd0cda_story.html>; «Kleine Zeitung», <<http://www.kleinezeitung.at/international/4806773/>>; «The New York Times», <https://www.nytimes.com/2015/08/22/world/europe/italy-lavish-funeral-for-a-mafia-don.html?_r=0>; «The Times», <<https://www.thetimes.co.uk/article/lavish-mafia-send-off-enrages-romans-who-say-it-should-have-been-refused-slrz2w003v6>>; consultati il 30 agosto 2015.

47. <https://www.facebook.com/pg/Parrocchia-di-San-Giovanni-Bosco-Roma-150423428452555/posts/?ref=page_internal>, consultata il 30 agosto 2015.

Molte le e-mail pervenutemi sul funerale al boss dei Casamonica. Alcune con domande altre con insulti [...] Credo di aver fatto solo il mio dovere. Sono un prete, non un poliziotto e nemmeno un giudice. Se una persona viene da me chiedendo di confessarsi, lo confesso; se un'altra si accosta alla comunione gli porgo l'ostia, non gli chiedo la fedina penale, se un signore mi chiede di celebrare il funerale di un suo congiunto lo celebriamo; non è scritto da nessuna parte che debba indagare chi è [...] Molti mi hanno rimproverato di non aver bloccato il funerale a un boss che ne ha combinate più che Bertoldo. Ma se era così fuori norma, perché mai era a piede libero? Hanno aspettato la sua morte sperando che lo... "arrestasse" il parroco? Mio dovere è distribuire misericordia, m'insegna Papa Francesco. Ed è quello che faccio.⁴⁸

Intanto, Bruno Vespa invita i Casamonica nella sua trasmissione, "Porta a Porta", per spiegare le loro ragioni. Sui social monta la polemica: politici e cittadini twittano il loro dissenso, usando l'*hashtag* #casamonica,⁴⁹ stizziti dall'intervento della figlia del boss che, tra l'altro, paragona il padre ai papi Giovanni Paolo II e Francesco. Vi è poi l'episodio che riguarda il comico romano Gabriele Pellegrini (alias Dado). Dopo aver postato su Facebook la video-parodia del funerale, sulle note di *Non voglio mica la luna* di Fiordaliso,⁵⁰ diventa immediatamente bersaglio degli "amici" dei Casamonica, che lo minacciano di morte.⁵¹

L'immaginario prodotto dal funerale attraversa trasversalmente diversi livelli di interpretazione: il caso occupa tutti gli spazi della media-sfera; scopre responsabilità di istituzioni civili e religiose; indica materialmente e simbolicamente la degenerazione della Capitale; attiva l'orgoglio di appartenenza delle comunità sinti e rom; scatena l'*hate speech* razzista nei confronti degli zingari; provoca l'indignazione dei cattolici; richiama gli imponenti funerali dei boss mafiosi. A dire il vero la pomposità del corteo in parte si confonde con il cerimoniale chiassoso della cultura rom. Il 23 agosto 2015 lo scrittore Antonio Pennacchi pubblica sul profilo Facebook il testo di un editoriale scritto per «Il fatto quotidiano»:

48. <http://www.parcchiadonbosco.it/come-sempre-il-parroco-risponde-ora-sui-funerali-contestati/?fb_ref=Default>, consultato il 30 agosto 2015.

49. Questo è il link della ricerca su Twitter: <<https://twitter.com/search?q=%23casamonica&src=typd>>.

50. La video-parodia: <<https://www.youtube.com/watch?v=GEel4O2ruU8>>.

51. <<http://www.net1news.org/cronaca/casamonica-minacciato-di-morte-il-comico-dado-presto-il-tuo-funerale-foto/>>, consultato il 30 agosto 2015; in questo articolo ci sono gli screenshot delle minacce indirizzate a Dado sul suo profilo Facebook.

“Ma la carrozza, la banda, i fiori, l’elicottero”. Ahò, ognuno i funerali suoi se li fa come gli pare. Mica sono – per ciò stesso – mafiosi. I funerali degli zingari sinti-rom Di Silvio e Ciarelli di Latina, con tanto di carrozza ad otto cavalli, banda musicale e tutto un manto di fiori sulla strada – l’elicottero no, l’elicottero è una innovazione tecnologica introdotta oggi – io me li ricordo fin da ragazzino, fin degli anni cinquanta e sessanta, quando di mafia, droga e camorra, ancora non si sentiva proprio parlare [...] i funerali in quel modo facevano parte da sempre dei loro più innocenti riti e legittime tradizioni. Li fanno così anche in Camargue o in Andalusia. Perché non li dovrebbero più fare e Roma o Latina?⁵²

L’8 ottobre dello stesso anno sul blog d’informazione «Nichelino.com» compare un articolo intitolato così: *Quando morì il “Re” degli zingari*. L’autore scrive: «Era il 2 giugno del 1961. Lui si chiamava Laforè Alfredo 53 anni [...] era noto come il “re” degli zingari del Piemonte [...] Il lussuoso carro funebre era interamente ricoperto di fiori. La salma arrivò accompagnata da un corteo di una cinquantina di auto e centinaia di zingari, provenienti da Piemonte, Liguria e Lombardia».⁵³

Da ciò si evince che la definizione di «Re di Roma», attribuita a Vittorio Casamonica (per quanto ambigua), appartiene al contesto di provenienza della famiglia, come anche la maestosità della celebrazione. Qual è il fattore che ci induce a trovare nel rito una matrice mafiosa? La colonna sonora de *Il padrino*. La banda avrebbe potuto suonare le musiche che tradizionalmente si eseguono durante i funerali rom, invece si è voluto sottolineare, nel rispetto del folklore, l’autorevolezza criminale del defunto in quanto re, padre, patriarca e padrino della sua famiglia e dell’intera comunità etnica residente nella città di Roma. Ma l’aspetto più interessante di questo intreccio è il cortocircuito tra realtà e fiction: l’immaginario collettivo non solo rispecchia il fenomeno mafioso per restituirlo al pubblico in maniera semplificata, ma può anche interferire con la memoria sociale dei gruppi mafiosi. Uno scontro tra reale e stereotipo in cui, molto spesso, il secondo fagocita il primo in una dinamica di riadattamento:

52. <<https://www.facebook.com/antoniopennacchi/posts/10153106662056045>>, consultato il 30 agosto 2015.

53. <http://www.nichelino.com/content/index.php?option=com_content&view=article&id=4667:quando-mori-il-qreq-degli-zingari&catid=43:persone&Itemid=402>, consultato il 15 ottobre 2015.

I boss mafiosi [...] si guardano in tv, sono molto interessati all'immagine mediatica di sé e alla rappresentazione televisiva del proprio mondo, di quell'*underworld* criminale che non manca di fare presa anche sui suoi protagonisti stessi. I boss guardano, in particolare, con molta attenzione, attrattiva e (pericolosa) ispirazione ai personaggi dei film e delle serie tv di mafia, considerandoli come autentici *role models*, ovvero come modelli di comportamento da imitare nello stile, negli atteggiamenti, e perfino nell'abbigliamento e negli arredi delle abitazioni.⁵⁴

Lo stesso Riina, tra le quattro mura della sua cella, è stato un assiduo spettatore delle serie *Il capo dei capi*.⁵⁵

Grazie all'uso "strategico" dell'immaginario cinematografico, amplificato dalla media-sfera, il funerale del "re degli zingari romani" assume un peso specifico nel rituale mafioso.

Nell'economia generale delle relazioni sociali che un funerale è chiamato a rappresentare, elementi importanti di valutazione sono il numero dei partecipanti al corteo funebre, la presenza o meno di fiori e ghirlande, l'atmosfera complessiva di stima e affetto che si stringe intorno ai congiunti e ai parenti più prossimi, l'attenzione più o meno forte manifestata dal contesto in cui il defunto e la sua famiglia hanno vissuto e operato [...] la liturgia in ricordo della dipartita di un affiliato alla consorte mafiosa può diventare il pretesto per riaffermare il rapporto privilegiato di questo con Dio [...] e, dunque, può essere utile per giustificare attraverso un ministro del culto – più o meno consapevole dell'obiettivo – il rifiuto netto e deciso di aderire ai canoni e alle prescrizioni della giustizia terrena.⁵⁶

E ancora: «Alle omelie fanno, spesso, da complemento i cartelli funebri affissi all'ingresso delle chiese, col beneplacito del parroco, e i *santini* stampati dalla famiglia in ricordo del defunto».⁵⁷

Passiamo, ora, ad alcuni esempi della seconda diramazione, ovvero il rafforzamento della sacralità dell'organizzazione criminale attraverso l'uso strategico del profilo Facebook come strumento di comunicazione del potere mafioso. Prendiamo il caso di Domenico Palazzotto. Alla fine

54. F. Anello, *La mafia nella fiction*, in *La mafia allo specchio. La trasformazione mediatica del mafioso*, a cura di M. D'Amato, Milano 2013, p. 236.

55. M. Buonanno, *Storie di mafia tra cronaca e immaginario*, in *Se vent'anni sembran pochi*, a cura di Id., Roma 2010, p. 2.

56. Dino, *La mafia devota*, pp. 92, 94.

57. Ivi, p. 95.

di giugno del 2014 è stato arrestato a Palermo nell'ambito dell'operazione Apocalisse⁵⁸ insieme ad altri novantaquattro affiliati di Cosa Nostra. Il giovane boss è un discendente diretto della famiglia mafiosa che ha eliminato Joe Petrosino nel 1909. Tuttavia, la sua carcerazione ha destato scalpore non tanto per la secolare appartenenza alla cosca del quartiere Arenella quanto per la sua attività sui social network. Piero Messina e Mauro Zoppi su «L'Espresso» gli hanno dedicato un lungo articolo che è stato ribattuto da molti giornali online e diversi blog del movimento antimafia.⁵⁹ Anche «The Independent» ha ripreso la notizia titolando *Police catch new generation mafia – using social media*.⁶⁰

Quando Palazzotto su Facebook racconta il suo modo d'essere “padrino”, lasciandosi immortalare a bordo di una limousine bianca con una coppa di champagne in mano o sdraiato al sole a bordo di un'imbarcazione extralusso o ancora davanti a tavole imbandite con gamberoni, aragoste e champagne, insieme al cugino Calogero Filareto (citato come referente del boss emergente nelle pagine dell'ordinanza Apocalisse), commentando: «alla faccia di quei quattro cornuti e invidiosi» e citando i versi di canzoni neomelodiche, non fa altro che vendere il “suo marchio”, ovvero un brand del made in Italy famoso in tutto il mondo: la “Mafia”. Nell'ottobre 2012, incurante dei rischi di controllo mediatico da parte delle forze di polizia, posta un video con il quale comunica l'investitura a rango di capo malavitoso, successivamente risponde sul suo profilo, tra il serio e il faceto, alla richiesta di affiliazione di un “amico” virtuale: «... dobbiamo valutare i precedenti penali, incensurati non ne assumiamo» e aggiunge «Passa nella mia squadra [sic! ...] i più forti ora siamo noi hahaha [...] teniamo conto anche del nucleo familiare».⁶¹

Nell'aprile 2015 è arrestato Alessio Alesci ritenuto, dalla Direzione distrettuale antimafia di Messina, uno dei nuovi boss mafiosi del sanguinario clan di Barcellona Pozzo di Gotto. Alesci è molto spregiudicato su Facebook, pubblica frasi del tipo: «dagli infami guardati sempre»; «il rispetto

58. <<http://palermo.repubblica.it/static/rep-locali/rep-palermo/speciale/2014/dossier-operazione-apocalisse/>>, consultato il 31 gennaio 2017.

59. <<http://espresso.repubblica.it/inchieste/2014/07/10/news/mafia-la-vita-su-facebook-del-giovane-padrino-tra-selfie-limousine-lusso-e-insulti-alla-polizia-1.172851?preview=true>>, consultato il 10 luglio 2014.

60. <<http://www.independent.ie/world-news/police-catch-new-generation-mafia-using-social-media-30479464.html>>, consultato il 27 agosto 2014.

