

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Memoria collettiva e lotta alla mafia in Sicilia

verfasst von | submitted by

Mag.phil. Dr.phil. Annalisa Tamborra BEd

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Education (MEd)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |

UA 199 509 517 02

Degree programme code as it appears
on the student record sheet:

Studienrichtung lt. Studienblatt |

Degree programme as it appears on the
student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)

Unterrichtsfach Französisch Unterrichtsfach
Italienisch

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Judith Frömmer

Indice dei contenuti

1. Introduzione	4
2. La memoria	7
2.1 Il concetto	7
2.2 La memoria culturale secondo Aleida Assmann e Jan Assmann.....	9
2.3 I mediatori di memoria culturale	15
2.3.1 I mass media	16
3. Cenni storici.....	19
3.1 L'Italia e la Sicilia tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta	19
3.1 La situazione in Sicilia.....	21
3.2 L'antimafia	23
4. Film	25
4.1 Il cinema e la memoria collettiva.....	25
4.2 La produzione cinematografica sulla mafia.....	28
4.2.1 Analisi dei film	29
4.3 Cento giorni a Palermo	30
4.3.1 Scena 1 – Boris Giuliano e le altre vittime	32
4.3.2 Scena 2 – L'omertà	35
4.3.3 Scena 3 – Dalla Chiesa e la fiducia nelle istituzioni.....	37
4.3.4 Scena 4 – Dalla Chiesa e il contatto con la gente	39
4.3.5 Scena 5 – Dalla Chiesa è solo.....	42
4.3.6 Scena 6 – L'operazione Carlo Alberto	44
4.3.7 Scena 7 – L'ultima richiesta di aiuto	46
4.3.8 Scena 8 – L'intervista di Giorgio Bocca	48
4.3.9 Osservazioni generali.....	50
4.4 La mafia uccide solo d'estate	53
4.4.1 Scena 1 - Arturo incontra Boris Giuliano	55
4.4.2 Scena 2 - Arturo intervista Dalla Chiesa	59
4.4.3 Scena 3 – La gente protesta	63
4.4.4 Scena 4 – Via D'Amelio	66
4.4.5 Scena 5 – L'omertà	68
4.4.6 Scena 6 – Connivenza Stato e mafia.....	71

4.4.7 Scena 7 – Lapide commemorativa.....	72
4.4.8 Scena 8 – Le persone dietro le lapidi.....	74
4.4.9 Osservazioni generali.....	76
4.5 I due film a confronto	79
5. Conclusioni	83
6. Bibliografia	87
7. Abstracts.....	90
7.1 Italiano	90
7.1 Deutsch	91
7.1 English	92

1. Introduzione

Viviamo in un'epoca in cui il ritmo della vita quotidiana è frenetico: siamo continuamente bombardati da stimoli e informazioni che ci raggiungono attraverso televisione, radio, giornali, Internet e social media e sembra quasi che lo spazio che dedichiamo alla riflessione sia pressoché nullo. Secondo Cavalli (2013: 11) potrebbe essere questo uno dei motivi per cui negli ultimi anni si è assistito ad un'esplosione di studi sulla memoria:

Che l'interesse per la memoria sia legato alle condizioni della modernità è piuttosto evidente. Si attribuisce valore a qualcosa quando si teme di poterla perdere. La velocità e l'accelerazione dei cambiamenti che la modernità porta con sé minacciano di cancellare le tracce del passato e di indebolire, fino a renderlo insignificante, il legame tra passato, presente e futuro.

(Cavalli, 2013: 11)

Il presente lavoro di ricerca si pone come obiettivo quello di osservare la memoria collettiva in Italia in riferimento alla lotta contro la mafia in Sicilia. L'analisi avverrà sulla base di due film: il primo è *Cento giorni a Palermo* del 1984 che racconta gli ultimi mesi di vita del generale Carlo Alberto dalla Chiesa a soli due anni dal suo omicidio, il secondo invece è *La mafia uccide solo d'estate* del 2013 che propone a distanza di molto tempo dai fatti una panoramica della lotta antimafia tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Novanta. Lo scarto di quasi trent'anni tra un film e l'altro renderà possibile mettere in evidenza non soltanto la memoria riguardo fenomeno antimafia in due epoche diverse, ma anche una visione d'insieme, ovvero se il tempo ha influito sui ricordi collettivi e se qualcosa è rimasto nel tempo o è cambiato. Sarà anche interessante osservare come si costruisce la memoria collettiva e quali sono i fattori culturali e le tecniche filmiche che ne appoggiano la costruzione rispetto alla mafia.

Il presente lavoro si basa sul concetto di memoria collettiva elaborato da Jan Assmann e da Aleida Assmann. I due studiosi si sono dedicati per anni all'argomento e di conseguenza numerose sono le loro pubblicazioni al riguardo. In questo contesto si sono selezionati due saggi in cui è possibile reperire i concetti

chiave per capire e avvicinarsi all'argomento. Un capitolo sarà qui dedicato all'illustrazione dei concetti chiave. Jan Assmann e Aleida Assmann non fanno riferimenti concreti ai mezzi di comunicazione di massa, tuttavia, essendo il film lo strumento di lavoro qui utilizzato, si dedicherà un paragrafo ai mass media.

Al fine di rendere chiaro il percorso, si provvederà in seguito a fornire una visione d'insieme della situazione politica in Italia durante gli anni di Piombo fino all'inizio degli anni Novanta e degli sviluppi della mafia in Sicilia nello stesso periodo. In questo modo sarà più facile per i lettori e le lettrici capire i nessi storici a cui si farà riferimento.

Il quarto capitolo sarà dedicato all'introduzione dell'argomento cinema legato alla memoria collettiva e alla produzione cinematografica, affinché sia possibile inquadrare con più precisione la tipologia di film selezionata per questo lavoro. Prima di passare all'analisi delle scene, per ciascun lungometraggio, si presenterà un breve riassunto della trama e verranno fornite alcune informazioni rilevanti non solo sul contenuto, ma anche sul relativo regista.

La metodologia di ricerca applicata nel presente lavoro è di tipo qualitativo. Per ogni film si selezioneranno otto scene che verranno analizzate in profondità. S'illustreranno in primo luogo le tecniche filmiche, quindi il tipo di inquadratura, il movimento della telecamera, la descrizione della scena, dei dialoghi e di eventuali rumori presenti o della colonna sonora. In un secondo momento si analizzerà la scena e si faranno delle osservazioni relative al significato e ai riferimenti alla memoria collettiva, corredati di rinvii ai concetti teorici di Jan Assmann e Aleida Assmann. Successivamente si osserveranno i punti in comune e le diversità tra i due film. L'analisi e subito dopo il confronto permetteranno in questo modo di arrivare a rispondere alla domanda di ricerca: come si rappresenta memoria collettiva degli italiani e delle italiane in riferimento alla lotta contro la mafia in Sicilia. Si elencheranno allora gli elementi della memoria collettiva presenti nei film e si faranno delle riflessioni.

