

# Vecchi e giovani, Gattopardi e viceré

## Il cinema antistorico italiano

Anton Giulio Mancino

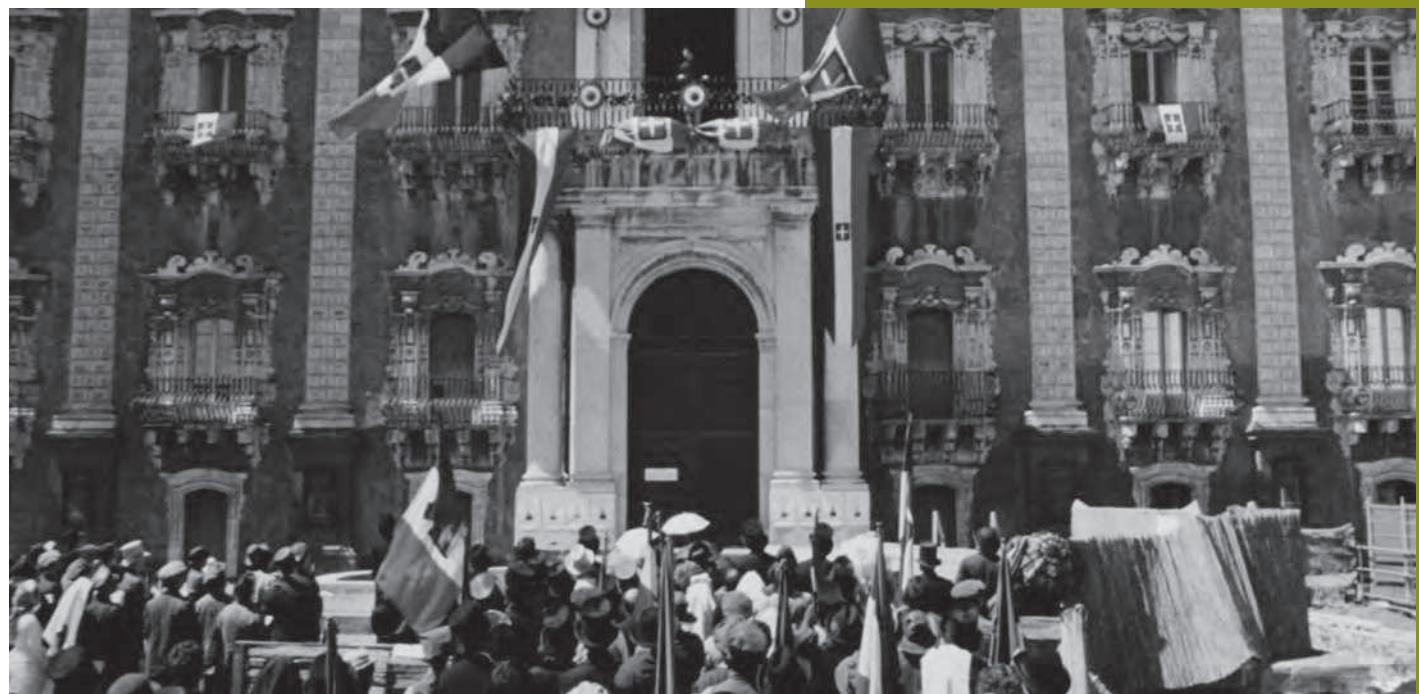
**Vittorio Spinazzola parla di “romanzo antistorico” a proposito di *Il Gattopardo*, di *I Viceré* di De Roberto e di *I vecchi e i giovani* di Pirandello. Proviamo ad applicare la stessa categoria ai film ispirati da questi libri, accostando Visconti alle opere (anche televisive) di Faenza e di Leto. Scopriremo come il cinema rifiuti spesso le tesi storiografiche ufficiali e tenda invece a parlare del “proprio” tempo, dell’epoca in cui i film vengono realizzati. Con prestiti ideologici e lessicali, a volte sorprendenti, dalla retorica politica in voga.**

**Nell’ultimo romanzo di Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, talmente elusivo, allusivo e succinto con le sue quasi sessanta paginette da somigliare piuttosto a un racconto, provocatoriamente un «calepino», l’impianto giallo prende le mosse da Monterosso, contrada Cotugno, dove il sessantaseienne Giorgio Roccella, diplomatico in pensione, è tornato dopo tanto tempo animato da un bizzarro proposito. Un «capriccio» colto: «Spiegazione di quell’improvviso viaggio: si era ricordato che in una cassapanca che doveva ancora esserci nel solaio del villino c’erano dei pacchetti di vecchie lettere: uno di Garibaldi al suo bisnonno, un altro di Pirandello a suo nonno (avevano fatto insieme il liceo); e gli era venuta la fantasia di recuperarli, di lavorarci un po’ su»<sup>1</sup>.**

Ma gliene mancherà il tempo. L’inaspettato ritorno in Sicilia si rivela una scelta infelice, quanto meno “inopportuna”. L’indomani viene infatti trovato morto per un colpo di pistola sparato a distanza ravvicinata. Causa apparente: suicidio. Causa logica: omicidio. A questo punto entra in scena il professore di italiano e amico di vecchia data Carmelo Franzò, convocato in questura come persona informata dei fatti. È lui l’ultimo ad aver visto vivo Roccella. L’ultimo, ovviamente prima del presunto assassino. Tralasciando le indagini, il dato rilevante è invece l’indifferenza, contestualmente non insensata, di Franzò verso le lettere di Garibaldi, più antiche di quelle pirandelliane: «Il professore, in anni lontani, le aveva anche viste. Sfogliò quelle di Pirandello, si soffermò su qualche frase. A diciotto anni, Pirandello pensava quel che avrebbe scritto fin oltre i sessanta». Nel viaggio di ritorno il professore disse al brigadiere: «Queste lettere di Pirandello mi piacerebbe leggermele bene»<sup>2</sup>.



*Il Gattopardo*



*I Viceré*

Franzò, quindi Sciascia, sembra avere le sue buone ragioni per preferire Pirandello a Garibaldi. Le stesse ragioni, per molti versi, che in *Totò contro i quattro*, diretto da Steno nell'anno fatidico di *Il Gattopardo* (1963) di Luchino Visconti, obbligano il commissario Saracino, interpretato da Totò, esasperato dalle tante parole storpiate dal tronfio ispettore di dogana Mastrillo (Nino Taranto, sulla falsariga dei personaggi pseudo pugliesi affidati di solito a Guglielmo Inglese), a sospirare a voce alta, da buon meridionale antimeridionalista: «Ah, Garibaldi ch'hai fatto!». L'ispettore, suscettibile: «Cosa sta dicendo?». Il commissario, rassegnato: «No, parlavo con un amico mio che abitava a Caprera». L'ispettore taglia corto, irritato: «E lo lasci stare l'amico suo». Impossibile. Come "lasciare stare" Garibaldi? Come poteva l'insospettabile Totò dimenticare il generale in capo delle camicie rosse, il cui sbarco patriottico a Marsala nel 1860 aveva un secolo prima innescato quel processo storico unitario, irreversibile quanto controverso? Le più autorevoli voci fuori dal coro si erano manifestate in letteratura, prima che in ambito storiografico dove si sarebbe registrato un dibattito tormentato e acceso, essendo quella risorgimentale una questione storica di tale complessità ancorata a ricostruzioni non sempre univoche, invece – a seconda dei periodi storici e delle prospettive non solo ideologiche adottate – a letture plurime, frutto di revisionismi, di travagli interpretativi, oltre che di processi simbolici di rimozione<sup>3</sup>. Premesso ciò, è sui tre romanzi storici siciliani molto *sui generis*, *I Viceré* di Federico De Roberto, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello e *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa – sia chiaro – che si innesta questo nostro intervento propositivo fondato su un preciso, peculiare e direttamente consequenziale aspetto della più ampia questione dibattuta in sede storiografica, quello cioè recepito dai tre film che dalle tre opere di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa sono stati derivati. Proprio poiché tali romanzi, donde i corrispettivi film, e in generale la letteratura, sia essa italianizzante o antirisorgimentale, come con sempre maggiore e competente attenzione si è ribadito<sup>4</sup> nella rinnovata quantità di studi sul Mezzogiorno, provvidero a offrire uno spaccato del risorgimento parallelamente a quello di diretta competenza della storiografia propriamente detta. Di volta in volta con il senno di un poi più marcatto, paragonabile a un peccato originale destinato a dare i suoi peggiori frutti nel corso del tempo. Perciò il gesto di Garibaldi – donde l'uso corrente non esattamente benevolo dell'espressione «alla garibaldina»<sup>5</sup> – esulava dagli interessi del vecchio Franzò, scettico fino al midollo, che avrebbe sullo schermo assunto le sembianze di Gian Maria Volonté nell'omonimo film di Emidio Greco del 1991.

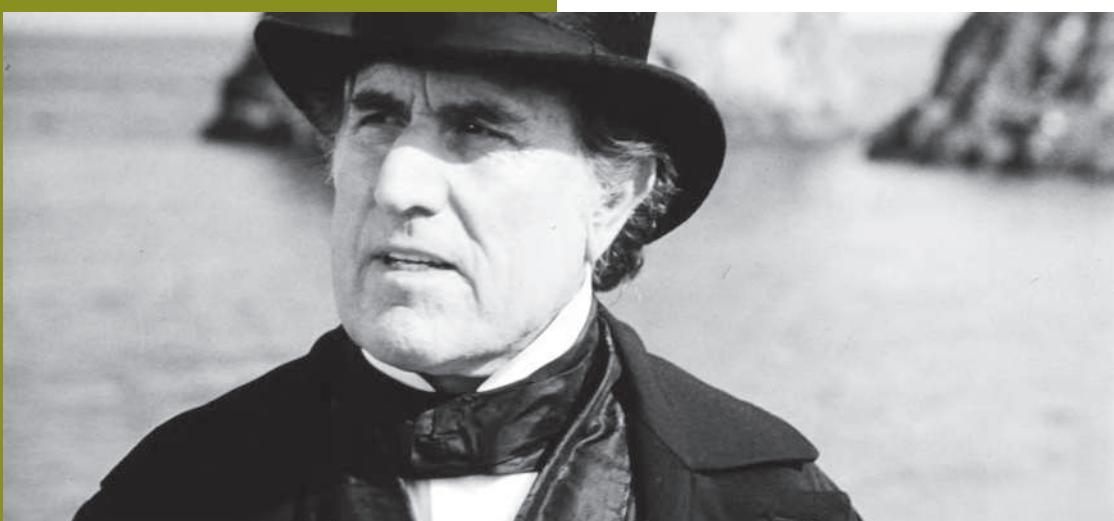
Franzò, del "giallo" in corso, aveva probabilmente capito già tutto, troppo, per antica consuetudine intellettuale. Perciò preferiva occuparsi di cose più serie, come le lettere di Pirandello, tralasciando quelle di un Garibaldi al quale il comico commissario Saracino imputa il ruolo decisivo svolto in un processo storico che di unitario ha avuto ben poco, rivelandosi piuttosto un'annessione delle regioni del Sud al Regno sabaudo. Una giustapposizione problematica e malaurata che di certo non aveva suggestionato lo stesso Pirandello, talmente coerente con se stesso che – a detta di Franzò – «a diciotto anni [...] pensava quel che avrebbe scritto fin oltre i sessanta». E che, superata la soglia dei quarant'anni, scrisse e pubblicò il suo unico romanzo (di argomento) storico, invero assai poco manzoniano: "storico" all'incontrario, ispirato da un progetto inusuale, sulla falsariga del maggiore romanzo derobertiano, *I Viceré*. Quasi un trasferimento sul piano della storia post risorgimentale di quel «sentimento del contrario» che aveva preso forma nel piccolo e denso saggio *L'umorismo*, pubblicato appena un anno prima di *I vecchi e i giovani*. Insomma, il riferimento a Pirandello nel mini romanzo *Una storia semplice* di Sciascia risulta filologicamente corretto: *I vecchi e i giovani* era proprio uno di quei tre "romanzi contro" maturati al cospetto di una storia poco semplice e ancora meno nota, chiara e adeguatamente divulgata. Lo scetticismo e il pessimismo storicamente fondati del suo proverbiale autore vengono quindi accostati, contrapposti e preferiti al velleitarismo colpevole e irresponsabile di Garibaldi da un intellettuale deluso come l'ineffabile Franzò, perfetto alter ego di Sciascia. A un "italianista" puro (pronto a replicare allo sciocco e ignorante magistrato inquirente, suo ex allievo somaro: «L'italiano non è l'italiano: è il ragionare»<sup>6</sup>) interessa soprattutto Pirandello, quel particolare

**È interessante accostare i tre film a *Una storia semplice* di Sciascia e alla storia, assai meno “semplice”, della Sicilia. Si scopre che in essi c’è un tema innominabile: la mafia. Proprio come avvenne nel caso della veneranda impresa dei Mille, che una volta giunti in Sicilia aumentarono di numero: i Mille non più “mille”...**

nibili e reversibili, a partire dalla dedica in esergo, è esplicito: «Ai miei figli/giovani oggi vecchi domani»<sup>8</sup>, che rimanda di fatto all’espressione francese usata aristocraticamente da Consalvo nel suo comizio da aspirante al seggio parlamentare catanese alla fine de *I Viceré*: «*Si jeunesse savait! Si vieillesse pouvait!* [Se i giovani sapessero! Se i vecchi potessero!]»<sup>9</sup>.

Ovviamente nella storia assai poco “semplice” di Sciascia, che per estensione è Storia italiana, da quando l’Italia esiste, grazie a Garibaldi, c’è di tutto: corruzione, ambiguità, violenza. E, innominata, innominabile, immancabile la mafia. Come si addice a una storia di mafia oramai acclarata e di pubblico dominio<sup>10</sup>. Proprio come la Storia nazionale, che comincia in Sicilia con la mafia pronta a supportare prima l’approdo e le gesta di Garibaldi nel 1860, poi quelle degli alleati nel 1943. La presenza mafiosa, implicita o esplicita, è di un’ovvietà scoraggiante. È solo questione di stile: l’autore di un romanzo, o di un film, può decidere se ostentarla o sottintenderla. Come nel caso della veneranda impresa dei Mille, che una volta giunti in Sicilia aumentarono di numero: i Mille non più “mille”. A ingrossarne le fila sopraggiunsero in tanti, amici e amici degli amici, insomma, anche secondo film italiani più o meno contemporanei di *Il Gattopardo* di Luchino Visconti, come tra le pieghe di un racconto sobriamente celebrativo non ha esitato a dirlo lo stesso *Viva l’Italia* (1961) di Roberto Rossellini. Appellandosi a quel che Pierre Sorlin definisce opportunamente «uso storico delle fonti audiovisive»<sup>11</sup>, è possibile rendersi conto di come a *Viva l’Italia* sia spettato, a differenza che al Visconti del successivo *Il Gattopardo*, il compito delicato di offrire una sponda didattica ufficiale al centenario dell’Unità nazionale, compattando e conciliando opposte linee in questo caso ideologicamente sensibili. A concorrere alla sceneggiatura – o a sorvegliarla – sono stati di concerto, tra gli altri<sup>12</sup>, il cattolico Diego Fabbri e il comunista Antonello Trombadori, il cui apporto congiunto e paritetico era stato accreditato nei titoli di testa o altrimenti garantito già nei film di Rossellini *Germania anno zero* (1947) ed *Europa ’51* (1952). Le “larghe intese” cinematografiche cui si è dovuto uniformare anche *Viva l’Italia* non hanno impedito però che in una scena precedente la spettacolare battaglia di Calatafimi il capitano d’arme Natale Scimene dichiari entusiasticamente al generale Landi preposto a bloccare la «banda» garibaldina: «C’è qua il vostro umilissimo servo che tiene sempre persone di fiducia dappertutto». L’attempato generale borbonico, uomo di mondo, oltre che militare, osserva: «Ho capito: mafia di campagna». Scimene protesta: «Nossignore. La mafia sta coi liberali, coi baroni traditori, con quei

(romanzo di) Pirandello. Perciò può permettersi di trattare con sufficienza e sottile scherzo le autorità locali che non vedono di buon occhio l’ipotesi più “ragionevole” del delitto: «Non facciamo romanzi»<sup>7</sup>, non fanno che ripetere forze dell’ordine e magistrati. Perché i “romanzi” sono problematici. Come quelli di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa. E in formato ridotto quello sciasciano. Senza “romanzi” un evidente delitto passerebbe per suicidio, inscenato da un assassino per di più incompetente, un ignorante, magari carente di “italiano”, l’italiano di Franzò, di Pirandello, il “ragionare” che nulla ha a che vedere con l’infesta Italia apparecchiata da Garibaldi. Dunque, i “romanzi” come *I vecchi e i giovani* servono. Pubblicato inizialmente nel 1909 sulla «Rassegna contemporanea», poi nel 1913 dall’editore Treves, *I vecchi e i giovani*, a proposito di età fatalmente sovrapposte:



I Viceré

briganti. Ecco perché il mio mestiere è diventato difficile, eccellenza». *Viva l'Italia*: la mafia stava in buona sostanza, rosselliniana, contribuendo storicamente e patriotticamente alla nascita della nazione, giocando su più tavoli. A seguire, in *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi, aiuto regista non a caso di Visconti in *La terra trema* (1948), quindi regista aggiunto a Goffredo Alessandrini in *Camicie rosse* (1952), fa testo la dichiarazione di un dirigente separatista a Palermo, nel 1945, per giustificare la scelta di arruolare Giuliano: «Possiamo benissimo costruire un corpo indipendente d'azione e scagionare il partito da ogni responsabilità. E poi basta con queste fesserie: di chi si è servito Garibaldi per liberare la Sicilia dai Borboni? Dei picciotti! E chi erano i "picciotti"? Latitanti! Banditi!». Per non parlare degli alleati, che hanno fatto ricorso per lo sbarco del 1943 sempre ai "picciotti", quelli di alto rango, da Salvatore Lucania, alias Lucky Luciano, il quale patriotticamente muoveva i fili indifferentemente dagli Stati Uniti o dal suo esilio napoletano (pensiamo a Lucky Luciano, 1973, sempre di Rosi) ai capomafia in loco, come Calogero Vizzini (lo si vede in *Il sasso in bocca*, 1970, di Giuseppe Ferrara). Del resto, la stessa voce narrante, direttamente di Rosi, in *Salvatore Giuliano*, aveva parlato chiaro: «Fin dal 1943, all'indomani dello sbarco alleato, era scoppiata in Sicilia la passione per il separatismo. [...]. Americani, inglesi, latifondisti e la mafia appoggiavano il movimento»<sup>13</sup>.

Nel romanzo di De Roberto, come in quelli contigui e supplementari, meno in Pirandello, più in Tomasi di Lampedusa, la mafia o non appare o si riduce a entità di scarso rilievo storico. Essa non preme più sulla coscienza degli scrittori per tutto quanto di arbitrario, di brutale e di tirannico possa significare, per le sue gravi incidenze politiche ed economiche nella comunità siciliana; preme tutt'al più sulla loro ispirazione, come realtà *exempli causa*, come fatto di costume osservato dall'alto e destinato a suscitare un interesse sempre più estetico e sempre meno sociologico e politico<sup>14</sup>.

Ora, in tema di risorgimento infiltrato dalla mafia, succede che nelle aggiornate trasposizioni di Luchino Visconti, Marco Leto e Roberto Faenza, cartine di tornasole filmiche dei rispettivi romanzi di partenza, la mafia ci sia e non ci sia. A seconda delle circostanze e delle occorrenze. Perché era, è stata, ed è nell'aria, secondo un copione fisso di presunti rapporti molto stretti e di "trattative" varie con la classe politica, le istituzioni e gli apparati (deviati?) dello Stato tanto da non aver sempre bisogno di essere esibita. Dopotutto ai tempi del progetto originale di *La terra trema*, Visconti aveva già dato: con largo anticipo, quindici anni prima di *Il Gattopardo*, invano aveva cercato su base neorealista e mandato del Pci di denunciare il ruolo centrale e operativo della mafia siciliana grazie a una ricostruzione molto precisa e documentata, allora inammissibile, della strage di Portella della Ginestra, salvo poi ripiegare sul vecchio progetto legato a *I Malavoglia* di qualche anno prima: cioè quando Giovanni Verga, riveduto e corretto, era ancora un inconfessabile modello del neorealismo in corso di elaborazione<sup>15</sup>. Anche Faenza dal canto suo, prima di *I Viceré* (2007), ha già trattato l'argomento nel suo film molto romanizzato sull'omicidio di mafia di don Pino Puglisi, *Alla luce del sole* (2005). Leto invece, che molti anni più tardi interpreterà il ruolo dell'anziano consigliere istruttore Antonino Caponnetto in *Giovanni Falcone* (1993) di Ferrara, seguendo la traccia pirandelliana in *I vecchi e i giovani* (1978) non si lascia sfuggire l'occasione per chiamare la mafia inequivocabilmente in causa. Sostituendolo a un dialogo più o meno equivalente (che nel romanzo riguardava l'altro partito<sup>16</sup>), ne crea ex novo uno tra il principe Ippolito Laurentano di Colimbèrta, rimasto fedele al passato borbonico, e il vescovo di Girgenti che briga per il partito clericale, il quale dice: «Ah, lupi, lupi! Non si fanno scrupoli di ricorrere alle armi più sleali. [...] Per la loro parte avevano proposto alcune candidature: il Mattina, il mafioso Verònica, con riserva». Il Guido Verònica voluto da Pirandello<sup>17</sup> è un "mafioso" neanche tanto speciale: da buon coerente e acceso sostentore crispino («Per sua disgrazia, egli – e tutti lo sapevano – aveva un ideale: la Patria, rappresentata, anzi incarnata tutta quanta nella persona di un vecchio glorioso statista, il Crispi»<sup>18</sup>) sostiene, in accordo con la massoneria rappresentata dal personaggio di Giambattista Mattina, la candidatura al seggio di Girgenti dell'ex giovanissimo eroe garibaldino Roberto Auriti (sulla falsariga del derobertiano Benedetto Giulente di *I Viceré*). Contro quella di Ignazio Capolino,

appoggiato invece dal potente imprenditore borghese delle zolfare Flaminio Salvo. È noto che la competizione avviene proprio mentre il Salvo e l'Auriti, destinato a essere travolto suo malgrado dallo scandalo della Banca Romana, stanno per imparentarsi a seguito delle nozze dello zio di quest'ultimo, il principe Ippolito, con la sorella del Salvo, Adelaide. Come è noto che i fasci siciliani, di ispirazione socialista, furono repressi militarmente sotto il nuovo governo Crispi, con il concorso quasi istituzionale della mafia. A un socialista deluso e di antica tradizione come Marco Leto, da sempre attento alle zone d'ombra della storia contemporanea nell'arco della sua filmografia cinematografica e televisiva, non potevano ovviamente sfuggire le coincidenze tra le compromissioni in itinere, i fatti e i misfatti della fine degli anni '70 del '900 e quelli di fine '800 già patrimonio dello spregiudicato romanzo pirandelliano, accolto perciò molto freddamente alla sua uscita al punto da spingere l'autore a rinunciare in seguito a inserire elementi storico-politici riconoscibili nelle proprie opere. Che anche il film *I vecchi e i giovani* dovesse risentire di questa "trasparenza" era dunque scontato.

Dalla pagina allo schermo, e viceversa, in un gioco di specchi e destini incrociati, omissioni, aggiunte, rimandi e cenni puntuali, estemporanei e intermediali, il discorso risorgimentale finisce strada facendo addirittura per travalicare l'intorno storico di riferimento, estendendo le proprie ombre ammonitrici su varie, progressive ed equivalenti soglie di un eterno, paludato e immobile passato prossimo/presente nazionale: non per niente all'inevitabile appuntamento e passaggio di consegne cinematografico e televisivo con le opere chiave di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa (e con gli scorci aperti e sempre meno solo siciliani della vittoria "garibaldina" nel Sud, l'unificazione nazionale, la presa di Roma, l'avvento della sinistra storica, l'insorgere e la repressione dei Fasci siciliani, lo scandalo della Banca Romana e l'inizio dell'età giolittiana), si arriva nel secolo successivo sotto il segno della continuità, dei reiterati trasformismi e degli impliciti compromessi. Le cui principali tappe obbligate possono essere elencate in un crescendo di riflessi fisiologici.

Per sommi capi: 1) nei primi anni '60 (*Il Gattopardo*) l'apice del boom economico, le prove generali e l'avvento organico del primo esperimento di centrosinistra guidato da Aldo Moro scorrono parallele all'eclatante guerra di mafia che rende non più procrastinabile dopo numerosi auspici, ritardi e veti l'istituzione di una Commissione parlamentare d'inchiesta antimafia (cui avrebbe concorso l'uscita e il dibattito suscitato da Salvatore Giuliano<sup>19</sup>); 2) alla fine degli anni '70 (*I vecchi e i giovani*), a ridosso del delitto Moro che sigla tragicamente e con edipica evidenza una battuta d'arresto, il "salto nel vuoto" (per dirla con il titolo del film di Marco Bellocchio del 1982), si assiste a un ulteriore, tremendo giro di vite nella "notte repubblicana": una ridefinizione in senso persino più spregiudicato dei presupposti e dei rapporti di forza in seno al progetto di compromesso storico che procede di pari passo con l'incubazione della seconda e ben più atroce guerra di mafia, preparata da una serie di omicidi eccellenti; 3) al termine della prima decade del nuovo secolo (*I Viceré*) il leader del neonato Partito Democratico Walter Veltroni prova a sfidare l'inamovibile suo innominato avversario e candidato alla premiership del Paese Silvio Berlusconi, a guadagnare nuovo consenso all'esterno, a evitare la scissione interna ricorrendo a circonlocuzioni («il principale esponente dello schieramento a noi avverso») ed espressioni retoriche oscillanti tra fiere negazioni che evitano accuratamente i risvolti affermativi («non siamo») e vani tentativi di conciliare l'inconciliabile («ma anche»). Suggerendo così un effetto di continuità con il romanzo di De Roberto, prefigurata dalla didascalia che introduce i titoli di testa della versione cinematografica del film, scomparsa poi in quella televisiva l'anno successivo: «Ma come, Federico De Roberto, quel galantuomo siciliano di cento e più anni fa, pronunziava davvero le frasi presenti nel film, che sembrano scritte oggi da un tribuno estremista o da un guitto irriverente?». Il parallelo, o piuttosto l'equazione irridente tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XXI giunge a compimento nel già citato discorso conclusivo di Consalvo. Nel romanzo questo ispirato trasformista e giovane campione della vecchia classe aristocratica gattopardesca si esprime così: «Permettetemi dunque di dirvi le mie idee in pro-

posito. Disciolte le antiche parti parlamentari, non ancora si delineano le nuove. Io auguro pertanto la formazione, e seguirò le sorti di quel partito che ci darà la libertà con l'ordine all'interno e la pace col rispetto all'estero (*Benissimo, applausi*), di quel partito che realizzerà tutte le riforme legittime conservando tutte le tradizioni (*Bravo! bene!*), di quel partito che restringerà le spese folli e largheggerà nelle produttive (*Vivissimi applausi*), di quel partito che non presumerà colmare le casse dello Stato vuotando le tasche dei singoli cittadini (*ilarità generale, applausi*), di quel partito che proteggerà la Chiesa in quanto potere spirituale, e la infrenerà in quanto elemento di civili discordie (*Approvazioni*), di quel partito, insomma, che assicurerà nel modo più equo, per la via più diritta, nel tempo più breve, la prosperità, la grandezza, la forza della gran patria comune (*Applausi generali*)»<sup>20</sup>.

Nel film di Faenza: «Io auguro la formazione di un partito capace di darci l'ordine all'interno e la pace con l'estero. Che protegga i laici *ma anche* la Chiesa. Che realizzi riforme *ma* conservi *anche* le tradizioni. Il passato e l'avvenire. Machiavelli *ma anche* Bacone. E dopo aver studiato Proudhon sono convinto che la proprietà è un furto. Ci sono tuttavia delle proprietà che dobbiamo riconoscere legittime. Viva il Re! Viva la Rivoluzione! Viva Sua Santità».

L'accentuata componente veltroniana (da noi evidenziata in corsivo) non modifica il succo del discorso di questo protagonista, peraltro umanamente più accettabile rispetto al romanzo: l'autore cinematografico, sulla falsariga del suo precedente *Jona che visse nella balena* (1993), lo colloca, dall'inizio, sempre al centro dell'azione (contrariamente alla focalizzazione multipla al servizio di un'impostazione uniformemente negativa scelta da De Roberto). Promuovendolo di fatto, dall'infanzia, a innocente e ribelle osservatore, traviato strada facendo da eventi e personaggi di famiglia.

Da un lato abbiamo dunque l'inaugurale romanzo tardo ottocentesco di De Roberto e i successivi, consequenziali romanzi novecenteschi di Pirandello e Tomasi di Lampedusa ove la concordanza progressiva e programmaticamente sempre più distanziata di fattori storici e geopolitici sottoposti a un giudizio severo e implacabile ha determinato un esemplare «caso letterario plurimo, fascinoso e sconcertante»<sup>21</sup>. Dall'altro, specularmente e in ordine inverso, le strategiche trasposizioni filmiche, ugualmente divaricate tra loro (quindici anni separano *Il Gattopardo* da *I vecchi e i giovani*, quasi trenta quest'ultimo da *I Viceré*), in più diversificate al proprio interno (dalla versione cinematografica si passa dopo un anno a quella televisiva sia ne *I vecchi e i giovani*, dal 1978 al 1979, che in *I Viceré*, dal 2007 al 2008), che a cavallo anche tra cinema e televisione, a corrente alternata, hanno portato allo scoperto gli intenti demistificanti di quei romanzi. All'ultimo dei tre romanzi è toccato essere trasposto per primo, grazie a Visconti, subentrato a Ettore Giannini. Forse perché quello del principe di Lampedusa aveva immediatamente suscitato consensi e dissensi dentro un clima di dibattito destinato di sicuro a favorirne l'immediato successo editoriale e critico<sup>22</sup>. Mentre Leto e Faenza, nei loro film «liberamente ispirati», hanno puntato sui due precedenti romanzi, più complessi, respingenti e intransigenti, a lungo tenuti in scarsa considerazione: quello di De Roberto, almeno dapprincipio; quello di Pirandello, per un tempo assai più prolungato, mantenuto prudentemente quasi sempre a margine della sua conclamata produzione «maggiori».

Le stesse ulteriori versioni televisive alternative sia di *I vecchi e i giovani*, sia di *I Viceré* non sono state semplicemente estese e dilazionate. Il criterio che le contraddistingue dagli omonimi prototipi cinematografici, visti o non visti, non è stato semplicemente quantitativo, orizzontale e aritmetico, bensì qualitativo, verticale e geometrico. In particolare, l'asciutta edizione cinematografica di *I vecchi e i giovani*, presentata a Cannes nel 1978 nella sezione *Un Certain Regard* (l'unica riconosciuta come propria e degna di attenzione dall'autore), è rimasta un'opera quasi clandestina, pressoché scomparsa dalla circolazione dopo alcuni altri passaggi festivalieri (a New York e a Pamplona) e appena una proiezione in Italia<sup>23</sup>. Tanto che la strana vicenda di questo film di Leto del 1978, scomparso, messo in produzione l'anno precedente<sup>24</sup>, espressamente cinematografico eppure mai correttamente approdato in sala, diluito e trasmesso poco proficuamente con cadenza settimanale dal 6 aprile 1979 dalla Rai, non è nep-

pure paragonabile alla sorte distributiva più lineare del film di Faenza, che per completezza d'informazione attinge nel finale anche al terzo romanzo di De Roberto del ciclo degli Uzeda, *L'impero*, edito nel 1929. I Viceré, uscito regolarmente al cinema nel 2007, è stato trasmesso in prima serata dalla Rai il 23 e il 24 dell'anno successivo in due parti. Con aggiunte concentrate principalmente nella seconda, che hanno fatto lievitare di poco più di un'ora la durata originale di due ore esatte.

Sebbene realizzati in epoche diverse e secondo modalità produttive altrettanto diverse, da autori non meno diversi tra loro e diversamente giudicati, queste tre opere fanno emergere un "caso" parallelo non meno "plurimo", "fascinoso" e "sconcertante": quello del film antistorico italiano. Una definizione apparentemente inappropriata, dal momento che si dovrebbe parlare di un tipo di film "antistoricista", che però suona meno bene. Né rende abbastanza l'idea di *antifilm* storico, positivo e melodrammatico, mutuata dalla definizione molto pertinente di «romanzo antistorico», (nel senso di *antiromanzo* storico), coniata da Vittorio Spinazzola<sup>25</sup> nel proporre una lettura comparata dei tre noti romanzi a sfondo storico, ma poco storici di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa. Ma se i corrispettivi, sintomatici film di Visconti, Leto e Faenza rientrano dunque di diritto (acquisito attraverso la fonte letteraria) nella categoria del film antistorico, essa comporta in Italia un ben più vasto e articolato campo di applicazione. Complice l'atteggiamento variamente critico assunto di solito da autori di cinema, a loro agio anche in televisione, non soltanto nei confronti delle non proprio «magnifiche sorti e progressive» della storia risorgimentale, ma più in generale delle fasi salienti o degli episodi taciuti della storia patria. Dall'800 ai giorni nostri. Includendo cioè blocchi molto compatti sulla prima guerra mondiale, la Liberazione dal nazifascismo e l'avvio della storia repubblicana, il boom economico.

Di questa sintomatologia cinematografica italiana controcorrente si potrebbero fare tantissimi esempi, senza esaurire ragionevolmente un repertorio molto inclusivo e poco esclusivo. Sul risorgimento basterebbe l'esempio di *Senso* (1954) di Visconti, prima di *Il Gattopardo*, sebbene un po' tutti i suoi film, agganciandosi a epoche diverse, tra melodramma, pubblico e privato procedono in senso antistorico. Stesso discorso per l'intera filmografia di Leto, tra cinema e televisione, o di Faenza, che aveva smontato e irriso i fasti post bellici dell'Italia democristiana in *Forza Italia* (1978). Intere altre filmografie offrono indizi precisi e concordanti della costanza e della forte componente antistorica perseguita dai loro autori, indipendentemente dalle fasi storiche rappresentate. Pensiamo all'obiettivo critico rivolto al risorgimento da Luigi Magni. O a quello di Florestano Vancini puntato su una delle pagine più ignobili della seconda guerra mondiale in *La lunga notte del '43* (1960), dove a compiere l'eccidio degli italiani sono gli ex fascisti, non i nazisti come nel quasi omonimo racconto di Giorgio Bassani, *Una notte del '43*, meno "lunga". Poi, inesorabilmente, sul risorgimento meridionale tradito in Bronte – *Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972), uno dei capolavori assoluti di questa tendenza trasversale, il cui progetto avrebbe dovuto precedere *Il Gattopardo* viscontiano di qualche anno<sup>26</sup>. Bronte, data la derivazione dalla novella verghiana *Libertà*, alla luce delle documentate e filologiche obiezioni/integrazioni sciasciane<sup>27</sup>, meriterebbe addirittura di costituire il quarto vertice dell'impianto letterario-storiografico risalente alla narrativa tardo ottocentesca e primo novecentesca di impianto antistorico.

Ma l'elenco, qualora se ne accettino i presupposti larghi e i parametri deterritorializzanti, risultando sempre e comunque approssimativo per difetto, oltre ai già ricordati Roberto Rossellini e Francesco Rosi dovrebbe comprendere in ordine sparso titoli importanti di Pietro Germi, Carlo Lizzani o ancora Dino Risi, se solo pensiamo che in *Anima persa* (1976), con il suo co-sceneggiatore Bernardino Zapponi, sposta l'azione del quasi omonimo romanzo di Giovanni Arpino (*Un'anima persa*) da Torino a Venezia, non esitando – con una irriferenza anche verso il paradigma viscontiano – a mettere in bocca ex novo al personaggio dell'aristocratico, misterioso zio del giovane protagonista Tino un panegirico del fastoso e integerrimo passato asburgico, contrapposto al presente inaugurato dalla mal digerita svolta unitaria e dall'annessione del Meridione: «Zio: Vedi, Tino, noi siamo i residui di un grande impero, gli eredi della civiltà asburgica. I nostri



Il Gattopardo

vecchi e giovani, gattopardi e viceré

nonni o padri di Venezia, o come nel mio caso di Trieste, avevano tutti il tedesco come seconda lingua materna, il dolce idioma di Goethe... -Tino: E pensare che a noi a scuola ci insegnano che gli austriaci erano tutti mangiacristiani. -Zio: Come? Al contrario, avevano un'amministrazione molto onesta e molto capace invece. E se Dio vuole una scuola severa. Eh, se non ci fosse stata l'Unità d'Italia faremmo ancora parte dell'Europa civile».

Ma non è tutto. Tracce di questa comunione d'intenti compaiono in numerosi film di Giuliano Montaldo, Bernardo Bertolucci, Paolo e Vittorio Taviani, Ettore Scola, Pasquale Scimeca, solo per citarne alcuni. O sul versante televisivo nell'emblematico adattamento del 1986 di Luigi Comencini, già autore di *Tutti a casa* (1960), del romanzo *La storia di Elsa Morante*. Fino ad arrivare al Mario Martone di *Noi credevamo* (2010), altra opera ampia e dalle diverse edizioni e destinazioni d'uso, pervasa da latenti fantasmi soggettivi e cinematografici. Ove l'epica capovolta risorgimentale, muovendo ancora da una disamina di quella storia tutt'altro che semplice (Sciascia insegna), con le sue lontane matrici autorappresentative<sup>28</sup> del fenomeno mafioso guadagnato alla causa garibaldina, si tinge di nuove sfumature di rosso, non più quello delle camicie garibaldine ma della lotta armata brigatista degli anni di piombo, all'autore ben più prossima e familiare<sup>29</sup>.

Il film antistorico italiano, in definitiva, si è occupato e continua a occuparsi, contraddicendola, della storia, macroscopica o microfisica, nobile o impresentabile, con o senza l'imponente iniziale maiuscola, ora ufficiale e largamente diffusa ora segreta e censurata, insomma tronfia o negletta, a seconda delle opportunità. L'oggetto prediletto di celebrazioni e ricorrenze o, al contrario, di forme non meno istituzionalizzate di rimozione ha trovato nella storia del cinema e della televisione italiani, soprattutto dal secondo dopoguerra (dove la principale discontinuità rispetto al cinema del Ventennio, molto ben disposto nei confronti delle rievocazioni del risorgimento<sup>30</sup>), terreno fertile per sbocchi, posizioni e approcci marcatamente o discretamente antistorici tutto sommato convergenti, liberatori, perseveranti e non accidentali. Il denominatore comune minimo? L'atteggiamento insofferente verso le sovrastrutture di una tradizione storiografica ingombrante. Ciò spiega come e in che misura questa tipologia di film antistorico su cui ci siamo finora soffermati, destinato al circuito cinematografico ma in alcuni casi anche a quello generalista della televisione di Stato, nella sua eterogeneità, si sia spinta ben oltre quella condizione di eccezionalità dei tre fondamentali capolavori di De Roberto, Pirandello e Tomasi di Lampedusa. Eccezionalità che allora, prima che sui film dal dopoguerra a oggi, aveva anticipato i giudizi storiografici di segno negativo sul risorgimento di Gobetti, Gramsci e Mack Smith, agendo sulle pratiche discorsive collaudate di un'istituzione letteraria di stampo borghese come il romanzo storico: «Dunque, un genere letterario eminentemente borghese come il romanzo storico viene piegato al proposito di colpire a fondo la mentalità della borghesia: sia avvilendo la gloria delle imprese che l'hanno portata al potere, sia dileggiando la fiducia nel futuro che la sorregge. Con una semplificazione di comodo, si potrebbe sostenere che De Roberto, e dopo di lui Pirandello e Lampedusa, reiterano l'uso di una struttura rappresentativa di stampo tradizionale per capovolgerne la funzionalità intrinseca originaria. La celebrazione delle gesta attraverso cui genti diverse sono pervenute a libera unità statale cede luogo alla denuncia degli errori, delle tare che





Salvatore Giuliano

minano irreparabilmente il valore dei risultati raggiunti. Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza»<sup>31</sup>.

Gli eventi salienti del risorgimento non hanno offerto lo spunto per una codificazione di genere come negli Stati Uniti è accaduto con il western classico e moderno rispetto alla frontiera ottocentesca, tra mito, trasfigurazione epica fordiana da un lato e realismo violento e impietoso post fordiano dall'altro. Il western italiano, tra la seconda metà degli anni '60 e la prima metà del decennio seguente, piuttosto ha cercato il suo ideale, ideologico e "rivoluzionario" orizzontale ottocentesco nel filone western messicano e in quella estremizzazione della violenza ritorsiva e seriale che ha poi fatto scuola anche a Hollywood e dintorni. Forse perché il risorgimento nostrano, pur con la sua carica di violenza e il suo carico di ingiustizia sociale demistificata, non poteva prestarsi altrettanto bene alla scopo spesso mistificante e ludico della violenza rivoluzionaria prestato dalla cinefilia alla militanza politica.

1. Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano 1989, pp. 29-30.

2. Ivi, p. 54.

3. Circoscrivendo l'ampio corpus storiografico sul risorgimento alla sola produzione recente, che concorre a fare il punto anche sugli orientamenti progressi, ci limitiamo a rimandare nel complesso a Alberto Banti,

- Paul Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Annali*, vol. 22. *Il Risorgimento*, Einaudi, Torino 2007, e a Lucy Riall, *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, Donzelli, Roma 2007, in particolare al paragrafo *Verso una storiografia "revisionista"*, pp. 40-45. Quindi, guardando più da presso all'annosa questione del Mezzogiorno nella storia postunitaria che concerne il presente intervento, Salvatore Lupo, *L'unificazione italiana. Mezzogiorno, rivoluzione, guerra civile*, Donzelli, Roma 2011; Paolo Macry, *Unità a Mezzogiorno. Come l'Italia ha messo assieme i pezzi*, Il Mulino, Bologna 2012.
4. Cfr. in particolare Renata De Lorenzo, *Borbonia Felix. Il Regno delle Due Sicilie alla vigilia del crollo*, Salerno, Roma 2013.
5. Secondo *L'enciclopedia italiana*, consultabile anche online, l'aggettivo *garibaldino*: «In senso fig., detto d'imprese eroiche o fatte con impeto, con entusiasmo giovanile, anche se con avventatezza e scarsa disciplina, oppure di atteggiamento fiero e baldanzoso; con sign. analogo la locuz. avv. *alla garibaldina*, in frasi come *agire, procedere alla g., cose fatte alla garibaldina*» (<http://www.treccani.it/vocabolario/garibaldino>).
6. L. Sciascia, *Una storia semplice*, cit., p. 44.
7. Ivi, p. 28.
8. Luigi Pirandello, *I vecchi e i giovani*, Newton Compton, Milano 1993, p. 31.
9. Federico De Roberto, *I Viceré*, III, 9, Newton Compton, Milano 1994, p. 406.
10. Cfr. principalmente, tra gli studi più recenti, documentati e autorevoli, Salvatore Lupo, *Storia della mafia. Dalle origini ai giorni nostri*, Donzelli, Roma 1993; Nicola Tranfaglia, *Come nasce la Repubblica. La mafia, il Vaticano e il neofascismo nei documenti italiani e americani 1943-1947*, Bompiani, Milano 2004; Giuseppe Casarrubea, *Storia segreta della Sicilia. Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano 2005; Giuseppe Casarrubea, Mario J. Cereghino, *Lupara nera. La guerra segreta alla democrazia in Italia 1943-1947*, Bompiani, Milano 2009; Salvatore Lupo, *Potere criminale. Intervista sulla storia della mafia*, a cura di Gaetano Savatteri, Laterza, Roma-Bari 2010.
11. Pierre Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Paravia, Torino 1999. Cfr. sull'argomento in generale anche Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Editions Aubier Montaigne, Paris 1977 (trad. it. *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979); Marc Ferro, *Cinema e storia. Linee per una ricerca*, Feltrinelli, Milano 1980; Georges Duby, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1980 (trad. it. *Il sogno della storia*, Garzanti, Milano 1980); Pierre Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984, Luisa Cigognetti, Lorenza Servetti, Pierre Sorlin (a cura di), *La storia in televisione. Storici e registi a confronto*, Marsilio, Venezia 2001; Pierre Sorlin, *Ombre passeggiere. Cinema e storia*, Marsilio, Venezia 2013; Vito Zagarrio, *Cinema e politica*, in Emiliana De Blasio, Dario E. Viganò, *I film studies*, Carocci, Roma 2013, pp. 159-173.
12. Alla sceneggiatura hanno contribuito anche Sergio Amidei e Antonio Petrucci (comunista il primo, cattolico secondo). Per completezza di informazione, scrive Guido Fink, «Cinema Nuovo», 150, marzo-aprile 1961: «La critica ha già rilevato con quali criteri sia stata fondata l'équipe degli sceneggiatori del film (due cattolici, due rappresentanti delle "sinistre") e si è divertita a sottolineare i frutti evidenti del *do ut des*. Si combatte il mito del risorgimento come conquista sabauda, ma si sorvola o si equivoca volutamente sulla posizione della Chiesa e del papato; si parla "bene" di Garibaldi e "male" di Vittorio Emanuele II, ma si finiscono poi per dare tutte le colpe a Cavour (...). Gli autori della sceneggiatura (...) si sono accordati su posizioni comunque abbastanza avanzate: a parte l'ipocrita presentazione di preti frati e vescovi filo-rivoluzionari, per quanto riguarda il resto si può trovare una prudente e alquanto decolorata (...) applicazione della tesi dell'Omdeo, il risorgimento come frutto di una "discordia" occasionalmente concorde, del convergere casuale di forze contrastanti».
13. Valga la pena di ricordare che sia i rosiani Salvatore Giuliano e Lucky Luciano che *Il sasso in bocca* di Ferrara hanno svolto attivamente una funzione di film dal forte e dichiarato impatto storiografico, al punto che ad essi sono stati affiancati, in concomitanza con l'uscita in sala o in seguito, testi in cui si sottolinea e si sollecita il confronto diretto, simmetrico e paritetico con le posizioni di storici, giornalisti ed esperti nonché con i documenti spesso inediti da cui la ricostruzione audiovisiva ha tratto ispirazione. Cfr. Tullio Kezich (a cura di), *Salvatore Giuliano*, FM, Roma 1961; Michele Pantaleone, *Il sasso in bocca: Mafia e Cosa Nostra*, Cappelli, Bologna, 1971; Tullio Kezich, Sebastiano Gesù (a cura di), *Salvatore Giuliano. Incontri con il cinema*, Acicatena 1991; Tullio Kezich, *Salvatore Giuliano: il film di Francesco Rosi*, Cinecittà Holding, Roma 1999.
14. Pietro Mazzamuto, *La mafia nella letteratura*, Andò, Palermo 1970, p. 28.
15. Cfr. Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2008 (in particolare il capitolo *La terra che tremò a Portella: il bandolo della matassa*, pp. 167-257) e Anton Giulio Mancino, *Schermi d'inchiesta. Gli autori del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino 2012.
16. L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, cit., I, 3, pp. 81-91.
17. Marco Prèola fa notare allo stralunato, filosofico don Cosmo: «- Ma che dice, avvocato? [...] Se sono [...]

arrivate in paese la mafia e la massoneria, capitanate da Guido Verònica e Giambattista Mattina? Non c'è più dubbio, le dico! [Roberto Auriti] È venuto per le elezioni» (Ivi, p. 79).

18. Ivi, I, 3, p. 83.

19. Cfr. Tullio Kezich, Salvatore Giuliano. Il film di Francesco Rosi, Cinecittà Holding, Roma 1999, p. 126.

20. F. De Roberto, *I Viceré*, cit., III, 9, p. 406.

21. Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 3.

22. Cfr. Alberto Anile, *Operazione Gattopardo*, Le Mani, Recco 2012.

23. Fanno testo una serie di lunghe conversazioni telefoniche con Marco Leto, il quale ha provveduto autonomamente a ripristinare un director's cut breve (della durata di circa 162 minuti), confacente alle proprie originarie scelte stilistiche che abbiamo potuto visionare in copia dvd non commerciale (ricavata dall'unica versione altrimenti disponibile sul mercato dell'homevideo, cioè quella televisiva in cinque puntate della durata di circa un'ora ciascuna editata per la prima volta nel 2008 in due parti: rispettivamente i dvd n. 31 e n. 32 della collana del «Corriere della sera» dal titolo *A teatro con Pirandello*, su licenza esclusiva Rai Trade).

24. Cfr. anche Francesco Càllari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991, pp. 393-397.

25. Sul versante cinematografico Spinazzola ha ugualmente offerto prospettive socio-economiche e popolari di una storia altrimenti troppo gerarchizzata. Cfr. Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1961*, Feltrinelli, Milano 1961; *Film 1962*, Feltrinelli, Milano 1962; *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963; *Film 1964*, Feltrinelli, Milano 1964; *Tirature '91*, Einaudi, Torino 1991. Ma soprattutto Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974.

26. Cfr. Cristiana Paternò, Bronte, *nascita di una nazione*, in Sebastiano Gesù (a cura di), *Leonardo Sciascia, Giuseppe Maimone Editore*, Catania 1992, pp. 141-149, e Pasquale Iaccio (a cura di), *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*, Liguori, Napoli 2002.

27. Cfr. Leonardo Sciascia, *Verga e il Risorgimento* (1960) e *I fatti di Bronte* (1960), in *Pirandello e la Sicilia* (1968), poi in *Leonardo Sciascia, Opere. 1984-1989*, Bompiani, Milano 2002, pp. 1144-1148, e Leonardo Sciascia, *Verga e la libertà* (1963), in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991, pp. 89-106.

28. La messa in scena in trincea del "classico" del repertorio popolare siciliano *I mafiusi di la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto, è stata ripubblicata numerose volte, divulgata e tradotta anche in Giuseppe G. Loschiavo, *100 anni di mafia*, Vito Bianco, Roma 1962, pp. 211-359, e 1964, pp. 241-389, a scopo "scientifico" e in fondo "difensivo" rispetto all'onda d'urto della neonata Commissione parlamentare d'inchiesta antimafia. Significativo il confronto tra le due edizioni di questo volume di Loschiavo, autore già del romanzo *Piccola pretura*, Colombo, Roma 1948 (ripubblicato non a caso dallo stesso editore romano di *100 anni di mafia*, un anno prima che la legge che istituisce Commissione antimafia venga votata). Da *Piccola pretura* era stato tratto *In nome della legge* (1950), di Pietro Germi, benevolo con la mafia d'ordine, legittimata a vantare meriti istituzionali.

29. Cfr. Anton Giulio Mancino, *Imprigionati nel sogno di qualcuno*, «Cinecritica», 60, ottobre-dicembre 2010.

30. Sulla ragioni connesse all'edificazione del mito risorgimentale da parte della cinematografia fascista cfr. il capitolo *Il Risorgimento italiano*, in P. Sorlin, *La storia nei film*, cit., pp. 108-124; Gianfranco Miro Gori, *Patria diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, La Casa Usher, Firenze 1988, pp. 43-53. Per una concomitante rilettura aggiornata e ad ampio spettro sul cinema italiano sotto il fascismo si rimanda innanzitutto a Vito Zagarrio, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004, in cui si coglie molto bene quella «nostalgia magari anche di una "bella guerra" (ed ecco allora l'operazione nostalgia, la memoria del risorgimento)» (p. 91). Quindi a Guido Aristarco, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Dedalo, Bari 1996; Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano, 1934-1939*, vol. V, a cura di Orio Caldiron, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006; Centro Sperimentale di Cinematografia, *Storia del cinema italiano, 1940-1944*, vol. VI, a cura di Ernesto G. Laura, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2009; Vito Zagarrio, *L'immagine del fascismo. La revisione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma 2009.

31. V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., p. 6.

**Anton Giulio Mancino** (Bari, 1968), è professore aggregato di Semiology del cinema e degli audiovisivi e Realizzazione di documentari e Letteratura e cinema all'Università di Macerata. Insegna inoltre Semiology del cinema e degli audiovisivi all'Università di Bari. Collabora con varie riviste specializzate («Cinecritica», «Cineforum», «Bianco e Nero», «Close-up», «Segnacinema») e con alcuni quotidiani. Ha fatto parte dal 2001 al 2004 e dal 2009 al 2012 della commissione selezionatrice della Settimana Internazionale della Critica della Mostra di Venezia. La sua attività di saggista include opere riguardanti diversi argomenti cinematografici: Francesco Rosi, John Wayne, Giancarlo Giannini, Gianni Amelio, Martin Scorsese... Ha collaborato alla stesura dell'*Enciclopedia del Cinema* curata dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana e a quella del *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, Einaudi. Nel 2012 è tra i conduttori di Wikiradio di Rai Radio Tre.