61. <<http://espresso.repubblica.it/inchieste/>>.

si guadagna da bambino e va curato quando sei grande»; «meglio un amico delinquente che un carabiniere invadente». Sul suo profilo compaiono numerosi selfie, in pose glamour e ambienti lussuosi, con Bartolo D'Amico e Marco Chiofalo, considerati esponenti di spicco della nuova generazione mafiosa.⁶²

Sempre in Sicilia un altro caso «eclatante» riguarda il fratello di quello che per la Direzione nazionale antimafia è il capomafia di Vittoria (Ragusa), Gionbattista Ventura, che su Facebook insulta e minaccia il Commissario della Polizia della cittadina ragusana, Saro Amarù, scrivendo: «ricordati che siamo 3 a 0 per me, non mi puoi fare niente [...] ma u tiempu nun si scanta ne dei lampi e neanche dei tuoni». Anche il figlio, Angelo Ventura detto «'u checco», sul suo profilo, appena uscito dal carcere, posta la frase: «Attenti al cane» accanto alla foto di un Carabiniere.⁶³

Per quanto riguarda la camorra i casi sono numerosi: da Emanuele Sibillo⁶⁴ a Walter Mello,⁶⁵ dai barbudos del rione Sanità⁶⁶ ai baby camorristi di Forcella.⁶⁷ Indagando tra i profili di questi boss in erba si scopre un'epica criminale in cui reale e immaginario si confondono. Vivono immersi nel liquido amniotico di mamma camorra immaginando le gesta eroiche dei gangster movie, delle crime fiction e dei videogiochi action-adventure dai quali apprendono modi di dire e di vestire, posture del corpo, armi da usare, oggetti cult da possedere, frasi da ricordare, foto da condividere, canzoni da ascoltare, dialoghi da tramandare, clip da visualizzare. Un continuo andirivieni tra immaginario e reale che rovescia la percezione del vissuto. Dai vampiri a Macchiavelli, dagli X-Men a Cutolo, dai *gangsta rapper* ai protagonisti dei film di guerra, dal rapinatore sparato “nell'esercizio delle

62. <<http://www.laspia.it/i-nuovi-boss-barcellonesi-fra-selfie-minacce-ed-insulti-su-facebook-foto/>>, consultato il 30 aprile 2015; Alesci dopo l'arresto ha deciso di collaborare con la giustizia.

63. <<http://www.iltempo.it/politica/2015/08/13/gallery/boss-2-0-insulti-e-minacce-sui-social-network-meglio-un-delinquente-che-un-carabiniere-985034/>>, consultato il 30 agosto 2015.

64. <<http://www.napolitan.it/2016/11/20/56205/emanuele-sibillo-17/>>, consultato il 20 novembre 2016.

65. <<http://www.ottopagine.it/cronaca/75076/vite-estreme-cosi-i-giovani-boss-si-raccontano-su-facebook.shtml>>, consultato il 27 aprile 2016.

66. <<http://www.linkiesta.it/it/article/2016/07/20/il-clan-dei-tatuati-lultraviolenza-dei-barbudos-che-terrorizza-napoli/31233/>>, consultato il 20 luglio 2016.

67. <<https://news.vice.com/it/article/giovani-camorristi-pazzi-facebook/>>, consultato il 10 agosto del 2016.

sue funzioni” al Padrino tutti appartengono al patrimonio fiabesco della “social” camorra; tutti rappresentano un modello ideale a cui ispirarsi per raggiungere il successo criminale. La volgarizzazione digitale dell’immaginario camorrista presiede il passaggio dall’adolescenza all’età adulta della prima *Google generation* criminale che ha trasformato la marginalità sociale in scontro etnico: frammenti di vita dei *nigger* napoletani, ovvero di giovani rabbiosi ammassati nel carnaio della metropoli, simili ai “fratelli americani” con cui condividono la violenza di strada, il controllo militare del territorio, lo spaccio pubblico, la morte prematura, l’organizzazione per gang e persino la mania dell’hip hop; del resto, la parola impiegata dai baby camorristi per rivolgersi ad un fratello di “paranza” è «Bro’», cioè l’abbreviazione di *brother*, e non «compare», termine della tradizione gergale mafiosa. Un patto d’onore tra pari che si suggella con un atto di devozione secolare: il bacio sulla bocca. Un rituale che accomuna trasversalmente le diverse componenti mafiose 2.0 dello Stivale.⁶⁸ Saviano ne *La paranza dei bambini* la definisce fratellanza di sangue:

Il fratello di sangue è qualcosa da cui non si torna più indietro. I destini si legano alle regole. Si muore o si vive a seconda della capacità di stare dentro quelle regole. La ’ndrangheta ha sempre contrapposto i fratelli di sangue ai fratelli di peccato, cioè il fratello che ti dà tua madre peccando con tuo padre al fratello che ti scegli, quello che non c’entra con la biologia, che non deriva da un utero, da uno spermatozoo. Quello che nasce dal sangue.⁶⁹

Inoltre, proprio come i neri dei ghetti, gli adolescenti della camorra degradano la lingua napoletana in slang al fine di fondere l’identità criminale in quella territoriale, nel senso più ampio del termine. Una lingua che, grazie alla sua natura di slang gestuale, si presta alla traduzione grafica delle *emoji*,⁷⁰ veicolo di trasporto, nell’ambiente virtuale, del retaggio

68. Il bacio in bocca a Palermo tra i boss Gregorio Palazzotto ed Emilio Pizzurro, come testimonia questa fotografia: <http://palermo.repubblica.it/cronaca/2014/06/23/foto/operazione_antimafia_il_bacio_tra_i_boss-89770347/1/#1>; o i numerosi e ostentati baci della “paranza dei bambini”: <http://napoli.repubblica.it/cronaca/2011/06/08/news/cosa_significa_quel_bacio_tra_maschi_nella_generazione_della_pulp-camorra-17406708/>; consultati il 31 gennaio 2017.

69. R. Saviano, *La paranza dei bambini*, Milano 2016, p. 178.

70. Stando alla definizione dell’enciclopedia Treccani le emoji possono essere considerate un’evoluzione commerciale degli emoticon: «un’enorme serie di simboli raffiguranti ogni genere di oggetto (da treni, aerei, matite e buste da lettera, a faccine, cuoricini e animalletti, a rappresentare concetti, relazioni ed emozioni)»; non più sequenze di segni

culturale mafioso. L'osservazione dei profili Facebook di giovani camorristi e adolescenti borderline⁷¹ conferma l'uso delle icone come espressione addizionale che conferisce ai post un'intonazione tipica del parlato, una qualificazione concettuale inequivocabile tesa a rafforzare l'empatia collettiva dei contatti.

I simboli più usati sono: la bomba esplodente (o la bomba a mano), la pistola, il coltello, la siringa sanguinante, il pugno (o la rosetta tirapugni), il missile, l'angelo, la croce, il teschio, il fantasma, la foglia di marijuana, le tre scimmiette sorde-cieche-mute (anche singolarmente), le icone TOP, 100 e molte altre ancora associate nella maggior parte dei casi con l'immagine del cuore. Ogni figura ha un significato diverso in base al destinatario del testo. Si possono adoperare gli stessi simboli ma il senso del messaggio cambia a seconda dell'interlocutore: l'amico, il nemico, l'infame, l'ambiguo, il codardo, il ragazzo perbene, la comitiva, la paranza, la fidanzata, l'amante e così via. Prendiamo la bomba esplodente: se inserita in una frase diretta ad uno di cui ci si fida poco è una minaccia («T'aggia fa zumpa' all'aria» – ti devo far saltare in aria – devi morire); se riferita a «nu cumpagno 'e mezza via» è un'attestazione di fiducia e solidarietà («Si 'na bomba» – sei una bomba – sei un grande). Inoltre, la frequenza d'uso di alcuni simboli è la manifestazione della capacità sincretico-adattiva digitale del gergo mafioso: le *emoji* raffiguranti le armi (bombe, pistole, coltelli, il missile ecc.) appartengono all'iconografia dei videogiochi sparatutto; i riferimenti alla fratellanza (il pugno, il sangue, la foglia di marijuana ecc.) vengono dalla sfera dell'*Hip Hop* (o se vogliamo da un sentire periferico globalizzato); altre ancora derivano dalla tradizione popolare (il teschio, il fantasma, le tre scimmiette) o dalla simbologia cattolica (l'angelo e la croce). La somma delle icone, aggiunte al testo, modificano le intenzioni del post che, il più delle volte, è banale, stereotipato e copiato da altri profili di "giovani di rispetto". Un *mush up* di oggetti e concetti che dà luogo ad una sequenza simbolica originale al servizio di un messaggio a sfondo criminale. Le icone da tastiera hanno una funzione polisemantica che racconta sia la mentalità individuale, sia quella della comunità di appartenenza: la digitazione ibrida di parole e segni mani-

della tastiera ma veri e propri pittogrammi che non comprendono solo faccine con varie espressioni, ma anche immagini di oggetti e definizioni concettuali, <http://www.treccani.it/enciclopedia/emoji_%28Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica%29/>, consultato il 31 gennaio 2017.

71. Si tratta di una ricerca in corso che sto effettuando attraverso un falso profilo Facebook.

fece la modernità del gergo della *Google generation* criminale che sfrutta le *emoji* per tracciare i confini virtuali dell'etica mafiosa. Le “faccine” diventano così utili strumenti di contestualizzazione per comprendere lo stato emozionale dello scrivente. Sono usate per creare risonanza empatica con la rete dei simili, per dimostrare che dietro la tastiera c'è “uno di loro” a premere il pulsante d'invio. Il testo, perciò, non può essere frainteso in quanto le parole sono accompagnate virtualmente da un gesto, un'espressione facciale, un'inflessione della voce, una postura del corpo che, chi conosce lo slang, non può ignorare.⁷²

Il *mash-up* della *remediation* digitale apre la porta persino all'immaginario devozionale islamico. È il caso del clan dei barbudos che «Portano la barba come elemento di distinzione [...], scrivono in arabo i loro nomi di battaglia, si tatuano la parola camorra sul collo e i nomi dei loro morti ammazzati sul corpo. Un ammiccamento al fondamentalismo islamico».⁷³ Da quando alcuni dei loro affiliati sono stati arrestati, nell'aprile 2015, da più parti si è cominciato a parlare della presunta “fascinazione” dei giovani della camorra per l'immaginario dello Stato Islamico. Atrocità, spedizioni punitive, barbe lunghe, frasi con riferimenti alla figura di Maometto sarebbero per molti le prove dell'esistenza di atteggiamenti vicini alla cultura jihadista, vista probabilmente come “ideale” di violenza ed efferatezza.⁷⁴ Una svolta terroristica/criminale confermata dall'affermazione del modello di guerriglia urbana delle cosiddette «stese».⁷⁵ Senza dimenticare che si deve ai barbudos la “moda” del selfie ritraente il bacio in bocca con tanto di pseudonimo in lingua araba che, tradotto, significa: “Sono l'ultimo prescelto”. «Quel gesto, sostengono i bene informati, ha un significato molto preciso: baciandoci noi giuriamo di tenere per sempre la bocca chiusa».⁷⁶

L'*impression management*⁷⁷ dei post pubblicati induce a credere che la nuova generazione abbia abbandonato il paradigma della segretezza la-

72. Ho già trattato questo argomento: <<http://www.fanpage.it/gli-emocon-della-camorra-lo-slang-digitale-delle-mafie/>>, 4 gennaio 2017.

73. <http://www.ilmessaggero.it/napoli/cronaca/bacio_bocca_facebook-981033.html>, consultato il 16 aprile 2015.

74. *Idem*.

75. <<http://www.diariopartenopeo.it/notizie-cronaca-napoli/23/03/2016/significato-stesa-camorra/>>, consultato il 31 gennaio 2017.

76. *Ibidem*.

77. L'*impression management* (lett. “gestione dell'impressione”) è il processo attraverso il quale gli individui tentano di controllare la loro impressione sugli altri.

sciando emergere valori “moderni” in cui l’ostentazione e le boria prendono il sopravvento. Insomma, questi boss versione “bimbominkia”, né più né meno rispetto ai loro coetanei, sono stati conquistati, a differenza dei loro padri, dal culto dalla rivoluzione digitale che amplifica e rilancia alcuni stereotipi imposti dall’immaginario globalizzato. Giocano a fare i padrini parafrasando le battute delle fiction più famose e caricando immagini e video con commenti espliciti. Non solo. Le attività criminali, anche se occultate con profili falsi e un linguaggio criptico, sono interamente pubbliche: richieste di affiliazione, minacce alle forze di polizia, sfide ad avversari e nemici, incuranza delle intercettazioni, accettazione del carcere come rito di passaggio, celebrazione dei morti ammazzati e devozione a santi e “fratelli di sangue” sono temi ricorrenti sui loro account. Se i boss del secondo dopoguerra vestivano in maniera dimessa mantenendo un profilo basso e relegando il lusso ad alcuni aspetti della vita privata, questi usano Instagram e Facebook per mostrarsi in pose epicuree: cibi raffinati, abiti di marca, auto esclusive, imbarcazioni da sogno. L’edonismo mafioso trasforma i social network in vetrina dell’orgoglio criminale, avvicinando sempre più Cosa Nostra alla camorra nell’incontinenza pubblica dell’immaginario della violenza. Ma oltre il luccichio delle apparenze, possiamo notare che gli aspetti antropologici originali rimangono inalterati: l’uso della religione come metafora cognitiva, l’omofobia, il misoginismo, i codici d’onore, l’allusione minacciosa ecc. cambiano nella forma non nelle intenzioni. Muta la fisionomia del corpo non la struttura del DNA. Il totalitarismo territoriale⁷⁸ e il fondamentalismo culturale⁷⁹ permangono come piloni di sostegno dell’organizzazione e della mentalità mafiosa. L’uso dei social network conferma la capacità adattiva pendolare delle mafie che, muovendosi tra modernità e tradizione, collegano, uniscono e integrano i

78. Sulle mafie come potere totalitario si vedano: F. Di Maria, S. Di Nuovo, *Identità e dogmatismo. Sull’origine della «mentalità chiusa»*, Milano 1988; R. Siebert, *Mafia e quotidianità*, Milano 1996; *Il segreto e il dogma. Percorsi per capire la comunità mafiosa*, a cura di F. Di Maria, Milano 1998; G. C. Marino, *Storia della mafia: dall’Onorata società a Cosa nostra, sull’itinerario Sicilia-America-mondo, la ricostruzione critica di uno dei più inquietanti fenomeni del nostro tempo e delle eroiche lotte per combatterlo*, Roma 2000; S. Lodato, R. Scarpinato, *Il ritorno del principe. La testimonianza di un magistrato in prima linea*, Milano 2008.

79. Su questo tema, in particolare su Cosa Nostra: I. Fiore, *Le radici inconse dello psichismo mafioso*, Milano 1997; *La mafia dentro. Psicologia e psicopatologia di un fondamentalismo*, a cura di G. Lo Verso, Milano 1998; G. Lo Verso, *La mafia in psicoterapia*, Milano 2013.

punti estremi dell'arco di oscillazione. Come ha scritto Girolamo Lo Verso, iniziatore degli studi sullo psichismo mafioso, la modernità della globalizzazione coesiste con la classica strutturazione antropo-psicologica di Cosa Nostra, ovvero i membri dell'organizzazione restano fedeli, nonostante tutto, alle loro radici familistiche che giustificano coercizione e uso efferato della violenza come strumento di potere.⁸⁰ La presenza nei social network è un prolungamento, una protesi digitale, della tradizionalissima attività di controllo del territorio: dal reale al virtuale. Anzi, questa ossessione analogica e digitale ribadisce l'esistenza di un'identità formata all'interno di un "pensiero già pensato" e strutturata nella lunga sedimentazione del contesto mafioso. In Facebook emerge, in piena evidenza, la dicotomia di un sentire "primitivo" che separa il "noi sociale" (nemico) dal "noi familiare" (amico): i giovani boss replicano gli stilemi dell'obbedienza "a priori" e diffondono pratiche di assoggettamento psichico che non ammettono pensieri divergenti, ambivalenti, critici e riflessivi ribadendo le logiche assorbenti e assolutizzanti della militanza mafiosa, molto simile, per caratteristiche psico-sociali, ai fondamentalismi religiosi o politici.

Eppure, le nuove generazioni mafiose dovrebbero essere coscienti della doppia natura dei social network: da un lato maggiori opportunità di comunicazione, dall'altro maggiori rischi di controllo. Si tratta, in verità, di un falso ostacolo superato dalla pratica quotidiana. L'attivismo social scaturisce, infatti, da un principio che l'economia comportamentale definisce "sconto iperbolico": si compiono azioni che danno gratificazione immediata piuttosto che riflettere sulle conseguenze future. Anche i mafiosi sono stati attratti, come qualsiasi altra persona, dalla società dei consumi che, grazie all'affermarsi dei social media, ha trasformato gli utenti in merce da vendere sul mercato:

Essi sono promotori di merci, e al tempo stesso le merci che promuovono. Sono la mercanzia e il suo agente commerciale, il prodotto e il suo commesso viaggiatore [...] Tutti costoro, quale che sia la categoria in cui li inseriscono i compilatori di statistiche, abitano nello stesso spazio sociale chiamato mercato [...] l'attività a cui si dedicano è il marketing. La prova che devono superare per poter aspirare al riconoscimento sociale cui ambiscono li costringe a trasformarsi in merci, in prodotti capaci di suscitare attenzione e di attrarre domanda e clienti.⁸¹

80. Lo Verso, *La mafia in psicoterapia*, p. 107.

81. Z. Bauman, D. Lyon, *Sesto potere. La sorveglianza nella modernità liquida*, Roma-Bari 2013, pp. 17, 18.

Rudy Bandiera, esperto di *web marketing*, ha affermato che gli utenti della Rete non sono più individui

ma un Noi più ampio, [più] completo e conosciuto di quanto non fosse vent'anni fa. Oggi Noi siamo un marchio, siamo un brand, siamo qualcosa di più di una persona che ha rapporti stabili e solidi con un centinaio di persone [...] Noi siamo di più dell'individuo che eravamo, siamo diventati un marchio, un veicolo di informazioni più o meno potente. Se prima potevo parlare con 10 persone, oggi posso parlare con 10mila persone. Se prima potevo influenzare solo i miei amici, oggi posso influenzare tutti i miei contatti [...] Questo è il *personal branding*, ovvero fare di noi stessi un marchio. Coltivare noi stessi e la percezione che gli altri hanno di noi. Riuscire a trasmettere la credibilità necessaria per costruire attorno a noi un'aura di credibilità: riuscire ad essere credibili e mostrare quello che pensiamo.⁸²

E qual è la regola aurea dell'ego-marketing? «La nostra identità digitale deve essere il più vicino possibile alla nostra vera identità. La costruzione del *personal branding* non significa creare un personaggio falso ed effimero».⁸³

Ora se la mentalità mafiosa è l'identità principale dell'affiliato e di alcune fasce sociali suggestionate, in cui il fattore spersonalizzante del Noi fondamentalista è preminente, è del tutto naturale che tale connotazione prenda il sopravvento anche nella costruzione del *personal branding*: credibilità e autorevolezza individuale derivano dalla reputazione del clan e non viceversa. Ciò significa che, pur rischiando di essere arrestati, il profilo di un affiliato tende a mostrare innanzitutto i benefici ottenuti dalla fidelizzazione al marchio "Mafia". La reputazione, del resto, è il valore aggiunto del *brand* che si struttura in tre fasi: la mnemonica, l'analitica e la percettiva. La prima si riferisce all'immagine storica del marchio: chi lo acquista ne condivide i principi di fondo; la seconda richiama la capacità di mantenere inalterata l'identità resistendo alle pratiche di uso e consumo; la terza si ottiene conquistando l'attenzione mediatica con la costruzione di un'immagine persuadente del *brand*. Le prime due sono direttamente collegate alla valenza storica dell'"azienda", la terza, invece, può funzionare solo se si connette ad un pubblico realmente interessato al "prodotto". Diventa, così, strategico difendere e propagandare l'immagine del marchio

82. R. Scandellari, *Fai di te stesso un brand. Personal branding e reputazione online*, Palermo 2014, p. 15.

83. Ivi, p. 32.

“Mafia” nei social network dove agiscono milioni di utenti e centinaia di migliaia di *community* dichiaratamente antimafiose che rischiano di rovinare l’immagine del brand.

Qual è l’altra faccia della medaglia? Nell’ambiente digitale devozione e marketing sono un mix micidiale: la loro combinazione assume le sembianze del fanatismo criminale, inteso come tutela aprioristica dei “valori” mafiosi, sorretti da una logica inquisitoria e da un linguaggio violento. Parafrasando il sociologo francese, Olivier Roy, studioso di fondamentalismo islamico e social network,⁸⁴ la propagazione virtuale della «morale dell’esteriorità» non è una radicalizzazione della mafia, ma una mafizzazione del radicalismo».

Seguendo le tracce dell’immaginario devozionale nel web scopriamo, in conclusione, che la religiosità dei mafiosi è ascrivibile alla diffusione virale del male e dell’odio online,⁸⁵ frutti amari di un presente distopico, incapace di fare i conti con il passato.

84. O. Roy, *Jihad and Death: The Global Appeal of Islamic State*, London 2017

85. F. Mello, *La viralità del male. Storie di nuovi fanatici*, Milano 2017; G. Ziccardi, *L’odio online. Violenza verbale e ossessioni in rete*, Milano 2016.

CRISTIANA LARDO

I romanzi di indagine e la rappresentazione distorta del sacro: verso un archetipo? Una nota storico-critica

L'uomo è un animale narrativo, ci dicono studi recenti, ma la proposizione in realtà è molto antica, come dimostra l'epica e la sua fortuna dalle origini della letteratura. L'uomo è un animale narrativo e ha assolutamente bisogno dei suoi miti. Un autore molto importante del quale ora al momento si terrà celato il nome, perché verrà ripreso tra poche righe, ha scritto: «Noi non intendiamo di dar giudizi: ci basta d'aver dei fatti da raccontare». È proprio di questo che si parlerà in questo breve saggio: al di là della mimesi del reale, al di là delle contingenze della storia e della cronaca, si proverà a rintracciare un archetipo al quale far risalire il rapporto che lega il potere mafioso, l'immaginario devoto e la letteratura italiana.

Se si pensa al rapporto tra letteratura italiana e rappresentazioni dell'immaginario devoto a disposizione di poteri criminali organizzati, il pensiero va subito al genere letterario di denuncia o di inchiesta, il genere letterario della non fiction.

Andrea Camilleri è illuminante, al proposito:

analizzare la mafia è compito degli storici, dei sociologi; non è compito di narratori o romanzieri, perché inevitabilmente finiscono con l'alterare la realtà, per ricondurla a parametri narrativi e fantastici. Se sulla mafia possono esistere depistaggi, probabilmente vengono dai narratori, i quali finiscono per innamorarsi dei loro personaggi.¹

Innamorarsene e fare innamorare i propri lettori, si potrebbe chiosare: un atteggiamento criminale diviene, di fatto, una mitopoiesi. La contraffazione del sacro che i poteri criminali mettono in atto è una realtà e, come

1. G. Vivacqua, *Conversazione con Andrea Camilleri*, in «Numerozero», 9 (1999), <http://www.vigata.org/rassegna_stamp/1999/Archivio/Int43_Cam_giu1999_Altri.htm>.

tale, come porzione del reale, ha diritto di cittadinanza in letteratura. Se esiste nella realtà, a maggior ragione deve esistere in letteratura, luogo in cui hanno diritto di esistenza anche le cose e le persone che nella realtà non esistono.

Il legame tra potere criminale organizzato, contraffazione del sacro e rappresentazione letteraria esiste almeno dalla fine dell'Ottocento: tale rappresentazione mostra al lettore il mafioso come un eroe che combatte le ingiustizie e la sopraffazione dei più deboli. Inoltre, in molti romanzi di indagine ambientati in Italia, compare l'organizzazione criminale organizzata (mafia, camorra, o accolite di potere asservite al crimine), ma non sempre si fa riferimento a un immaginario che ha che fare con il sacro o con la sacralità.

In origine, nei romanzi della metà dell'Ottocento, la mafia è una reazione antiborbonica, tutta contestualizzabile storicamente. Confinata nella letteratura di genere o comunque minore, connotata da un forte regionalismo, la rappresentazione letteraria della mafia diventa un'istanza connotante e molto specifica; al punto che non manca qualche tentativo, embrionale o forse profeticamente anticipatore, di far apparire quel mondo, fino ad allora popolato da improbabili Robin Hood, come qualcosa da cui guardarsi, come un mondo pieno di odio e prevaricazione.²

Nella realtà, l'appropriazione di riti e stilemi riferibili alla religione è una conseguenza diretta dell'esibizione del potere e, anzi, della sostituzione della devozione religiosa con la devozione a un potere criminale e corrotto, che sostituisce, colpevolmente, l'oggetto della sua devozione: il dio (denaro, potere) al posto di Dio.

Anche Pietro Grasso ha sottolineato, citando le parole dell'arcivescovo Paolo Romeo al funerale di don Pino Puglisi, che se al Padre Nostro si sostituisce Cosa Nostra l'universo di riferimento diventa la morte e la sopraffazione invece che l'amore e la condivisione.³

Si tratta, insomma, citando lo scrittore francese Charles Péguy, di «parodie infami».⁴

2. È il caso dell'opera teatrale in dialetto di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca *I mafiusi de la Vicaria*, che riprende un termine dialettale riportato dall'etnologo e linguista Giuseppe Pitrè, "mafia", che significa baldanza, eroismo, bellezza. Rizzotto e Mosca rovesciano però il senso e mettono in scena un mondo popolato da violenza, meschinità e prepotenza.

3. Cfr. *Introduzione*, in *L'immaginario devoto fra mafia e antimafia. Riti, culti e santi*, Roma 2017.

4. In *Véronique, dialogo della storia e dell'anima carnale*, Milano, 2012, p. 83.

Tornando alla rappresentazione letteraria, è di una mitologia, nel senso etimologico del termine, che il potere criminale si appropria. E il fatto che il Cristianesimo proponga esattamente il contrario non costituisce imbarazzo o alternativa, anzi. Come se si trattasse di un grande pantheon, l'organizzazione criminale è convinta di avere affiliato anche Dio. È questa l'immagine che restituiscono i romanzi di indagine del Novecento che affrontano la tematica. Ha ben ragione Camilleri: la letteratura è una cosa diversa dalla storia.

Dalla pièce di Rizzotto e Mosca in poi, alcuni autori cominciano a incrinare questo mito: Natoli, Cesareo, Pirandello, per esempio; e anche nella novella rusticana *La roba* di Giovanni Verga una processione deve cambiare strada per lasciare il passo alla frotta di mietitori al servizio del ricchissimo Mazzarò («e alle fiere gli armenti di Mazzarò coprivano tutto il campo, e ingombravano le strade, che ci voleva mezza giornata per lasciarli sfilare, e il santo, colla banda, alle volte dovevano mutar strada, e cedere il passo»): una testimonianza ulteriore della sostituzione di cui si è parlato poche righe sopra. Anche le parole di Papa Francesco richiamano da vicino la problematica verghiana: «Il potere, il denaro che voi avete adesso da tanti affari sporchi, da tanti crimini mafiosi è denaro insanguinato, è potere insanguinato e non potrete portarlo all'altra vita».⁵

Tra i primi a denunciare, autore di romanzi tra il giallo e la non fiction, è Leonardo Sciascia. Alcune sue parole possono far capire bene il rapporto – o meglio, frizione! – che intercorre tra letteratura, potere mafioso e immaginario devoto: «Non c'è nulla che mi infastidisca quanto l'essere considerato un esperto di mafia o, come oggi si usa dire, un 'mafiologo'. Sono semplicemente uno che è nato, è vissuto e vive in un paese della Sicilia occidentale e ha sempre cercato di capire la realtà che lo circonda, gli avvenimenti, le persone».⁶ E altrove: «Da parte mia ritengo che uno scrittore sia un uomo che vive e fa vivere la verità, che estrae dal complesso il semplice, che sdoppia e raddoppia – per sé e per gli altri – il piacere di vivere. Anche quando rappresenta terribili cose».⁷

5. Nella novella *La roba* Mazzarò, temendo la morte, essendo vecchio, comincia a uccidere tutti i suoi animali da cortile strillando «Roba, vieni via con me». In G. Verga, *Vita nei campi*, Milano, Mondadori, 1979.

6. L. Sciascia, *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, in «Corriere della Sera», 19 settembre 1982.

7. Sciascia, in *La Sicilia come metafora*, intervista di Marcelle Padovani, Milano 1979, p. 78.

E se nei suoi romanzi *Il giorno della civetta* e *A ciascuno il suo* l'immaginario devoto resta sullo sfondo, e solo talvolta, è in *Todo modo* che la questione viene messa pienamente in luce.

Il romanzo giallo – o di indagine – italiano prevede nel suo statuto tre cose importanti. Prevede che, rigorosamente, l'ambientazione sia sempre ben definita; che la lingua sia una lingua marcata; che il protagonista, che di solito è l'investigatore, debba narratologicamente prevalere sugli altri. A queste si potrebbe aggiungere una quarta caratteristica, che in qualche modo ingloba le altre tre: l'indagine non è solo un'indagine relativa al *plot*, ma soprattutto un'indagine conoscitiva di sé e della realtà. Un'indagine totale, insomma, un'indagine olistica. È, in termini narratologici, l'esatto contrario della figura retorica della preterizione, che consiste nel tacere alcuni dettagli che al lettore devono restare deliberatamente celati. Si tratta di una figura retorica e quindi come tale di uno stratagemma narrativo assolutamente innocuo. Se dovessimo tuttavia trovare un corrispettivo non retorico, traducendo, insomma, potremmo anche assimilare la "preterizione" all'"omertà".

Ed è infatti proprio la stratificazione e la frizione che troviamo in altri romanzi di indagine, *fiction* e *non fiction*, che mettono a tema organizzazioni criminali, stilemi religiosi contraffatti, ambientazioni geografiche specifiche. Si pensi ad Andrea Camilleri, dalla parte della *fiction*; nei romanzi di Camilleri la mafia non compare quasi mai in scena, come a destrutturare quel mito distorto togliendo al mafioso la dignità della prospettiva: così l'uomo di mafia non può diventare un eroe, perché non è mai protagonista né rivale diretto. Si potrebbe, allo stesso modo, pensare anche a Roberto Saviano, dalla parte della *non fiction*, che fa dire a un suo personaggio: «è colpevole solo d'essere nato a Napoli».

Si tratta solo di due nomi tra i più noti. La passione per la realtà effettiva o possibile informa di sé, appunto, la maggior parte dei romanzi di indagine.

Si era però partiti dalla ricerca di un archetipo:

"Ebbene", disse don Rodrigo, "giacché lei crede ch'io possa far molto per questa persona; giacché questa persona le sta tanto a cuore..."

"Ebbene?" riprese ansiosamente il padre Cristoforo, al quale l'atto e il contegno di don Rodrigo non permettevano d'abbandonarsi alla speranza che parevano annunciare quelle parole.

"Ebbene, la consiglio di venire a mettersi sotto la mia protezione. Non le mancherà più nulla, e nessuno ardirà d'inquietarla, o ch'io non son cavaliere".⁸

8. A. Manzoni, *I Promessi sposi*, capitolo VII, Torino, Loescher, 1972.

Ricordando i tre poli che abbiamo individuato all'inizio, e cioè la letteratura, l'immaginario devoto e l'organizzazione mafiosa che si sostituisce al sacro, è lecito ora sciogliere il piccolo mistero a proposito dell'archetipo ricordato in apertura di saggio. L'autore di quella frase citata in apertura è Alessandro Manzoni...

Del resto, lo stesso Leonardo Sciascia individua in Manzoni il punto di riferimento fondamentale per ogni narratore italiano:

Si è affermato a torto e troppo spesso che *I promessi sposi* è un libro dove la realtà è edificante: non è affatto vero, perché questo libro, innanzitutto critico, contiene già tutto quanto noi conosciamo: la mafia, le Brigate rosse, l'ingiustizia, l'emigrazione... *I promessi sposi* è un grande libro italiano scritto da un uomo che è tutto sommato molto poco italiano, e che scriveva in italiano meravigliosamente bene.⁹

9. Leonardo Sciascia in un'intervista del 1987 a James Dauphiné, citata in M. Collura, *Il Maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Milano 1996, pp. 80-81.

Summaries

GABRIELE SOFIA

Devotional and Anti-institutional Imagery in the Early Successful Performances by Giovanni Grasso: I Mafiusi, La Zolfara and Cavalleria Rusticana

The imagery of the popular devotion has been a recurrent element in the performances of the Sicilian actor Giovanni Grasso (1873-1930). In the last years of the 19th and at the beginning of the 20th century, some elements of this devotion have been symbolically used in contrast to the institutions. Meanwhile, because of the social instability, mafia tried to become popular presenting itself as the guardian of the Sicilian autonomy against the Italian government. The article wants to show how, in that political background, Grasso's early performances had a relevant influence on the devotional and anti-institutional attitude of the Sicilian spectators.

ALESSANDRO NAPOLI

Sicilian Opera dei Pupi and animus mafioso. Notes for a Critic and Historical Reconnaissance

The interdependence between the two traditions of the *Opera dei pupi* (the Neapolitan and Sicilian marionette theatre) and mafia and camorra organizations and mentalities in both Sicily and Campania, is a tricky question which, since 1885, has strained drama scholars specialized in this line of research. The present essay aims at accounting for the positions of eminent experts in the field such as Giuseppe Pitré, Ettore Li Gotti, Felice Camarata and Antonio Pasqualino. The article provides a recognition of two theatre experiments which have taken sides against the mafia in recent years: the "Napoli brothers" of Catania and Angelo Sicilia's theatrical company.

STEFANIA RIMINI

Mafia Plots and Devoted Obsessions. The Case of Vincenzo Pirrotta

The Italian contemporary dramaturgy has often represented the escalation of the mafia criminality, with specific references to the ambiguous relationship between violence and religious metaphors. Vincenzo Pirrotta is one of the most interesting playwright of the so called New Sicilian Dramaturgy and most of its plays is dedicated to the representation of the boundaries between mafia and local identity. The essay aims to analyze some patterns of depiction of intertwining between crime and religion, according to three different levels: lexical, figural and ritual.

VIVIANA RACITI

Salvation beyond the ruins. The mafia parable in Franco Scaldati's dramaturgy

The purpose of this paper is to outline how the contemporary Sicilian playwright Franco Scaldati treated the relationship between organized crime and devotion through the analysis of his two plays, both written in the final period of his oeuvre: *The doll cat* and *Oratorio for Don Giuseppe*.

Placing these works within that typical cultural heritage in which the purity of faith and an illegal, violent world coexist, Scaldati used elements of reality in his artistic creation through poetic sublimation and without resorting to dangerous anti-mafia rhetoric, he made a critical stand against organized crime.

EMILIANO MORREALE

Mafia Ideology and Catholic Devotion in the Cinema of the 90s

From the early 80s on, a large group of Sicilian Catholics face the world of Cosa Nostra not only as a social issue, but from a theological point of view as well. One can see this reflected in some movies from the early 90s, the highest example being the works of Cipri e Maresco, who go further, seeing the Mafia as a metaphor of a fundamental human (or masculine) violence, and a failure of any idea of redemption. From the other hand, in the same years there is an intensive use of Catholic imagery in the movies of Giorgio Castellani /Giuseppe Greco, son of the boss Michele Greco.

SILA BERRUTI e DIEGO GAVINI

Whilst in Rome they discuss, Palermo is taken: the live broadcast of Carlo Alberto Dalla Chiesa's funerals

Political and criminal violence is an integral part of republican Italian history: the values and the identity of democratic institutions have been severely tested by terrorism and Mafia violence. Homicides and mass murders have deeply moulded everyday life and the collective memory of Italian people. The cult of the dead has become a symbolic manifestation and a part of a new “civil religion” which has redefined the national identity.

The essay focuses on the funerals of the prefect Carlo Alberto dalla Chiesa – murdered with his young wife in a mafia attempt in 1982 – which figure represents a symbolic point of reference in the fight against both mafia and terrorism. The funeral perspective allows to analyse – also through the study of Television newscast and newspapers – the relation between political forces, national and local communities in the celebration of dead, enlightening a growing conflict between institutions and civil society.

The article pays particular attention to the role of public television in the representation of dalla Chiesa as a “fatherland martyr” broadcasting his funerals.

GIULIANA C. GALVAGNO

From La Piovra to Gomorra - La serie. The Representation of Religious Practices in the Italian Television Seriality. A Note.

The representation of religious practices in Italian television series featuring the mafia and organized crime has experienced a deep change through the years. This work aims to offer a brief overview of how different television fictional products have treated the delicate topic of religion in the frame of mafia fiction.

From an initial absence, when both Church and religiosity were left out of television productions dedicated to the mafia or to those who combat it, in recent years religion has taken a larger space in the iconography and settings of mafia stories.

The relationship between criminality, alleged faith and superficial display of religious practices, as well as the connection and complicity on the part of the clergy with organized crime, is extensively present in contemporary narrations from *La Piovra* to *Gomorra: la serie*.

The narrative presentation of this topic reflects the clear ambivalence towards the religious dimension of the mafia phenomenon.

LUCIA CECI

Rosario Livatino between holiness and "civil religion"

This article investigates the largely unknown profile of Rosario Livatino, a young Italian judge who was murdered by Mafia members at Agrigento (Sicily) on 21 September 1990. In so doing, it explores how the Catholic Church and the Italian civil society have recently assumed Livatino as an ideal "model" to oppose the mafias across the peninsula.

TOMMASO CALIÒ

The Role of Comics in the Hagiographic Laboratory of the Antimafia

This article intends to underline the role of comics in the antimafia cultural industry and in the process of promoting a hagiographic narration of the martyrs and heroes victims of the organized crime. Above all biographic novels that, in continuity with the action of the antimafia associations, elaborate a narrative at the service of civil and religious rites and the process of sacralization of the places linked to the memory of the mafia victims, providing its contribution against the symbolic mafia universe.

MARCELLO RAVVEDUTO

Mafia Devotions in the Web

The author uses the "historical gaze" of Serge Gruzinski, to investigate the emergence, in the ever present social networks, of an imaginary devotee of the mafias, which is rooted in a long history of manipulation of the Catholic religion. Among the cases considered there are: the bow to the fugitive boss of the 'ndrangheta, Giorgi in the village of San Luca (Calabria); the baptism of an affiliate's son of Cosa nostra in Catania; the funeral of the boss Vittorio Casamonica in the city of Rome; the use of social profiles by young mobsters who show and tell the mafia as an object of religious worship. In conclusion, the contents' analysis allowed to find, on the line of mafia devotions, two branches: the first exterior, linked to popular ritual; the second interior, connected to the sacredness of the criminal organization. The devotional imagery welds the two branches, which act as a two-way semantic "transfert".

CRISTIANA LARDO

The Crime Stories and the Distorted Representation of the Sacred: towards an Archetype? A Historical-Critical Note

The Italian crime stories often talk about criminal powers, like mafia, and about their relations with religion. This short essay suggest a review of writers who addressed this topic in the 19th and 20th centuries. The first novel who show all this, anyway, was *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, as Leonardo Sciascia suggests.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2018
dalla Grafica Editrice Romana S.r.l
Roma