Le conclusioni metteranno in luce quali sono gli aspetti della memoria collettiva presenti nei film e quali sono state le tecniche filmiche che ne hanno reso possibile una rappresentazione.

La mafia è un fenomeno vasto diffuso in tutto il Paese e in base alla collocazione geografica può prendere vari nomi ('Ndrangheta, Camorra, Sacra Corona Unita, Cosa Nostra). Questo lavoro non si occuperà della mafia in generale,

ma si concentrerà solo sulla rappresentazione cinematografica di Cosa Nostra, ovvero della criminalità organizzata in Sicilia, protagonista delle stragi negli anni di Piombo fino agli inizi degli anni Novanta.

2. La memoria

2.1 Il concetto

Il concetto di memoria è studiato in vari campi disciplinari e ormai sono numerose le prospettive teoriche e disciplinari che se ne occupano. Gli studi ad esso legati non smettono di proliferare e Iannicelli (2010: 15) attribuisce lo sviluppo di questo fenomeno al *desiderio spasmodico di conservare, archiviare, registrare* tipico della nostra epoca. Secondo Cavalli (2013: 11-15), come precedentemente citato nell'introduzione, una ragione di questo sviluppo potrebbe essere il fatto che viviamo in un'era in cui tutto è fugace. I cambiamenti avvengono velocemente, siamo abituati a ritmi di vita molto serrati e di conseguenza siamo diventati più sensibili al pericolo che le tracce del passato o i ricordi in generale possano essere completamente dimenticati o cancellati dalla nostra esistenza.

Un'altra causa potrebbe anche essere la fase storica che attraversa l'Europa: i singoli paesi membri dell'Unione hanno accostato alla loro identità nazionale quella europea. Mentre prima ogni stato si riconosceva solo nella propria storia nazionale e vantava i suoi eventi e i suoi eroi, oggi si è assistito a un processo di ridefinizione dove ci si riconosce anche come europei (Cavalli, 2013: 11-15).

Jan Assmann (1997: vii), invece, riconosce una possibile causa nel lento e inesorabile scomparire di testimoni che hanno vissuto sulla propria pelle uno dei crimini più gravi della storia umana come lo sterminio degli ebrei durante la seconda guerra mondiale. Da qui nascerebbe il bisogno di non dimenticare.

Nel lavoro sulla memoria ci sono due supporti molto importanti da citare: in primo luogo ci sono gli apparecchi tecnologici che oggi più che mai sono capaci di soddisfare pienamente l'esigenza di conservare (Iannicelli, 2010: 15) e in secondo luogo i media che Cavalli (2013: 13) definisce delle *finestre sul mondo*. Oggi grazie a internet e alla televisione siamo continuamente in contatto con nuove informazioni. Siamo vittime di un eccesso di comunicazione che rende difficile fare una cernita. Cosa dovremmo dimenticare, cosa dovremmo conservare perché diventi parte della nostra memoria? Si tratta di domande molto difficili a cui si tenta di dare una risposta.

È interessante inoltre notare che anche a livello di ricerca, il concetto di memoria, quindi lo studio del passato, delle pratiche mnemotecniche, del

trattamento degli eventi e delle esperienze nel passato, ha dovuto aprirsi ad altre discipline per essere approfondito. Pertanto gli studi hanno intrapreso percorsi differenti: nei paesi anglosassoni, ad esempio, si sono affermati i *Memory Studies* che a loro volta hanno portato alla diffusione dei *Testimonial Studies* o ai *Trauma Studies*, quindi all'analisi della memoria individuale in riferimento alla storia in generale. In Francia, invece, si è rafforzata la connessione tra ricordo e storia e in Germania si sono diffusi gli studi sulle rappresentazioni culturali e sociali della memoria in ambito francofono, ispanofono, italofono e lusofono (Segler-Meßner/von Treskow, 2024: 1).

Molto più complesso è il concetto di memoria a livello terminologico. Tutto ha avuto inizio con il termine di *memoria collettiva*, coniato di Maurice Halbwachs, con il quale *si designano tutte le rappresentazioni del passato che vengono conservate e trasmesse fra i membri [di un gruppo] attraverso la loro interazione* (Iannicelli, 2010: 22). Nel corso degli anni si sono poi sviluppati altri concetti come quello di *memoria culturale* di Jan Assmann e Aleida Assmann, ovvero *una memoria socialmente costruita, atta a trasmettere significati fondanti condivisi, capaci di perdurare e di fare coagulare un gruppo sociale fornendogli solide rappresentazioni simboliche* (Iannicelli, 2010: 26). Ad essi se ne aggiungono altri come la *memoria sociale* con la quale si designa l'insieme delle tracce del passato che sono a disposizione per la costruzione delle memorie collettive (Iannicelli, 2010: 26) e la *memoria storica* che riguarda i fatti del passato.

Oltre alla proliferazione di termini, esistono anche diverse teorie che si occupano della concatenazione della memoria: alcune la considerano come il risultato di più memorie individuali e altre che invece ritengono che sia la memoria collettiva a forgiare quella individuale (Bérubé, 2020: 123).

Nel presente lavoro di ricerca compaiono due termini: quello di memoria collettiva e quello di memoria culturale che verranno ulteriormente illustrati nel paragrafo seguente. Si tratta di concetti molto simili la cui differenza risiede nella stabilità: mentre la memoria collettiva si sviluppa attraverso l'interazione sociale ed ha un carattere dinamico, la memoria culturale è più stabile, perché si riferisce all'istituzionalizzazione del ricordo grazie ai monumenti, ai testi scritti e alle pratiche culturali. Visto che l'oggetto di analisi del presente lavoro sono due film che trattano della lotta contro la mafia in Sicilia e il loro riferimento alla memoria si basa in parte sulle figure istituzionali di magistrati e in parte sui ricordi delle

persone, il termine più utilizzato sarà quello di memoria collettiva, sebbene sia chiara la leggera sfumatura di significato e lo stretto rapporto tra le due definizioni.

2.2 La memoria culturale secondo Aleida Assmann e Jan Assmann

Aleida Assmann e Jan Assmann si avvicinarono allo studio della memoria culturale alla fine degli anni Settanta. Fu infatti in quel periodo che decisero di aderire a una ricerca condotta da un gruppo di studiosi della cultura il cui obiettivo era lavorare sull'archeologia del testo letterario, allontanandosi dalla teoria e ponendo l'accento sulla dimensione temporale. Nelle discussioni sull'oralità e la scrittura si cristallizzò ben presto il concetto di memoria culturale come elemento portante. I due ricercatori cominciarono così a interessarsi a questo argomento e più tardi decisero di approfondire le loro conoscenze e renderle parte dei loro studi di ricerca (Jan Assmann, 1997: xvii).

Insieme hanno collaborato alla pubblicazione di alcuni articoli sull'argomento e separatamente hanno scritto dei libri che si sviluppano in direzioni diverse. Per il presente lavoro si sono presi in considerazione *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche* di Jan Assmann, pubblicato in Germania nel 1992 sotto il titolo *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* e *Ricordare* di Aleida Assmann, pubblicato in Germania nel 1999 sotto il titolo *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Pur condividendo l'idea di memoria collettiva, Jan Assmann si dedica principalmente alla definizione del concetto e alla sua applicazione presso Ititi, Mesopotamia, Israele, Grecia e antico Egitto, mentre Aleida Assmann si occupa della sua evoluzione nei secoli, si concentra sui mediatori della memoria e fa riferimenti alla letteratura anglosassone. I due saggi sono stati qui utilizzati per estrapolare i punti chiave e presentare una visione d'insieme che funga da metodo per l'analisi dei due film citati nell'introduzione e oggetto del presente lavoro di ricerca.

Il concetto di memoria culturale di Aleida Assmann e Jan Assmann si basa sulle teorie del sociologo francese Maurice Halbwachs che negli anni Venti del secolo scorso fu il primo a parlare di *mémoire collective*. È grazie a lui che sono state gettate le basi teoriche attraverso le quali è possibile analizzare quello che si ricorda. Purtroppo però, essendo ebreo, proprio mentre era nel pieno dei suoi studi,

lo studioso fu deportato nel campo di concentramento di Buchenwald nel 1944. La sua opera non si può considerare completa, perché, come afferma Jan Assmann (1997: 20-21), si nota un forte interesse per l'idea di tempo vissuto e manca una certa precisione concettuale. Tuttavia, ancora oggi viene considerato il primo teorizzatore della memoria collettiva.

Halbwachs sosteneva che la memoria ha sempre un carattere sociale: ogni persona dispone di una memoria che esiste soltanto in connessione con un quadro sociale di riferimento. Gli individui, infatti, pur avendo i propri ricordi, li percepiscono come tali in quanto sono anche membri di una collettività che li condivide e di conseguenza li influenza. I ricordi si mantengono nella comunicazione, vivono e si perpetuano grazie all'interazione all'interno di un gruppo sociale e ognuno di noi può appartenere a più quadri.

Affinché qualcosa possa trasformarsi in un elemento della memoria collettiva di un gruppo, è importante che un evento, una persona o un luogo, quindi una *figura di ricordo*, si carichi di significato. Il passato è in sé per sé vuoto, non può conservarsi. La memoria culturale si realizza attraverso il riferimento spaziale e temporale, quindi il riallacciamento del presente con gli eventi e i luoghi del passato, attraverso la formazione di un'identità culturale in cui riconoscersi, come ad esempio la patria e la propria storia e infine attraverso la ricostruttività della storia, ovvero ciò che viene ricordato degli eventi passati. Per Halbwachs la memoria allora non è nulla di fisso, perché subisce continuamente dei cambiamenti dovuti al presente che cambia (Jan Assmann, 1997: 10-17).

Jan Assmann e Aleida Assmann partono da questi presupposti per illustrare la loro concezione di memoria culturale. I due ricercatori la considerano come un elemento che scaturisce da una situazione da loro definita *dilatata* (Jan Assmann, 1997: xvii), ovvero una situazione in cui la comunicazione sviluppa un campo esterno nel quale i riferimenti culturali diventano allora capaci di assumere un significato. Affinché la situazione dilatata possa determinarsi, è necessario che esista un sistema comunicativo in cui il senso culturale viene capito e fatto proprio. Ciò avviene quando vi sono determinati presupposti come le forme di archiviazione, ovvero la codificazione degli eventi, la memorizzazione e la rimessa in circuito. Non serve quindi soltanto ricordare un oggetto, un evento o una persona, quello che determina un campo comune, quindi delle conoscenze condivise, sono la loro elaborazione, i mezzi che permettono di conservarli e il loro utilizzo.

Un grande contributo alla formazione della memoria culturale è stato dato inizialmente dalla scrittura che ha permesso alla memoria di acquisire autonomia e complessità (Jan Assmann, 1997: XVIII). A questo riguardo Aleida Assmann (2002: 165-172) parla anche di *mediatori e metafore del ricordo*. Chi ricorda, infatti, non può continuamente fare dei riferimenti diretti, ma deve servirsi anche di altri mezzi, quindi di metafore grazie alle quali le immagini si trasformano in pensiero. *In questo ambito la “metafora” non è il linguaggio che traduce, ma la lingua che per prima rende accessibile e costituisce l’oggetto* (Aleida Assmann, 2002: 166). La scrittura, a sua volta, pur essendo una potente mediatrice, resta imperfetta, perché racchiude in sé un ricordo che per natura non è sempre attuale e per esistere ha bisogno della sua non-presenza. Ecco il motivo per cui si affermano altri mediatori come le immagini, i luoghi e i corpi. Aleida Assmann non fa alcun riferimento ai mass media nei suoi scritti e quindi non li considera mediatori di memoria. Tuttavia, riprendendo quanto esposto nel paragrafo precedente, in questo ambito si possono anche aggiungere i media come la televisione o internet che negli ultimi anni hanno acquisito una grande importanza nella comunicazione (Cavalli, 2013: 13).

Un punto fondamentale del concetto di memoria culturale di Aleida Assmann e Jan Assmann è che ogni cultura sviluppa una propria struttura che Jan Assmann definisce *connettiva*. All’interno di essa il singolo individuo, quindi l’*io*, si fonde con il resto della società, il *voi*, e crea una nuova identità, il *noi*, nella quale si fondono gli elementi in comune fra gli individui e il loro legame tra il presente e il passato. Ogni società crea quindi un’immagine di sé che permane nel tempo grazie alla cultura del ricordo. La memoria culturale rappresenta una forma di trasmissione e di attualizzazione del senso culturale e si realizza artificialmente attraverso la condivisione di regole e valori legati al passato condiviso (Jan Assmann, 1997: xii-xviii).

Sulla base del concetto appena citato è essenziale allora fare una distinzione tra il ricordo individuale e quello collettivo e istituzionale. Aleida Assmann (2002: 15) a questo proposito sottolinea che il processo del ricordare in ogni persona avviene in modo spontaneo e risponde a delle leggi della psicologia. È un processo naturale che ha luogo nel singolo individuo e riguarda solo quest’ultimo. A livello collettivo, invece, il ricordo non si autodetermina, ma si fonda sempre sui mediatori sopra citati e sulle politiche del ricordo mirate che stabiliscono quali sono i temi da serbare e quali da fare cadere nell’oblio. Si tratta quindi di un’azione esterna e

soprattutto guidata. Il ricordo individuale e il ricordo collettivo sono dunque completamente differenti l'uno dall'altro.

Aleida Assmann (2002: 30, 70) rafforza ulteriormente i due concetti e afferma che nelle persone ricordare, quindi il ricordo individuale, è un processo ricostruttivo, perché nasce sempre nel presente e quindi comporta *una dislocazione, un'alterazione, uno slittamento, un rinnovamento* di ciò che si serba nella mente e anche le circostanze temporali hanno la loro influenza. Il ricordo si sviluppa nel tempo e il tempo stesso svolge un ruolo attivo nel processo del ricordare e rappresenta uno sguardo a ritroso nella propria esistenza. Le persone non hanno mai una visione d'insieme di tutti i ricordi, perché questi sono solo in parte disponibili e l'oblio fa sì che qualcosa venga dimenticato. Jan Assmann (1997: 9-10) aggiunge che ci si ricorda di qualcosa o di qualcuno che non è più presente, perché sussiste un legame, sia esso di tipo affettivo o culturale.

La cultura del ricordo collettivo, invece, è diversa perché presuppone una rottura, ovvero un distacco tra lo ieri e l'oggi e proprio questo distacco permette di fare delle scelte su cosa dimenticare e cosa conservare. Aleida Assmann (2002: 15) parla in questo contesto di *mortificazione*, nel senso che la storia deve subire una scissione dal presente, sbiadire e perdere il coinvolgimento emotivo delle persone. Solo quando la storia diventa lettera morta nelle menti degli interlocutori, può risorgere.

Jan Assmann (1997: 11-13) sottolinea inoltre il carattere sociale della memoria culturale. Rifacendosi a Maurice Halbwachs, lo studioso afferma che la memoria collettiva funziona grazie a dei quadri di riferimento. Nonostante sia sempre ogni singola persona ad avere dei ricordi, quello che si conserva nel tempo è la memoria influenzata dalla società nella quale si vive. Il ricordo ha allora un carattere sociale: il singolo individuo vive delle sensazioni che nella collettività gli danno la possibilità di essere parte di una comunità. Una persona può dunque avere diverse memorie che gli permettono di appartenere a diversi gruppi all'interno di una società.

Nel precedente sottocapitolo si è già menzionato che ogni nazione ha una propria memoria culturale. A questo punto risulta allora necessario porsi la domanda su quale sia allora la differenza tra storia e memoria. Sempre appoggiandosi ad Halbwachs, Jan Assmann (1997: 17-19) afferma che la memoria vive di somiglianze con il passato e permette di osservare un gruppo dall'interno.

La storia, invece, è vuota. Quando non si hanno più nessi con il passato, quando quello che è successo non occupa più la memoria delle persone, allora si può parlare di storia. Quest'ultima è vuota, rappresenta lo spazio storico in maniera omogenea, rende possibile definire un fatto come storico solo ciò che ha causato un cambiamento.

Aleida Assmann (2002:148) scrive al riguardo che la storia è di tutti, ma non appartiene a nessuno. È una scienza oggettiva e neutrale, priva di ogni legame con il presente. Al suo contrario, la memoria collettiva non è mai singola, perché legata ai quadri sociali di riferimento di cui si è scritto in precedenza, è sempre legata a un gruppo di persone. I ricordi stabilizzano il gruppo e il gruppo stabilizza i ricordi in quanto tali. La memoria è allora un forte mezzo di coesione. Da questa prospettiva, prendendo in considerazione le affermazioni dello storico francese Pierre Nora, ogni nazione ha una propria memoria collettiva, fatta di segni e simboli attraverso i quali ogni singolo individuo s'identifica con gli altri (Aleida Assmann, 2002: 146-147).

Alla luce di quanto illustrato si può dunque affermare che storia e memoria altro non sono che le due facce della stessa medaglia e Aleida Assmann (2002: 149-159) le riconcilia attraverso i concetti di memoria funzionale e memoria-archivio. A livello individuale la memoria funzionale è costituita dai ricordi e dalle esperienze personali legate al proprio vissuto, mentre la memoria-archivio contiene tutto quello che per una ragione o per l'altra viene messo da parte o dimenticato. C'è quindi una parte di quello che viviamo che rimane impresso e considerato come significativo, lo possiamo richiamare e interpretare, mentre il resto si trasforma in uno sfondo, un ammasso di ricordi non organizzati.

Quanto avviene per le persone, avviene anche a livello collettivo nella memoria culturale: le nazioni si costituiscono grazie a un insieme di individui che grazie alla memoria funzionale ricostruiscono il loro passato. Quest'ultima assume tre forme con cui si manifesta in quanto nazione: la prima è la legittimazione, ovvero il potere utilizza la memoria per giustificarsi non solo guardando verso il passato, ma anche nel futuro e per tale proposito si erigono monumenti che ricordano i grandi eventi. La seconda è la delegittimazione, che ha luogo quando la memoria funzionale sorretta dal potere entra in declino e da questa fase di debolezza fa capolino un'altra memoria funzionale critica e sovversiva. Ciò avviene ad esempio alla fine di un regime oppressivo dopo il quale i vinti reclamano la loro

libertà. Infine c'è la differenziazione che si attua con la celebrazione simbolica o il rito come ad esempio con le feste religiose. La memoria-archivio, d'altro canto, è un deposito da cui la memoria funzionale può sempre attingere. Aleida Assmann al riguardo sottolinea il suo compito fondamentale di risorsa per il rinnovamento della cultura. Un cambiamento è possibile soltanto se la collettività ha una fonte da cui attingere: *archivi, musei, biblioteche e mausolei fanno parte di questo processo allo stesso modo che università e istituti di ricerca. Queste istituzioni si oppongono all'involontario allontanamento del passato nella memoria quotidiana* (Aleida Assmann, 2002: 157). Ne consegue che ambedue sono essenziali per la nostra cultura, *la memoria funzionale sganciata dalla memoria-archivio si risolve in un fantasma, e la memoria-archivio sganciata dalla memoria funzionale risulta una massa di informazioni senza senso* (Aleida Assmann, 2002: 159).

Partendo da quanto illustrato finora nel presente capitolo, ci si concentrerà adesso su come il ricordo collettivo può essere tradotto in maniera concreta all'interno di una comunità o di una società. A tale proposito è importante citare è il concetto di ricordo come atto di semiotizzazione. Secondo Jan Assmann (1997: 48-51) ricordare significa interiorizzare il passato che non corrisponde più al passato storico, quindi alla realtà, ma si trasforma nel racconto, nel mito. Altro non si tratta che di una narrazione che serve a creare un'immagine di sé e ad orientarsi come individuo e nel mondo e offre dei punti di riferimento in termini di speranze e obiettivi per il futuro. *I miti hanno a che fare con l'identità: danno una risposta alla domanda su chi siamo "noi", da dove veniamo e dove siamo collocati nel cosmo* (Jan Assmann, 1997: 111). Nella nostra società sono ad esempio numerosi i monumenti pubblici o le commemorazioni nazionali che servono a fare rivivere i nostri ricordi. Solo il passato a cui viene attribuito un valore *significativo* viene ricordato e, a sua volta, solo il passato *ricordato* può diventare significativo. Il mito ha una forza orientatrice che può assumere due valori: quello *fondante*, quando pone il presente come giustificato dalla storia e quindi carico di senso, immutabile e necessario e quello *contrappresentistico* che, conscio di quello che manca nel presente, si rifà al ricordo che assume dei valori eroici.

Nella memoria culturale sussiste allora un legame tra l'identità di ogni singola persona e l'identità collettiva. Jan Assmann (1997: 99-104) sottolinea che l'*io* di ogni individuo si permea dall'esterno, in quanto è partecipando all'interazione e alla comunicazione nel gruppo a cui appartiene che acquisisce

delle caratteristiche. Una volta che queste vengono riconosciute, la persona ottiene una sua identità. Quest'ultima quindi è legata alla capacità di agire e di legittimarsi socialmente. Al contrario, l'identità collettiva è un concetto astratto e corrisponde all'immagine che un gruppo crea di sé e che permette ai suoi membri di identificarsi. Ogni società ha bisogno di un passato per autodefinirsi e di conseguenza ogni gruppo ne ha uno. Il passato comune conferisce intimità e forza e permette di creare una propria coscienza, ovvero una consapevolezza di se stessi. Jan Assmann sottolinea che avere un'identità significa essere consapevoli che ne esistono altre:

La coscienza dell'appartenenza sociale, che chiamiamo "identità collettiva", si basa sulla partecipazione a un sapere e a una memoria comuni, trasmessa in virtù del fatto di parlare una lingua comune o, con una formulazione più generale, di un sistema simbolico comune.

(Jan Assmann, 1997: 108)

Ogni società utilizza una serie di elementi simbolici che permettono di perpetuare l'identità collettiva e di conseguenza anche la memoria culturale, basti pensare alle parole, ai riti, ai monumenti, alle immagini o al cibo. Tutto ha la funzione di ricordare e conservare questo ricordo di generazione in generazione. Non è il medium a fare da protagonista in questo caso, bensì il suo valore simbolico, il messaggio racchiuso in esso che vuole essere trasmesso ai membri di una comunità. L'identità sociale si costruisce attraverso l'interazione tra gli individui che, sulla base di elementi comuni quali un ricordo a cui sono legati valori, esperienze, attese e interpretazioni, mette in circolo non solo il senso culturale, ma anche un sentimento comunitario che lega le persone tra di loro (Jan Assmann, 1997: 109).

2.3 I mediatori di memoria culturale

Aleida Assmann (2002: 165-167), appoggiandosi a Harald Weinrich, sostiene che la memoria è un fenomeno che si basa su una coppia concettuale: la *Gedächtnis*, ovvero la memoria come capacità di ritenere ciò che è avvenuto nel passato, e la *Erinnerung*, ovvero il ricordo come capacità di imprimere e rievocare qualcosa di particolare. Quando allora richiamiamo a noi un ricordo, mettiamo in atto un

processo naturale nel quale la memoria entra in contatto prima di tutto con un mediatore e in secondo luogo con delle metafore. Il ricordo, infatti, non può affidarsi a una descrizione diretta e deve quindi usare delle figure o una lingua che permettano di rappresentare nel presente quello che fino a quel momento faceva parte del passato.

Aleida Assmann (2002: 21-22) cita vari mediatori nel suo saggio: per millenni si è considerata la scrittura come l'elemento portante della memoria, l'unico mezzo che garantisce la conservazione e la sopravvivenza del ricordo. Nel tempo, tuttavia, si è verificata un'evoluzione e allo scritto si sono aggiunte altre componenti tra cui il corpo. Ad esso appartiene l'uso della lingua che permette di verbalizzare e quindi memorizzare meglio. Dare un nome a un oggetto significa renderlo riconoscibile all'interno di un gruppo, significa dargli un corpo ed esso spesso si associano emozioni, traumi e simboli (Aleida Assmann, 2002: 279).

Anche i luoghi, sono ugualmente importanti per la costruzione dello spazio culturale del ricordo. *Ogni volta che una tradizione si interrompe, nascono luoghi spirituali dedicati al libero gioco dell'immaginazione o del recupero del rimosso* (Aleida Assmann, 2002: 22). Da non dimenticare sono anche le immagini che raccolgono in sé l'idea di immediatezza dell'emozione, a differenza dello scritto che invece racchiude un pensiero. Ciò che vediamo tocca il nostro inconscio ed è capace di suscitare in noi pensieri e emozioni che non siamo capaci di esprimere in parole o dei concetti vaghi. La forza di penetrazione delle immagini può talvolta essere così alta da determinare sentimenti indimenticabili (Aleida Assmann, 2002: 245, 248).

2.3.1 I mass media

Jedlowski (2013: 32-33, 36-37) sottolinea che ai giorni nostri il passato nella sua rappresentazione, conservazione e trasmissione è fortemente legato ai mezzi di comunicazione, perché è grazie a questi ultimi che ci è possibile accedervi. Ciò che riproduciamo nella nostra mente altro non è che il risultato di immagini che i mass media ci offrono per sopperire alla mancanza di esperienza diretta con l'evento o la persona che intendiamo ricordare. Il repertorio del passato a nostra disposizione è direttamente proporzionale all'offerta dei media. Siamo permanentemente a contatto con essi e pertanto si può affermare che questi ultimi sono i creatori di

memorie comuni in una società. Ciò significa che gruppi di persone condividono gli stessi ricordi riguardo a qualcosa perché hanno attinto le loro informazioni dalla televisione, dal cinema, dalla radio, dai giornali o da internet. La memoria comune si trasforma allora in memoria collettiva, quando le informazioni veicolate vengono ripetute più volte e fanno riferimento all'informazione originaria e con il tempo diventano importanti perché contribuiscono a creare un'identità di gruppo (Jedlowski, 2013: 38).

Leccardi (2013: 77-79) sostiene inoltre che ricordare è il risultato di un processo in cui sono coinvolti interazione e comunicazione. Il passato si costruisce imparando a distinguere cosa va ricordato e cosa invece va dimenticato ed è proprio nel momento in cui si crea un ponte tra ciò che è stato e ciò che attualmente è, quindi il presente, che la storia, vista come un elemento lineare e irreversibile si trasforma in *tempo circolare*, ovvero il passato riprende vita al momento attuale e diventa tangibile per un gruppo.

In questa prospettiva il passato è una costruzione, un'immagine collettiva elaborata nel presente e per il presente: «ciò che si è convenuto di chiamare passato» [...]. Tuttavia, nei suoi effetti, esso diventa reale quando viene ricreato perché modella la visione del mondo del gruppo, si fa centro propulsore della sua azione e della sua identità.

(Leccardi, 2013: 79)

Quando si parla di mass media e di memoria collettiva è importante sottolineare che i messaggi e gli effetti non sono mai inintenzionali (Jedlowski, 2013: 34-35). Essi rappresentano la voce degli altri rispetto alla singola persona e giocano un ruolo decisivo su cosa è degno di essere ricordato e cosa invece deve essere relegato all'oblio. È inoltre grazie a loro che il passato pubblico e il passato per il pubblico vengono definiti. Come già menzionava Jan Assmann (1997: 43-44) sussiste un forte legame tra il potere e la memoria, perché chi detiene il potere esercita quest'ultimo anche sul passato, facendone una selezione. Jedlowski (2013: 35) aggiunge che il potere opera anche un processo di ricostruzione del passato che serve a mantenere la coesione sociale e favorirne l'identità.

É importante anche non dimenticare che quello che i mass media trasmettono sono anche il frutto dell'abilità di una o più persone a trasformare parole e immagini in un racconto che funziona e i destinatari non sono da considerare come soggetti passivi: ci si può ricordare di qualcosa e soprattutto si possono condividere i propri ricordi con quelli di un gruppo e se i messaggi ricevuti sono in sintonia con il proprio vissuto e i propri interessi e vanno a toccare delle corde già sensibilizzate (Rampazi, 2013: 126-127).

3. Cenni storici

3.1 L'Italia e la Sicilia tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta

La situazione politica in Italia alla fine degli anni Settanta è molto tesa e rappresenta uno dei periodi più oscuri che si ricordino. Esistono due partiti, la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista Italiano, che si contendono il potere con ogni mezzo. L'economia è in piena crisi e lo Stato non prende le giuste misure per migliorare le condizioni di vita degli italiani e delle italiane. Al contrario, invece, a partire dal 1976 con il governo della non sfiducia guidato da Giulio Andreotti, rappresentante dei democristiani, e sostenuto dal partito di sinistra, viene varata una stangata fiscale che mette ancora di più in ginocchio il Paese. Arrivano tasse che impoveriscono ulteriormente la popolazione e creano un forte scontento (Hausmann, 2006: 98-100).

La situazione comincia a essere fuori controllo: tra il 1977 e il 1979 in tutta Italia si assiste a una serie incessante di attentati. Sono circa 1500 e vengono rivendicati da gruppi di estrema sinistra. Le Brigate Rosse si organizzano clandestinamente e mettono in subbuglio l'Italia. Nel 1978 Aldo Moro, il presidente della Democrazia Cristiana, viene rapito e dopo una prigionia di oltre 50 giorni viene ucciso. Il movente di questo sequestro e in seguito dell'omicidio è legato alla sua posizione politica, visto che intendeva smettere di confrontarsi acerbamente con il partito opposto e avviare una fase di apertura e dialogo. La data di morte di Aldo Moro corrisponde a quella in cui l'allora Presidente del consiglio, Giulio Andreotti, avrebbe dovuto firmare un'intesa tra le due fazioni (Hausmann, 2006: 103). Hausmann (2006: 109) definisce questa uccisione un trionfo delle Brigate Rosse che sono riuscite a colpire il cuore dello Stato. Quest'ultimo non può accettare passivamente i fatti e reagisce all'uccisione del parlamentare nominando Carlo Alberto Dalla Chiesa coordinatore delle Forze di Polizia e degli Agenti Informativi per la lotta contro il terrorismo e nello stesso anno, a distanza di cinque mesi dai fatti, vengono arrestati capi brigatisti come Nadia Mantovani e Lauro Azzolini (Bolzoni, 2012: 86). Con questo evento ha inizio la lotta definitiva alle Brigate Rosse.

Alla fine degli anni Settanta, come sottolinea Nando Dalla Chiesa (1997: 24) ci sono anche altre forze clandestine che mettono a rischio la democrazia e il

normale funzionamento della politica. La Loggia P2, un'organizzazione massonica facente capo di Licio Gelli, viene scoperta nel 1982. Gli obiettivi che si era prefissata erano la trasformazione politica con la presenza di due potenti partiti, una modifica delle competenze delle Camere al Parlamento, il controllo dell'informazione pubblica attraverso i mass media e una riforma della magistratura. Alla Loggia P2 erano associate oltre 950 persone che lavoravano nella Polizia di Stato, nel corpo dei Carabinieri, nei servizi segreti, in Parlamento, nella stampa, nella finanza e nell'imprenditoria. A oggi si attribuiscono a questa associazione massonica il rapimento di Aldo Moro, la strage di Bologna del 1980 e il fallimento del Banco Ambrosiano¹.

Oltre a stragi e scandali non mancano una serie di omicidi di cui solo dopo anni è stato possibile risalire alle vicende che ne sono state la causa. Mino Pecorelli, direttore della rivista *Osservatore Politico*, viene sparato nel marzo 1979 dopo avere annunciato la prossima pubblicazione di un articolo contenente dei dettagli significativi sul sequestro, sulle trattative e sul rilascio di Aldo Moro. Nel 1993 con la deposizione del mafioso pentito Tommaso Buscetta si è scoperto che la sua morte è stata voluta dal politico Giulio Andreotti che temeva che la verità sui fatti venisse a galla e quindi aveva incaricato la mafia di eliminarlo (Mirone, 2012: 87). Anche nel 1979 viene ammazzato Giorgio Ambrosoli che nelle vesti di commissario liquidatore della Banca Privata italiana si accorge che il finanziere siciliano Michele Sindona ha commesso delle irregolarità nella gestione dell'istituto finanziario. L'operato di Ambrosoli viene interrotto dai colpi di pistola, ma più tardi si scoprono i reati di Sindona nell'ambito lavorativo così come i suoi legami con la mafia siciliana e americana². Nel 1982, invece, sotto il ponte dei Frati Neri sul Tamigi di Londra viene trovato impiccato Roberto Calvi, direttore di una delle più grandi banche private d'Europa, il Banco Ambrosiano. Anche questo istituto, sospettato di collaborare strettamente con la Banca del Vaticano IOR e di essere coinvolto in affari internazionali di droga e armi, era in bancarotta in seguito alla scomparsa improvvisa di 1,2 miliardi di dollari. Il suicidio rimane un mistero, ma la vedova

¹ Ernes Antonucci (2015): Chi era Licio Gelli e cos'era la Loggia P2, in: *La Stampa*, online <https://www.lastampa.it/cronaca/2015/12/16/news/chi-era-licio-gelli-e-che-cos-era-la-p2-1.35200425> (ultimo accesso 3.7.2024). Maggiori informazioni sul Banco Ambrosiano si trovano nei paragrafi seguenti.

² Il post, Chi era Michele Sindona. Online <https://www.ilpost.it/2014/12/02/michele-sindona/> (ultimo accesso 3.7.2024)

Calvi accusa Andreotti di essere il mandante della morte di suo marito (Hausmann, 2006: 122-123).

Gli anni Ottanta iniziano con lo sciopero più lungo nella storia. A Torino, i dipendenti della Fiat si astengono dal lavoro per ben 35 giorni per protestare contro l'ondata di licenziamenti e nel 1983, per la prima volta le elezioni vengono vinte dai socialisti a discapito della Democrazia Cristiana. Sale al potere Bettino Craxi che cerca di rappresentare una nuova Italia (Hausmann, 2006: 130-131). Per tutto il decennio fino al 1992 resta stabile al potere il pentapartito costituito dalla Democrazia Cristiana, il Partito Socialista Italiano, il Partito Socialista Democratico Italiano, il Partito Repubblicano Italiano e il Partito Liberale Italiano.

Il 1992 segna una svolta nel panorama politico italiano con Tangentopoli. Con questo termine si designa la corruzione del periodo: un apparato formato da politici, imprenditori, boss mafiosi, amministratori pubblici e intermediari che in cambio di denaro si concedevano privilegi. Numerosi rappresentanti dello Stato appartenenti a diversi partiti sono stati accusati di gravi reati come associazione a delinquere, concussione, corruzione, ricettazione e violazione della legge sul finanziamento pubblico ai partiti³. Le conseguenze di questo grandissimo scandalo sono state una grave crisi economica e una crisi di governo dovuta al dissolversi dei partiti politici che fino ad allora avevano goduto di ampio potere e supporto da parte dei cittadini e delle cittadine (Crainz, 2005: 603).

3.1 La situazione in Sicilia

Alla fine degli anni Settanta la mafia regna indisturbata in Sicilia. L'isola detiene il monopolio mondiale nello spaccio di droga ed esistono due cosche mafiose che si tollerano. Ognuna beneficia del fiorire degli affari illeciti, ma è in continua allerta e aspetta l'occasione giusta per prevalere sull'altra. Da una parte si trova il clan di Stefano Bontate e Gaetano Badalamenti e dall'altra quello di Totò Riina e Bernardo Provenzano. Il 23 aprile 1981 qualcosa accade: Bontate viene ammazzato e Badalamenti cacciato da Cosa Nostra per ordine di Riina che si autoincorona nuovo capo mafioso Sicilia. Il boss corleonese elimina col sangue chiunque possa ostacolare il suo potere e amplia il suo impero estendendo i suoi affari nel

³ Tangentopoli, Treccani, online [Tangentopoli - Enciclopedia - Treccani](#) (ultimo accesso 7.7.2024)

riciclaggio di denaro sporco e nel settore edile controllando gli appalti (Bolzoni, 2012: 111-117).

Esclusi gli omicidi del giornalista Mauro de Mauro nel 1970 e del procuratore di Palermo Pietro Scaglione nel 1971, prima della fine degli anni Settanta, la mafia non si era immischiata nelle vicende politiche. Adesso, però, le cose cambiano e si comincia a rivendicare l'uccisione di politici, giudici, poliziotti, carabinieri e medici legali che s'interessano alla mafia, la criticano o vogliono combatterla. Nel 1977 viene ucciso il Colonnello dei Carabinieri Giuseppe Russo, investigatore e amico di Badalamenti, nel 1978 muore Giuseppe Impastato che dalla sua radio *Aut* dà voce ai soprusi mafiosi, nel 1979 perdono la vita Boris Giuliano, capo della Squadra mobile di Palermo, il giudice Cesare Terranova, il cronista giudiziario Mario Francese, il segretario della Democrazia Cristiana palermitana Michele Reina e il maresciallo di Pubblica sicurezza Lenin Mancuso. Nel 1980 seguono il presidente della Regione Siciliana Piersanti Mattarella, il procuratore della Repubblica di Palermo Gaetano Costa e il comandante della Compagnia dei Carabinieri di Monreale Emanuele Basile (Mirone, 2012: 18).

Il potere mafioso non si limita all'isola, raggiunge anche la politica di Roma. Lupo (1996: 258) sostiene che tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta si è stabilita un'intesa tra la Democrazia Cristiana e la criminalità siciliana: si accetta di ignorare Cosa Nostra, se quest'ultima gestisce il controllo dei voti a favore del partito. Anche Mirone (2012: 10) afferma che questo partito italiano è sceso a patti con i boss per evitare di perdere il potere in Parlamento a favore del Partito Comunista. Questa teoria è anche confermata dal procuratore della Repubblica di Torino, Gian Carlo Caselli, il quale è riuscito a dimostrare che Giulio Andreotti ha avuto contatti con Stefano Bontate fino al 1980, con Salvo Lima e Nino e Ignazio Salvo, rendendosi colpevole di plurima associazione mafiosa (Mirone, 2012: 22-23).

Nonostante quindi il governo sembri non interessarsi più di tanto alla Sicilia e a Cosa Nostra e la mafia uccida senza pietà chi si oppone al suo potere, qualcosa comincia a cambiare. Giovanni Falcone è attivo già dal 1979 nelle sue indagini presso il Tribunale di Palermo, sostenuto dal suo capo Rocco Chinnici, che, come già menzionato, è anche lui vittima mafiosa. Non si lascia intimidire da alcuni colleghi come Giovanni Pizzillo che gli intimano di smettere e dalla stampa come il Giornale di Sicilia che scrive contro di lui (Bolzoni, 2012: 113-116). In Sicilia

Giovanni Falcone è considerato un nemico, uno che ha la vanità di diventare lo zar dell'Antimafia (Bolzoni, 2012: 117).

Paolo Borsellino, nello stesso periodo, decide di indagare contro i reati mafiosi all'indomani della morte di Emanuele Basile, avvenuta il 4 maggio del 1980. Prima di essere ucciso, il capitano dei carabinieri aveva appena consegnato un rapporto con importanti informazioni sulla mafia. Il magistrato palermitano si prefigge allora come scopo quello di fare luce sulla morte del suo caro amico. Inizia così la sua lotta alla mafia (Bolzoni, 2012: 166), anch'essa spesso minata da ostacoli. Sia Falcone sia Borsellino moriranno in Sicilia per mano della mafia a distanza di pochi mesi nel 1992.

Anche Pio La Torre, politico siciliano di sinistra che da sempre aveva lottato contro il potere mafioso, nel 1981 torna a Palermo per portare avanti la sua missione. Si accorge che nel capoluogo regna il terrore: è salito il numero delle vittime di mafia (Bolzoni, 2012: 42). Conduce numerose ricerche sugli appalti, sulle costruzioni, sugli imprenditori locali e fa la conoscenza di Falcone e Borsellino. Nel 1982 consegna al Presidente del Consiglio Giovanni Spadolini un dossier su come fare la guerra all'organizzazione mafiosa (Bolzoni, 2012: 51-52). La Torre è anche il primo a chiedere al Governo una legge che riconosca l'associazione mafiosa e delle misure contro l'accumulazione illecita di capitali. La richiesta resta però senza risposta e anche la sua vita viene stroncata dall'imperdonabile mano mafiosa.

A La Torre succede il generale Carlo Alberto della Chiesa che si pone come obiettivo di *portare la presenza dello Stato in Sicilia* (Mirone, 2012: 99) e dichiara guerra aperta alla mafia. Non riceve alcun sostegno dalla politica italiana che ignora le sue richieste, dalla politica siciliana che lo ignora o cerca di circuirlo, dalla stampa locale che lo critica e dai suoi colleghi e dalle sue colleghe che sono scettici nei suoi confronti (Mirone, 2012: 114-116). Mirone (2012: 150, 167-168) riporta le parole di Tommaso Buscetta, il quale afferma che la morte di dalla Chiesa è stata voluta dallo Stato e da un politico in particolare, perché il generale era una figura ingombrante. La persona a cui si riferisce è ancora una volta Giulio Andreotti.

3.2 L'antimafia

L'uccisione Carlo Alberto della Chiesa smuove la situazione e spinge così lo Stato italiano a reagire attivamente alla minaccia mafiosa. È infatti soltanto dopo

dieci giorni dalla morte del generale che verrà varata la legge *Rognoni - La Torre* che introduce per la prima volta nel codice penale italiano il reato di associazione a delinquere di stampo mafioso e prevede la confisca dei beni appartenuti alle cosche.

Come già accennato nel paragrafo precedente, in Sicilia c'erano principalmente due cosche mafiose che si facevano la guerra agli inizi degli anni Ottanta. Il prevalere di quella di Totò Riina con la conseguente uccisione di qualsiasi persona che potesse essere contro di lui, porta molti mafiosi della fazione opposta a preferire la cooperazione con la giustizia piuttosto che alla morte. Non si tratta quindi di veri e propri pentiti, ma di persone che scelgono di parlare anche per nuocere chi è ancora al potere. Dal 1982 cominciano ad aumentare allora gli arresti, i processi e le condanne e ha inizio una fase in cui vengono alla luce molti fatti e nomi e si comincia a conoscere meglio le strutture all'interno del sistema mafia (Santino, 2015: 96).

Agli inizi degli anni Ottanta, uno dei grandi meriti di Rocco Chinnici era stato quello di introdurre nel tribunale di Palermo un pool antimafia, ovvero una squadra di magistrati che si occupavano solo ed esclusivamente di reati mafiosi. Fu istituito nel 1983 dopo il suo omicidio, probabilmente dovuto all'introduzione di questa misura, e fu guidato da Antonino Caponnetto fino al 1988. Nell'arco di questi anni, sostenuto da magistrati del calibro di Giovanni Falcone e Paolo Borsellino, si dichiarò lotta aperta contro il crimine organizzato, nonostante le numerose difficoltà causate dalla mancanza di cooperazione da parte delle istituzioni (Santino, 2015: 99).

Nel 1986 grazie a un lungo e duro lavoro di squadra, il pool antimafia apre a Palermo il Maxiprocesso contro la mafia che dura fino al 1992 e ha luogo in un'aula bunker. Meccia (2014: 46) sottolinea che l'Italia per la prima volta vede sugli schermi della televisione i volti dei mafiosi che non possono più nascondersi. Santino (2015: 99) afferma che tra il 1986 e il 1987 sono stati celebrati ben 475 processi contro i mafiosi.

Il pool antimafia palermitano viene sciolto quando a Roma vengono istituite la Direzione Nazionale Antimafia (DNA) e la Direzione Investigativa Antimafia (DIA) con a capo Giovanni Falcone.

4. Film

4.1 Il cinema e la memoria collettiva

Sin dagli albori il cinema, considerato a pieno titolo la settima arte, non è mai semplicemente stato solo una forma di intrattenimento per il pubblico: già i primi cortometraggi dei fratelli Lumière nel 1895, *L'arrivée d'un train à la Ciotat* e *La sortie des usines*, mostrano l'intenzione di catturare l'attimo e soprattutto di testimoniare la realtà (Behring, 1989). Oggi, a distanza di circa centotrent'anni, il film resta un mezzo di comunicazione di massa molto apprezzato e altamente consumato, ne sono prova le piattaforme di streaming video su internet come Netflix, Amazon oppure Disney+ che permettono di accedere a numerosissimi film in qualsiasi momento della giornata e su diversi dispositivi.

Pesce (2007: 436) afferma che c'è un forte legame tra tecnologia e memoria, perché che il modo in cui la memoria collettiva si perpetua va di pari passo con gli sviluppi tecnologici di un'epoca. L'Ottocento, infatti, è caratterizzato dall'avvento della fotografia e del cinema, due strumenti che nascono dalla necessità di volere fissare un'immagine nel tempo. A partire dal Novecento fino ai giorni nostri tutti e due si sono ulteriormente sviluppati e perfezionati, ma il cinema è riuscito a prendere il sopravvento. A differenza della fotografia, infatti, non fissa solo un istante, ma si concentra sulla durata e i grandi progressi nell'ambito visivo e sonoro e lo hanno reso un vero e proprio *dispositivo di memoria*, perché ha un impatto forte e diretto sulle nostre emozioni e di conseguenza ci coinvolge.

Al riguardo Badon (2017: 143-1454) aggiunge che un altro grande vantaggio del cinema è la sua capacità di costruire *un universo che unisce il presente del film, il tempo del racconto e la percezione dello spettatore*. Nelle immagini che ci scorrono davanti diamo una forma concreta al passato: il film ci regala delle immagini delle cose e modifica la relazione temporale, perché permette di prendere le distanze dal tempo in cui siamo inseriti come spettatori e spettatrici e ci trasporta in *una durata autonoma e interna nel film*. Badon si riferisce in questo punto alla distinzione tra il tempo della storia, ovvero il tempo diegetico, e quello del discorso, ovvero il tempo filmico. Il cinema ricorre all'uso di due tecniche per la presentazione degli eventi: il flashforward che permette di concretizzare il futuro con le immagini e il flashback, molto più diffuso, che permette di *presentificare* il

passato e quindi fa prendere forma visiva alla memoria del personaggio del film. Appoggiandosi alla teoria di Turim (1989), Badon (2017: 145) aggiunge che il flashback può anche servire a fornire un'immagine al tempo storico e quindi permette di unire la dimensione personale alla dimensione collettiva del ricordo.

Pesce (2007: 436-437) riconosce ai film la funzione di *dispositivo di memoria*, perché esattamente come il ricordo, un'opera cinematografica si basa su diverse fasi come l'immagazzinamento, la registrazione, la rielaborazione e la proiezione che grazie all'effetto del linguaggio visivo e auditivo ha un effetto sulle nostre emozioni. La studiosa condivide anche il concetto di Bazin (1961) secondo il quale nel film si trova la risposta all'esigenza umana di difendersi contro il tempo. *Il cinema sfida la morte: perché restituisce al nostro sguardo gli oggetti del passato come fossero vivi e colti nel momento della visione* (Pesce, 2007: 437). