

Notti e nebbie nazionali. Il caso Marco Tullio Giordana

Nights and fogs of a nation. The case of Marco Tullio Giordana

ANTON GIULIO MANCINO
Università di Macerata
antongiulio@virgilio.it

RIASSUNTO: La maturità artistica di Marco Tullio Giordana, intellettuale di lungo corso e cineasta competente sul piano storico-politico come pochi nel panorama italiano, emerge dalla progressiva rarefazione e concentrazione stilistica che l'ha sempre accompagnato dal film d'esordio del 1980, *Maledetti vi amerò*. Il suo stile è costantemente al servizio di un discorso aperto allo spettatore, spaziando dai rapporti tra cinema e politica a quelli riguardanti la lotta alle mafie e l'antifascismo, per approdare a un discorso sulla parità di genere che ne diventa il filo conduttore. Solo chi non coglie la mirata essenzialità del discorso cinematografico di Giordana, non avendo gli strumenti per comprendere quanto il linguaggio cinematografico debba nel suo caso all'istanza di realtà, può ancora continuare a scambiare per resa incondizionata ad un piatto standard televisivo.

Parole chiave: Cinema; Politica; Antifascismo; Gender; Femminicidio

Abstract: The artistic maturity of Marco Tullio Giordana, a long-time intellectual and historically-politically competent filmmaker like few in the Italian panorama, emerges from the progressive rarefaction and stylistic concentration that has always accompanied him from his 1980 debut film, Maledetti vi amerò. His style is constantly at the service of a discourse open to the viewer, ranging from the relations between cinema and politics, to those concerning the fight against the mafias and anti-fascism, to arrive at a discourse on gender equality that becomes the leitmotif. Only those who do not grasp the targeted essentiality of Giordana's cinematic discourse, not having the tools to understand how much cinematographic language owes in their case to the instance of reality, can still continue to mistake it for unconditional surrender to a standard television dish.

Keywords: Cinema; Politics; Anti-fascism; Gender; Femicide

Non sorprende che Marco Tullio Giordana, ultimo in ordine di tempo, abbia scelto di affrontare un altro delitto italiano, quello di Yara Gambirasio, l'adolescente scomparsa e trovata infine morta nel 2010, caso che non sconvolge soltanto la provincia di Bergamo, ma come un fantasma agita l'intera coscienza nazionale. Il sintomo crescente della maturità artistica dell'autore, intellettuale di lungo corso e cineasta competente sul piano storico-politico come pochi nel panorama italiano, è la progressiva rarefazione e concentrazione stilistica. Uno stile, il suo, al servizio di un discorso aperto allo spettatore, che solo chi non ne coglie la mirata essenzialità, non avendo gli strumenti per comprendere quanto il linguaggio cinematografico debba all'istanza di realtà, può ancora continuare a scambiare per resa incondizionata ad un piatto standard televisivo. Con *Yara* (2021) Giordana riprende insomma un filo peraltro mai interrotto di racconto di una nazione che fa i conti con i suoi tanti fantasmi a largo spettro, confermando che la sua filmografia si mantiene nel solco della coerenza e della continuità. *Yara* è dunque un ulteriore, prezioso e inequivocabile giro di vite di un progetto civile e culturale, dal forte tratto filmico, che trascende ogni volta il nuovo caso e si riallaccia agli altri progressi. Giordana insomma, film dopo film, allarga e infittisce una rete conoscitiva che rende "italiano" e dunque esemplare ed estendibile ogni specifico "delitto" (etimologicamente inteso soprattutto come un "lasciare indietro" o "venir meno" a un dovere, aggiungeremmo di verità, quindi una "mancanza" in questo senso "colpevole" verso gli altri). Da quando l'autore ha individuato come titolo paradigmatico *Pasolini, un delitto italiano* (1995), ha intrapreso una strada di consapevole ricerca politico-indiziaria che si traduce ogni volta in conferma della matrice nazionale di ogni pratica delittuosa perpetrata nei confronti di categorie di persone vive: dai poeti agli attori, dai militanti ai testimoni di giustizia, dai migranti alle donne, da chi denuncia o contesta un paese che si vorrebbe senza mafie e diktat politici, sono tutte figure emblematicamente "giovani", non solo anagraficamente, quelle che Giordana cerca, e torna a individuare.

Per cui è giusto ripercorrere sempre questa filmografia a chiave partendo dal tassello finale di *Yara* che non sigla una fine, sia pure dentro un ennesimo episodio di femminicidio. Il traguardo di *Yara* lo dice senza infingimenti ed equivoci. Ossia lontano da polemiche costruite su misura, tanto per non accorgersi del peso specifico di una linea costante di pensiero che si traduce in immagini in movimento. Significativa in tal senso quella inaugurale del modellino aereo che si alza in volo e cadendo, accidentalmente, precipita e scopre la scena del crimine (in accezione ampia del "delitto", quindi del "castigo"). In altre parole, chi vede *Yara* rivede e connette (in senso logico, cinefilo e civile) i riferimenti sparsi a *I cento passi* (2000), *La meglio gioventù* (2003), *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005), *Lea* (2015), *Due soldati* (2017) e *Nome di donna* (2018), tanto per citare quelli più evidenti (sebbene tutta la filmografia di Giordana sia chiamata in causa). E nel fare questo un certo tipo di spettatore avvertito comprende come lo stile sia il sintomo di una volontà ferma di dire senza cedere al calligrafismo, privilegiando nel nitore del dire lo spazio asciutto delle inquadrature pulite, austere, semplici. E offrire all'occorrenza, non nel senso epidermico del giallo comune, soggettive invece sdoppiate di un criminale nell'ombra, il quale, non visto mentre vede, restituisce allo spettatore il senso sgradevole di responsabilità di chi assiste e non agisce contro. *Yara* fa sentire complice chi guarda: complice più o meno involontario del dispositivo filmico, che rimanda al sistema mediatico; complice a tutti i livelli, di un "femminicidio" nonché "giovanicidio" dichiaratamente molto "italiano". La prova

punitiva inconfutabile del DNA in ambito processuale, proprio per le ragioni politico-indiziare di cui sopra, dimostra nella svolta probatoria sul fronte processuale di *Yara*, che è un film, quindi un'opera d'arte autonoma, come la compagine femminile composta dalla vittima, dalla madre della vittima, dal pubblico ministero, dalla ricercatrice senza contratto, dalla giudice e per giunta dalla moglie allibita del reo non confesso, costituisca anche sul piano tecnico-scientifico l'eccellenza della "meglio società" contemporanea *in progress*.

Giordana è un autore in cui ogni provvisorio traguardo fisiologicamente riflette e fa emergere con effetto retroattivo i segnali del progetto diuturno. Il suo cinema, che ingloba la televisione senza farsene subissare, complice anche la congeniale e costante pista noir, crocevia pregresso di connotazioni nere e rosse, intercambiabili, sovrapponibili o consequenziali, a seconda delle circostanze e delle strategie, reclama un conguaglio continuo e un bilancio aggiornato. Rende cioè doveroso un lavoro di costante analisi e approfondimento.

Prima di *Yara* c'è stato *Due soldati*, ancora una volta un film che sfida la cronologia ufficiale, realizzato nel 2017 per la televisione ma trasmesso solo l'anno successivo. Come *Yara* o come qualsiasi altro segmento al quale Giordana dal principio assegna una valenza centrale, anche *Due soldati* visualizza un sistema allargato di relazionali complesse che assume anche i contorni di una metodologia proporzionata all'impostazione strutturale di lungo corso. Metodologia e impostazione esemplificate nel montaggio inteso come modalità di scrittura a monte e a valle del processo creativo. Chi scrive dei suoi film è quindi chiamato a cogliere e rilanciare l'effetto di montaggio a largo spettro che li contraddistingue. Le regole di ingaggio sono queste. Nessuna deroga al montaggio, in tutte le sue accezioni, preferibilmente montaggio alternato. Lo stesso che agisce non solo tecnicamente nella prima parte di *Due soldati*, ma idealmente funziona come motivo conduttore e concetto di base per leggere o rileggere, quasi rimontare in continuazione i suoi film. Ce ne sono alcuni, come *Due soldati*, che contengono scene determinanti dove la pratica del montaggio alternato svolge una funzione precisa, ineludibile, evidente. Senza questa specifica soluzione di montaggio non esisterebbero. Altri che lo implicano come filtro conoscitivo. L'esempio culminante di *Due soldati* dimostra come non sia tanto la storia a procedere in virtù di questa scelta marcata, ma il confronto o l'associazione di idee a farla procedere. Meglio: a organizzare il procedimento filmico in armonia con la possibilità di rendersi intellegibile in opportune e mirate condizioni estetiche ed etiche.

In Giordana l'intelligenza del senso è direttamente proporzionale a quella dello stile. Ma anche quando ad agire non è strettamente il montaggio inteso come prassi combinatoria che coordina il significante immediato, ecco che il discorso pone in essere una questione comunque riconducibile al montaggio. Il procedimento mentale che il montaggio veicola, come figura, metafora del ragionamento in sé, per antonomasia: connettere cose diverse, vicine e lontane nel tempo, nello spazio, nella Storia, è parte integrante del cinema di Giordana. Ed è il fatto che in termini traslati di cognizione di causa e associazioni logiche (anche dietro-logiche, in mancanza di riscontri altrimenti frontali) si tratti di un montaggio non così lineare come appare a prima vista, bensì di montaggio alternato, a fare la differenza nella fattispecie di caso: il caso Giordana.

Marco Tullio Giordana è in pratica uno di quegli autori che richiede da subito e senza alibi, stratagemmi o infingimenti una dose preliminare e supplementare di impegno. Costruisce impegno, si fa tramite di un rapporto che nasce dall'impegno e si alimenta in

itinere di questa impegnativa reciprocità, al di qua e al di là dello schermo. Quanto più fluido e trasparente è il dispositivo del racconto e della rappresentazione – prevalente in alcuni titoli recenti su cui ci sarebbe tanto da dire, come *Romanzo di una strage* (2012), *Lea, Nome di donna*, *Due soldati* e *Yara*, anziché da ridire a partire da preconcetti, luoghi comuni, abitudini – tanto più si rende necessario un esame attento, che spesso è anche un riesame del proprio vissuto, individuale e collettivo, storico e culturale, improntato al ripensamento verso posizioni rigide o consolidate, insostenibili. Ogni suo film in generale, quale che sia l'assunto, l'occorrenza, l'epoca, diciamo pure il tema o più correttamente il contesto in cui questo tema esteriore prende forma, forma cinematografica, impone con garbo ma da subito un approccio responsabile, non compiaciuto. Esige validi strumenti civili e culturali per procedere. Insomma presuppone un preciso interlocutore dinanzi allo "spettacolo", possibilmente preparato, sensibile, aperto. Senza simili requisiti si resta tagliati fuori, impossibilitati a comprendere i film o non compresi dai film stessi nel novero degli eventuali spettatori, critici, studiosi adeguati. Non sono film ostici i suoi, tutt'altro. Non potrebbero né soprattutto dovrebbero. Sono esemplari d'autore a maggior ragione perché pongono problemi che la cinefilia fine a se stessa, l'irrigidimento generazionale, ideologico e politico, non possono sciogliere. Solo il superamento degli steccati o della visione come rito appagante riesce in definitiva a renderli davvero accessibili. Questi film invitano, anzi preannunciano come nelle inserzioni, i perditempo di ogni tipo ad astenersi.

Specialmente in *Due soldati* l'effettivo montaggio alternato salda la società civile che fa la guerra, a quella criminale che fa ugualmente la guerra. E segna indelebilmente lo sviluppo degli eventi, generando un meccanismo di destini di coetanei maschili dappprincipio equivalenti, paralleli, speculari: il giovane militare in missione in Afghanistan e il giovane affiliato del clan camorrista. Lungi dall'interpretare quanto inequivocabilmente il film già mostra, valga una constatazione: ci sono soldati italiani che in guerra presidiando il territorio afghano e soldati italiani che presidiano il territorio stavolta italiano infestato da altri "soldati" italiani diversamente di leva, una leva obbligatoria e (quasi) senza vie d'uscita, i quali combattono intanto la loro di guerra per il territorio, lo stesso territorio che sia i soldati del clan rivale sia lo Stato gli contendono. Questa, in estrema sintesi, la tabella sinottica del film. Il titolo *Due soldati* recepisce dunque questa rete di equivalenze, delineando al proprio interno mediante il montaggio alternato un quadro d'insieme impressionante. Destini corrispondenti sono quelli dei due ragazzi dotati, armati e in servizio, Enzo e Salvatore, la cui dualità esclusiva viene però rotta dall'elemento terzo che si rivela alla prova dei fatti primario in quanto femminile. Nel prolungato montaggio alternato agiscono insomma tre personaggi. E al terzo viene assegnato un singolare "nome di donna", inequivocabile: Maria. Se sin dal principio i destini che scorrono e si avvicendano non si riducono ai due enunciati nel titolo, ma tre, è giocoforza che il terzo assuma nel prosieguo carattere centrale, primario, intermedio. La donna, in tutti i sensi fa la differenza, come nei film di Giordana immediatamente precedenti e successivi: *Lea, Nome di donna* e *Yara*. La Maria di *Due soldati*, stante il suo "nome di donna" per eccellenza non può modificare il destino di uno dei due uomini, il fidanzato e mancato sposo Enzo. Ma quello dell'altro, Salvatore, appena arruolato nel clan e quindi nella faida, sì. In quanto donna di nome e di fatto, in erba, spetta a Maria salvare nella metà campo maschile chi di nome fa paradossalmente Salvatore. Tocca a lei, complice la sottotraccia onomastica e laicamente evangelica, il compito di spezzare la maledizione maschile che lega la condizione umana, affettiva e anagrafica alla morte, all'estinzione, alla guerra.

Dei “due soldati”, detto altrimenti, ne rimane uno solo in circolazione. Salvatore, tra virgolette o meno, scampa alla guerra in casa sua, a Castel Volturno, per interferenza di una Maria, la quale a ragion veduta e per istinto sentimentale, avendo pagato il più alto e personale tributo alla guerra lontana, invisibile, geopolitica, lo condiziona moralmente, affettivamente e psicologicamente. Si comporta come una madre, ragazza-madre del Salvatore giovane e camorrista, impossibilitata dai tragici eventi ad avere la possibilità di concepirne uno in proprio. L’attenzione reclamata dai primi piani e da tutta la gamma delle inquadrature riservate alla protagonista mentre se ne sta in silenzio e in disparte, da sola o in compagnia, produce una lenta e progressiva comunione di intenti e di prospettive condivise. Il risultato sempre più maturo è qualcosa che eccede la misura del film già visto, della nota serie televisiva di successo giocata nell’esclusivo e provocatorio comparto criminale. In *Due soldati* non c’è neppure una storia d’amore esplicita, che risulterebbe melodrammatica e controproducente, bensì un potenziale legame amoroso in evoluzione, introverso, che genera e rigenera a sorpresa la vita. L’inequivocabile ed emergente protagonista femminile, a dispetto dei prosaici “due soldati” maschili, non riesce a coronare il progetto di famiglia, di cui restano appena i fantasmi, le foto, gli indumenti, le mura, l’arredamento e le suppellettili in vendita, a prezzo ribassato. Ma proprio perché diviene espressione di una natura femminile profonda e attiva, eccola partorire/preservare inaspettatamente una vita esistente. Non potendo mettere al mondo un figlio, lo adotta, lo protegge e lo indirizza affinché resti vivo. Da paralleli gli originari due ex destini maschili segnati e incrociati cedono il posto a uno schema rinnovato, modificato. L’interazione imprevedibile e alternativa della donna che incontra e protegge suo malgrado l’uomo, offre lo spunto per una nuova, breve ma efficace consonanza. E che stona rispetto alla consonanza del rapporto pregresso con il partner distante, in procinto di morire. Stona anche rispetto alla consonanza tra i due uomini/soldati accomunati dalla condanna alle/delle rispettive guerre. Il risultato, positivo, quindi femminile e imprescindibile, è che se un “soldato” muore, tragicamente e storicamente, l’altro può smettere di esserlo per consegnarsi alle forze dell’ordine e continuare a vivere piuttosto che sopravvivere, accettando di sottoporsi a scatola chiusa al trattamento che gli riserverà l’avversario contingente: lo Stato, la Giustizia, la Società, la Legge. Di due “soldati” ne resta in campo cinematograficamente uno solo, a condizione che costui scelga di smilitarizzarsi e affidarsi ai militari istituzionali in divisa. Quanto accade lo si deve al lavoro di persuasione del genere alternativo, femminile, emblematicamente mariano che invade la scena, il campo e la vita di un “soldato” sui generis. E così facendo istituisce un legame che non si esaurisce nell’unicità solitaria del soggetto maschile, esattamente come accade in poesia con l’*enjambement* già evocato, in tema di integrazione e solidarietà interetnica, in *Quando sei nato non puoi più nasconderti*. Non è lui, Salvatore, ad essere entrato nell’appartamento di lei, ma Maria nella vita di lui come un verso che non finisce ma prosegue nel successivo. Al posto di quello caduto, per un meccanismo di compensazione, di matrice femminile, vediamo il “soldato” che resta in piedi, anzi in ginocchio, ammanettato, restituito alla società civile. Eppure non è su di lui, il Salvato(re) maschio, che si chiude il film, bensì su Maria, colei la quale gli ha indicato e inaugurato una strada salvifica, ma logicamente la intraprende anche in prima persona, essendo capace in quanto donna di salvarsi da sola.

Riassumendo il discorso su base matematica, il numero *due/2* introdotto dal titolo, anziché essere azzerato dalla logica mortale della guerra e dalla violenza armata (2 uomini = 2 soldati = 2 morti), viene dapprincipio aumentato a 3, sommando la donna, poi ricalcolato e ripristinato con una differente prospettiva e aspettativa di vita. Stando al bilancio fisiologico

di *Due soldati*, dal 2 maschile-maschile o maschile-femminile, controproducente e insostenibile, si torna a un altro 2 stavolta femminile-maschile. Solo così tornano i conti e non si torna al punto di partenza. Dopo la parentesi del $2+1=3$, scatta nel riconteggio un 2 che in termini di moltiplicazione qualitativa e non di mera addizione quantitativa comporta ora una differente dinamica tra donna e uomo, feconda e sostenibile, l'unica in grado di prescindere dalla guerra e di trascendere la guerra. L'utopia in Giordana è una timida e inconfessabile faccenda, crudele e amorosa, puntellata di pura aritmetica, etica contagiosa e buon senso femminile.

Ma *Due soldati* come qualsiasi altro titolo dell'intera sua filmografia non soltanto si presta benissimo a fare da apripista ad un percorso di montaggio alternato, esemplificato anche nell'immagine stilistica dell'*enjambement* di cui sopra, messo a punto tra un film e l'altro o dentro il medesimo film. Il riferimento numerico di *Due soldati* consente di recuperare una delle chiavi di volta dell'intera struttura che sorregge la filmografia di Giordana, ovvero la propensione per il noir non soltanto come genere trasversale di riferimento, dagli incerti contorni e dalle svariate applicazioni a seconda dei contesti nazionali, ma come modello e filtro epistemologico. Non per niente quella di *Due soldati* non è la prima coppia in fuga cui si è dedicato. In ordine di tempo c'è stato *La caduta degli angeli ribelli* (1981) dove egli ha affrontato nuovamente, dopo l'esordio con *Maledetti vi amerò* (1980), la mappa del terrorismo contorta anche a livello geografico. E lo ha fatto recuperando appunto la situazione tipica della coppia fuorilegge che con *Sono innocente* (1937) di Fritz Lang e *La donna del bandito* (1948) di Nicholas Ray ha trovato piena cittadinanza nel territorio classico del noir statunitense. In particolare è stato proprio il film di Ray a scegliere la "notte" come dimensione prevalente dell'azione, quindi di connotarsi esplicitamente come noir a cominciare dal titolo originale, *The Live by Night*. Titolo ben diverso da quello del romanzo di Edward Anderson da cui è tratto, *Thieves Like Us*, mantenuto invece un quarto di secolo dopo dal remake di Robert Altman, che in Italia è diventato semplicemente *Gang* (1973). Giordana, inseguendo dal canto suo la "notte" italiana del debito non saldato di conoscenza in materia di fenomeni storico-politici dai contorni oscuri e misteriosi, opachi e ambigui, notturni per definizione, ha potuto giovare all'occorrenza anche lui di un titolo altrettanto eloquente, pronto sulla carta. Nel suo secondo e più marcato noir, questa volta concepito per la televisione e calato nelle tenebre della fase terminale del fascismo e della guerra, gli è bastato attenersi al titolo del romanzo di Carlo Castellaneta, *Notti e nebbie* (1984), per esplorare gli angoli riposti e rimossi di una storia in nero di lunga durata. La detection di *Notti e nebbie*, affidata a un personaggio sgradevole, terribilmente "zelante", cioè nondimeno mosso da una logica ineccepibile, al servizio della macchina repressiva fascista riproducibile, è tutta compresa dentro l'iconografia e le caratterizzazioni del noir. Ed è la cornice italiana, in cui il nero, la notte e il noir stringono un singolare patto figurativo e politico-indiziario, ad aver consentito a Giordana in questa successiva, ancor più esplicita incursione nel noir di portare alle estreme conseguenze le premesse allegoriche sottolineate dallo scrittore. Castellaneta ha pubblicato il suo libro nel 1975, rispecchiando con la vicenda retrodatata la cornice cupa del neofascismo e della strategia della tensione in atto. Prova ne è la drastica e inequivocabile conclusione: "Siamo stati travolti, eppure qualcosa mi dice che non è finita, che la nostra idea, la nostra natura continuerà a sopravvivere. Perché i vincitori, i nuovi padroni presto avranno bisogno di me. Finché l'uomo sarà fatto della stessa merda. Conto su di voi" (Castellaneta, 1975, p. 212). La Milano sotto l'occupazione nazifascista, sporca dentro, pullulante di formazioni dedite in autonomia a pratiche ignobili di trattamento dei

prigionieri, è il teatro di un'ineccepibile drammaturgia e iconografia noir. E che ruota attorno ad un personaggio negativo con indosso un impermeabile, un cappello a larghe tese. Maneggia con destrezza l'arma, è amareggiato dentro, disilluso ma legato con maggiore o minore trasporto a donne diverse. Ma non è Humphrey Bogart, Dick Powell o Robert Mitchum. Gli somiglia, ma non è che una pedina efficiente del diuturno apparato fascista. Nel finale del film di Giordana sembrerebbe che stia per essere fucilato, ma come nel romanzo di Castellaneta la sua morte non c'è. O meglio è una possibilità che rimane in predicato dentro l'ultima inquadratura.

Il noir in Giordana non è atmosfera né maniera, bensì un canale attraverso cui la cinefilia sposa l'essenza indicibile di una realtà coperta, sommersa, rimossa. Come per Wim Wenders ne *L'amico americano* (1977) e *Hammett – Indagine a Chinatown* (1982), è lo specchio scuro di una storia irrisolta e controversa, che in questo senso accomuna la Germania e l'Italia. E questa storia, storia controversa che reclama una contro-storia, trova nel noir la cifra rappresentativa più idonea a restituire la sconcertante sconfitta della verità, sul piano inclinato e sbilenco che rende spesso difforme il giudizio storico dall'esito giudiziario. I dispositivi tipicamente noir di Giordana ancorati ad un fascismo ordinario, di lunga durata, si fanno di continuo carico di una verità dalle tante facce: quella della storia e della politica, la verità poliziesca e legislativa, indiziaria e processuale. L'osservanza verso i motivi ricorrenti del noir comporta l'attenzione rivolta a coppie che sfuggono invano ad un destino segnato o da un ordine superiore, ugualmente imperscrutabile. Di coppie impossibili e tragiche la filmografia di Giordana fornisce un'ampia rappresentanza che, limitandosi al solo paradigma reversibile maschile-femminile, comprende *La caduta degli angeli ribelli*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Sanguepazzo* (2008) e *Due soldati*. Tutti film che se non risultano ascrivibili sempre e comunque all'ambito del noir almeno a livello esteriore, lo sono nella sostanza dei fatti, nel clima generale che riflettono, generando un sistema di vasi comunicanti tra passato remoto, prossimo e presente. L'Italia è un paese che ben si presta ad una visione assai noir delle cose, in senso lato. E Giordana questa prospettiva fosca l'ha colta e rilanciata a più riprese, la stessa da cui prendono le mosse i due segmenti complementari di *Pasolini – Un delitto italiano* e *Romanzo di una strage*, dove il nero come colore politico che agisce dietro le quinte, potendo contare su una rete di complicità, con annessi insabbiamenti e omissioni, autorizza ad un livello superiore la messa a punto di una corsia preferenziale, molto italiana, per rielaborare la tradizione del noir d'oltreoceano o d'oltralpe.

Il fattore noir in Giordana talvolta è scoperto, come in *La caduta degli angeli ribelli* e *Notti e nebbia*, lo si è detto, ma è rintracciabile anche in un film estremamente silenzioso, tenebroso e chiuso quale *Appuntamento a Liverpool* (1988), che riprende, convertendolo al femminile, il tracciato vendicativo di un altro caposaldo del genere, *Missione di morte* (1945) di Edward Dmytryk. Detto altrimenti, il noir agisce ovunque, sottotraccia, in superficie. Persino *Maledetti vi amerò* si chiude con uno scontro a fuoco tra un commissario di polizia sospettoso con in pugno un'arma carica e il protagonista sospettato di amicizie pericolose che invece ha voluto apposta puntarne una scarica. Il destino segnato e suicida di questo ex militante sessantottino, che di ritorno dal Venezuela ritrova un'Italia in cui le ondate di terrorismo nero e rosso hanno innescato trame delittuose, istituito commistioni indicibili e lasciato sul campo cadaveri eccellenti e non, ricorda molto da vicino l'inevitabile scontro a fuoco finale di un western amaro e maggiorenne di Robert Aldrich, *Vera Cruz* (1954), intriso di stilemi e soprattutto sottili motivi noir che trovano conferma e pertinenza di genere l'anno seguente in *Un bacio e una pistola* (1955). La spirale noir di Giordana si muove lungo

direttrici temporali multiple, saldate dal fascismo vecchio e nuovo, da omicidi eccellenti, dal terrorismo, e investe opere apparentemente diverse ma contigue. Sotto la spinta di un'idea ragionevole e circostanziata di noir ci si potrebbe sbizzarrire nel ripercorrere in parte o per esteso le zone d'ombra che ipotizzano le parabole di conoscenza inibite e frustrate di *Maledetti vi amerò*, *Appuntamento a Liverpool*, *Pasolini – Un delitto italiano* (1995) *I cento passi*, *La meglio gioventù*, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, *Sanguepazzo*, *Romanzo di una strage*, *Lea e Yara*.

Tra tutti i noir di Giordana, sia pure potenziali o inclini a recepirne e riadattarne le prerogative di fondo, il più insospettabile resta *Romanzo di una strage*, che ha scatenato un prevedibile coro di dissensi, non si sa bene se rivolti al film come tale o tramite il film al libro di Paolo Cucchiarelli, *Il segreto di Piazza Fontana*. Si sa che chiunque, occupandosi a vario titolo di *Romanzo di una strage*, ha inteso vedere il *proprio* film (Mancino, 2012), inevitabilmente mancato o sfiorato. Rimproverando più o meno in punta di penna quel che sarebbe stato più opportuno fare. O meglio *non* fare. Tra insidiosi *però* e gratuiti *no* categorici, talvolta di sospetta provenienza, non si comprende bene però quale film avrebbe dovuto o potuto altrimenti essere *Romanzo di una strage*. L'impressione è che il migliore dei film possibili su Piazza Fontana dovesse continuare a essere quello che finora non c'è stato: un film ideale, sempre di là da venire, auspicabile ma guarda caso irraggiungibile, irrealizzabile. Quindi da *non* realizzare. Un film rigorosamente *altro*, parallelo, evanescente, che in tanti hanno improvvisamente desiderato o sperato, proprio ora, pur di sconfessare, disinnescare *questo* film in particolare, non di rado senza precisi e circostanziati motivi. È paradossale, ma in fondo molto comprensibile, in una logica all'italiana, che su simili presupposti di film sul "pasticciaccio brutto" e infinito di Piazza Fontana non se ne siano fatti per oltre quarant'anni, se non di traverso o di genere, guarda caso noir come *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972) di Marco Bellocchio, o militanti, autoprodotti e contro-informativi lunghi e corti con le verità in tasca nei primi anni Settanta. L'accoglienza riservata a *Romanzo di una strage*, che come *Notti e nebbie* e in perfetta sintonia trasversale con *Notti e nebbie* declina ancora una Milano nera, lascia intendere come anche solo supporre di realizzare un qualsiasi film sull'argomento, con fatti, concatenazioni e soprattutto nomi e cognomi espliciti, equivalga a scegliere di incamminarsi su un campo minato. Ogni centimetro del lungo, doloroso e ingarbugliato percorso si trasforma in una trappola, e automaticamente mobilita obiezioni e innesca polemiche. La scelta di trasformare non tanto il personaggio reale di Calabresi, ma la sua figura come ulteriore incarnazione di un'istanza conoscitiva allargata, in quella sorta di "eroe necessario, moralista inflessibile, impegnato nella sua intransigente battaglia contro il male" (Bonfantini, 2007, p. 102), postulato come *conditio sine qua non* per il passaggio in letteratura dal giallo al noir, da Gadda a Sciascia, ha fatto il resto. Piaccia o no *Romanzo di una strage* fa emergere *erga omnes* una verità emblematicamente doppia, concomitante, ambigua, considerata da più parti – e si capisce perché – inaccettabile. Da molti esegiti non contestata punto per punto, nello specifico, ma rifiutata in blocco e rispedita al mittente come "teoria del complotto" o "dietrologia", pur di non coglierne la fisiologica componente italiana. E dire che per Norberto Bobbio "il segreto favorisce l'idea del complotto, per la semplice ragione che chi ordisce un complotto non può farlo se non in segreto". Perciò "quando non si vede bene cosa c'è 'davanti', viene spontaneo chiedersi che cosa c'è 'dietro'" (Bobbio, 1992). E quella di Piazza Fontana è tutta una fluviale, attorcigliata retro-storia che si presta ai codici consolidati del noir. Quindi rientra di diritto, in tutti i sensi, nell'orizzonte di Giordana, attento a far affiorare la sintomatica "ombra

del passato” che soggiace ad una reiterazione del doppio, come per *Due soldati*, o della doppiezza. *Romanzo di una strage* è un concentrato di doppie piste, doppie indagini, doppi presunti autori materiali dell’eccidio, doppie infiltrazioni, doppie audizioni esemplificate nel montaggio alternato che associa il processo su Pinelli all’interrogatorio a Franco Freda. Cui si aggiungono l’ipotesi mostrata come visionaria della doppia bomba o il ricorso a due protagonisti speculari (Luigi Calabresi/Giuseppe Pinelli) e a due vedove (Licia Pinelli/Gemma Calabresi), deprivati gli uni come le altre della verità e accostati simmetricamente nei titoli di coda. Doppio è poi il problema di coscienza: quella di Calabresi verso Pinelli, quella dei sedicenti vendicatori di Pinelli nei confronti di Calabresi. Senza contare il doppio gioco che si insinua a tutti i livelli. Doppio Stato, quindi doppia verità, nel cui mezzo, a fare da cerniera tra il principio, la prima strage del 1969, e la svolta consequenziale, il rapimento del 1978, di una fase storica segnata dal delitto di Stato, troviamo il personaggio di Moro. Al di là della fedeltà alle indicazioni di Cucchiarelli (2012, pp. 445-449), il Moro del film è il *deus ex machina* (macchina-cinema, s’intende), ennesimo personaggio alla Giordana che si interroga sulle cose, cerca risposte, resta in sospenso, impersonando al di sopra delle parti la tremenda e dolente consapevolezza collettiva. L’aspirazione *previdente* di Moro all’espiazione di colpe sparpagliate in *Romanzo di una strage* esemplifica il drammatico processo della/per/alla verità che, al di là della serie di processi inconcludenti e insoddisfacenti, è stata proprio la strana storia di Piazza Fontana ad avviare. Quale miglior soggetto, in Italia, per un noir reale, prima ancora di diventare un “romanzo” o un film che sulla falsariga dell’anafora cognitiva di Pasolini (“Io so...”) reca nel titolo la parola “romanzo”?

Si può essere più o meno d’accordo nel voler far rientrare *Romanzo di una strage* nella cerchia dei noir di Giordana, ovvero noir fatalmente italiani intercettati da Giordana. Ma questo conta relativamente. Noir o no, ci sono cineasti che meritano a scatola chiusa di essere compresi, alla lettera, dentro il discorso che li riguarda. Cioè sistematicamente con gli strumenti critici disponibili, incluso il ricorso ad un genere prismatico come il noir. Nel caso singolare, o plurale, di Giordana, strada facendo sempre più esposto sul versante femminile oltre che su quello del noir, anche un vecchio arnese come quello della “politica degli autori” torna utile e serio. Quando la si dichiara o la si applica di solito l’accento cade più sul plurale “autori”, sostantivo maschile, meno su quello femminile singolare, “politica”. Quella “degli autori” è innanzitutto una questione “politica” aperta, che in Giordana si traduce in gesto reiterato, divulgativo, antagonista come prova del nove di un percorso cinematografico compatto e di lungo corso, improntato a quella “coerenza morale” dichiarata dal magistrato inglese di *Appuntamento a Liverpool* che non riesce a darsi pace fintanto che non ha assicurato alla giustizia più colpevoli di quelli fino ad allora processati (“Non basta. Erano molti di più. E io voglio tutti quanti”). L’impianto politico-indiziario dei film di Giordana trova perciò, con effetto attivo e retroattivo, nelle parole di questo personaggio la cifra metodologica più appropriata: “Quando ci sono dei fatti nuovi le istruttorie si riaprono. Anche i processi, se ci sono degli elementi nuovi”.

Siamo di fronte a un progetto essenzialmente di politica applicata in chiave indiziaria e dunque processuale al discorso filmico, che spesso e volentieri assume una forte e insostituibile connotazione, oltre che di genere – come si è detto: il noir – anche o forse soprattutto di gender: il femminile. Donde quegli “elementi nuovi” auspicati dal caparbio inquirente di *Appuntamento a Liverpool*, il quale fa molto affidamento sulla testimonianza di Caterina. La controparte femminile, sparpagliata e trasversale nei film di Giordana, spesso e volentieri in primo piano (*La caduta degli angeli ribelli*, *Appuntamento a Liverpool*,

Sanguepazzo, Lea, Nome di donna, Due soldati e Yara), meglio di qualsiasi altra componente strutturale, narrativa o drammaturgica esprime il senso di antagonismo cui accennava. “Mi piace la misoginia degli uomini. Meno ipocrita della loro comprensione”: battute come questa, contenuta ne *La caduta degli angeli ribelli*, la dicono lunga della vocazione di Giordana per il femminile, declinato appunto al plurale. Che nel suo orizzonte specifico non è soltanto questione di desinenza, ovvero non chiama in causa un elemento contingente e variabile, come nel repertorio delle parole. La causa si trasforma in materia di diritto. Si trasferisce in aula per manifestarsi sotto l’occhio vigile della macchina da presa come causa legale, iter giudiziario, processo all’occorrenza marcatamente femminile. Cioè di donne, tra donne, con donne. Presenziato, sostenuto e presieduto da donne, fattore determinante nell’ordine concreto delle cose. Cose di donne, che nel dittico formato da *Lea* e *Nome di donna*, senza soluzioni di continuità tra televisione e cinema, secondo una prassi consueta nella filmografia d’autore quale quella di Giordana, molto propenso a costruire linee di convergenza e solidarietà trasversale al femminile, prende il sopravvento sin dai titoli: “Lea” appunto è un “Nome di donna”. Non più il lacaniano “Nome-del-Padre”, inteso come necessario ruolo legislativo e proibitivo (stante l’omofonia francese tra *nom*, il “nome”, quindi simbolo, e *non*, ossia “no”, divieto), restituito come funzione lessicale e simbolica al maschile, ma “Nome-di-Donna”. Ed è a questo punto che si inserisce la strategia onomastica, simbolica e civile di Giordana che coincide con una mirata propensione *d’autore*: se la funzione simbolica assegnata alla terminologia maschile non viene svolta, anzi contraddetta da pratiche sessiste consuete, coperte e istituzionalizzate, socialmente insostenibili, ecco rendersi indispensabile una sostituzione, da un significante maschile: “Nome-del-Padre”, a un altro, inequivocabilmente femminile: “Nome-di-Donna”. Donde l’omonimo titolo che nella specifica accezione politica e indiziaria Giordana assegna alla sua personale prassi *politica*. Ma *Nome di donna* non è che il film/titolo culminante dell’intorno femminile messo in campo. Anche il precedente *Lea*, pur basandosi sulla vicenda della collaboratrice di giustizia Lea Garofalo, sin dal titolo non evoca soltanto un nome ma anche qualcosa di molto simile a un pronome femminile: *Lea/Lei*, che riflette la stessa dualità di *Nome di donna*/Nome-di-Donna. Come sorprendersi quindi della scelta su un altro “nome di donna” per *Yara*, l’ultimo suo caso delittuoso e cinematografico coerente.

Ricapitolando, sulla falsariga dell’ultimo film di Roman Polanski, *Quello che non so di lei*, tenendo conto del gioco mutuato dal romanzo di Delphine de Vigan, dove il perno era la combinazione di nome e pronome di donna Elle/Lei (nella versione italiana “Leila”), si rende utile l’estensione ai film di Giordana, *tutti*, della categoria leale, positiva e non pregiudiziale della “politica degli autori”. Questione di metodo, e di merito. Il verbo più appropriato è “comprendere”. Di questo si tratta. Comprendere ogni tassello di un mosaico filmografico vuol dire rispettarlo. Ma questo rispetto non può essere un pio atto di benevolenza, di cui certamente Giordana non ha né sente alcun bisogno. *Lea*, come *Nome di donna*, per non parlare di *Romanzo di una strage*, i più recenti, *comprendono* un contesto, sociale, politico e cinematografico. Allo stesso modo, ribaltando l’assunto, solo all’interno di questo insieme di contesti di riferimento possono essere – ripetiamo – *compresi*, ovvero inseriti e interpretati. Mancando la percezione netta del conguaglio continuo e multilaterale, si rischia di perdere di vista l’essenziale, a maggior ragione nel dittico emblematico costituito da questi ultimi tre film centrati su donne, intitolati alle donne: *Yara*, innanzitutto, ma anche *Lea*, inaugurato da un’immagine silenziosa e autonoma di donna/attrice costretta a cambiare il proprio nome per sfuggire alla vendetta maschile/mafiosa; o *Nome di donna*, dove a sua volta la protagonista

Nina, una “Nn”, nessuna e tutte le donne, le cui uniche due vocali esprimono il concetto di plurale (“i”) e femminile (“a”), si confronta a chiare lettere – è il caso di dire – con una vera attrice con un vero bagaglio professionale fitto di riferimenti autoriali e autorevoli maschili (Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel, e implicitamente lo stesso Marco Tullio Giordana): quella Adriana Asti, o Ines (quasi omonima di Nina) che si può leggere al contrario “Seni”, rimandando ancora a una precisa natura femminile, anatomica e materna. Ed è la Asti/Ines che, sulla falsariga della protagonista e celebre attrice Luisa Ferida di *Sanguepazzo*, fa presente a Nina, alter ego giovane di donna purtroppo non altrettanto al riparo dentro una gabbia dorata di ricordi, l’equazione tra le “molestie” maschili di oggi e i “complimenti” virili di una volta. Sono, spesso in simbiosi, allineate, di concerto, quelle portate allo scoperto da Giordana, donne enunciate nella loro singolarità e pluralità concomitante, che subiscono e fanno la differenza esponendosi in prima persona plurale/singolare dentro i rispettivi universi maschili dominanti: l’organizzazione criminale (la famiglia/cellula della ‘ndrangheta in *Lea*) e l’organizzazione gerarchizzata del lavoro (la casa di cura per anziani in *Nome di donna*). E sono ambiti consimili, in senso lato “mafiosi”, ossia sorretti da omogenee dinamiche consociative, omertose e violente, quelli in cui agiscono queste speciali protagoniste di *Lea* e *Nome di donna*. L’ambiente delle reali/reinventate Lea e Denise Garofalo, scontrandosi con l’interdizione e la sentenza di morte decretata dalla compagine degli uomini d’onore, e delle donne d’onore in sottordine, non è da meno di quello all’apparenza più civile, morigerato, trattandosi oltretutto di una struttura cattolica, in cui opera l’inventata ma verosimile Nina. Lea, Denise e Nina si equivalgono, esattamente come i due film, *Lea* e *Nome di donna*, si gemellano. Sul piccolo e sul grande schermo.

Il problema di fondo si era affacciato immediatamente in Giordana, già dal film d’esordio *Maledetti vi amerò*, considerato il momento politico e culturale assai particolare, allorché Riccardo pone in maniera diretta a un ex “compagno” la domanda fondamentale: “Ma scusa, ma, cioè, per esempio, tu, no?, in quanto a qualità di vita, cioè, siccome qui si continua a parlare solo di uomini, no?, cioè per quanto riguarda le donne, tu in che posizione sei?”. E questi gli risponde: “Eh, le donne. E chi le conosce? Guarda, la posizione è ridicola, la fatica è improba, il piacere è brevissimo. Ma se la tengano l’orrida fenditura, no?”. Riccardo abbozza: “Eh già, a questo non ci avevo mai pensato”. L’altro: “Pensaci”. La filmografia di Giordana è così. Ogni pezzo fa parte del tutto. Ogni passaggio è un bandolo della matassa, dove sono frequenti e fisiologici gli accoppiamenti tematici e concettuali tra film. Le combinazioni, i dittici o i trittici fanno parte di questa complessa trama d’autore. *Maledetti vi amerò* è inseparabile da *La caduta degli angeli ribelli* a proposito di lotta armata o terrorismo che dir si voglia, come *Notti e nebbia* va in continuità con *Sanguepazzo* (sia perché in entrambi lo scenario è quello della Repubblica di Salò, sia perché nel primo film in sala al buio scorrono le immagini di *La bella addormentata* di Luigi Chiarini con Osvaldo Valenti e Luisa Ferida, la coppia maledetta e forse “mal giudicata” del secondo film). *I cento passi* e *Sanguepazzo* condividono l’espressione stessa siciliana “sangu pazzo”, mentre *Lea* è il corrispondente femminile de *I cento passi*. Viaggiano sullo stesso binario, complice anche il comune richiamo pasoliniano al contesto stragista fatalmente denunciato dall’anaforico “Io so...”, *Pasolini – Un delitto italiano* e *Romanzo di una strage*, senza contare *La meglio gioventù*, che oltre a poter stabilire nella sua ampiezza di orizzonti tematici legami con ogni altro film di Giordana, ugualmente nel titolo cita espressamente una celebre raccolta pasoliniana. Il meccanismo delle consonanze e delle rime riguarda ancora *Maledetti vi amerò*, affiancato daccapo a *Pasolini*, essendo quel delitto eccellente, di un autore, in campo in

entrambi, a latere o al centro del racconto, e *Quando sei nato non puoi più nasconderti* e *Nome di donna* per via dei rimandi al razzismo etnico e geografico, preminenti nel primo, collaterali nel secondo.

La relazione stretta, di inconfondibile matrice femminile, che sopraggiunge in *Lea* e *Nome di donna* dunque non costituisce affatto, nell'universo dell'autore, un'eccezione. Semmai conferma una regola. Che ha bisogno di essere approfondita, indagata, studiata in continuazione. Come l'inquadratura intercambiabile del *bad man* che siglava il finale del classico *La grande rapina al treno* di Edwin S. Porter, anche quella inaugurale di *Lea* si offre come contrassegno di un volto di donna, una donna con e senza un nome proprio, e a lungo senza un corpo: un corpo del reato, un corpo probatorio in sede processuale. Insomma un volto/corpo/nome il quale, in virtù della sua evidente *manca*za, assume in chiave di ossimoro cinematografico lo spessore del fantasma paterno che induce il fratello della donna, novello Amleto, dapprincipio a cercare in seno all'ndrangheta un risarcimento violento e nell'ottica maschile "giusto". Risarcimento vendicativo cui invece la Caterina di *Appuntamento a Liverpool* nel finale rinuncia alla vista della figlia, bambina, donna del maschio omicida. Sia *Lea* che *Yara* o *Nome di donna* sono storie parallele e incrociate a un tempo di donne esemplari che denunciando, nelle sedi appropriate, senza derive giustizialiste, denunciano gli altri: cioè gli uomini. E *denunciando*, sia *Lea*, che Denise o Nina, *enunciano* se stesse. Il gioco di parole, ovvero quel fisiologico bisogno di (d)enunciare, riflette l'approccio di Giordana a una situazione stratificata, piena di implicazioni e complicazioni sul piano del senso e della società. Pensiamo ad esempio, in *Lea*, all'uso della voce femminile del navigatore, che rimanda alla condizione di oggetto, di strumento meccanico nell'uso e abuso comune degli automobilisti. Oppure, giocando sempre sul genere delle parole e delle sigle, non sfugga il ricorso delle rispettive protagoniste in *Lea* all'associazione Libera (al femminile, non "Libero"), in *Nome di donna* al sindacato, ugualmente al femminile: la Cgil. *Lea* e Denise, come Nina, in Libera e nella Cgil, incontrano prevalente interlocutrici donne, a riprova di come i nomi, le sigle e gli acronimi, mescolandosi alle idee, elaborino un'unica strategia allusiva e di genere. Persino la scelta di passare dalla televisione al cinema, mantenendo fede all'unica linea guida che è quella del mezzo audiovisivo, sulla falsariga di Roberto Rossellini, si spiega a una concezione della macchina da presa come punto d'osservazione inequivocabile del reale. Dell'Italia dei misteri, dei segreti, delle reticenze e delle ipocrisie istituzionali, spesso istituzionalizzate: le immagini a bassa risoluzione delle telecamere di sorveglianza o dei dispositivi di ripresa nascosti che in *Lea* e *Nome di donna* fanno testo e al processo producono elementi decisivi per l'acquisizione della verità, quindi per fare sullo schermo giustizia, alludono alle buone pratiche dell'audiovisivo condivise da Giordana, lungi da vezzi o contrassegni d'autore strettamente autoreferenziali.

In definitiva, dentro l'impianto di volta in volta giallo, processuale, di mafia, poliziesco o come si è detto a largo spettro noir, non fa differenza, il cinema o la televisione di Giordana esprimono un dato incontrovertibile che è stato alla base della transizione storica e fisiologica, specialmente in Italia, dal modello letterario di *detection* intellettuale a quello civile e morale: "L'anello di passaggio dal distaccato, aristocratico, filosofico e "scientifico" Dupin, con tutti i suoi discendenti, ai mutevoli eroi borghesi, maschi e femmine, ufficiali e casuali, è l'eroe necessario, moralista inflessibile, impegnato nella sua intransigente battaglia contro il male". Cosicché "l'impegno [...] si trasferisce pian piano dal detective all'autore" (Cucchiarelli, 2012, p. 102). Nella fattispecie di caso di Giordana, l'autore alle prese invece

con il discorso audiovisivo, decide di assumere, veicolare e intensificare una ben più appropriata e opportuna identità femminile.

Riferimenti bibliografici:

Bobbio, N. (1992, 12 novembre). Bobbio: democrazia è trasparenza. *La Stampa*, 5.

Bonfantini, M.A. (2007). *Il giallo e il noir. L'evoluzione di un genere in sei lezioni*. Bergamo: Moretti & Vitali.

Castellaneta, C. (1975). *Notti e nebbie*. Milano: Rizzoli.

Cucchiarelli, P. (2012). *Il segreto di Piazza Fontana*. Milano: Ponte alle Grazie (2^a ed. aggiornata; 1^a ed. 2009).

Mancino, A.G. (2012). L'altra faccia del "pasticciaccio brutto". *Cineforum*, 513, 4-9.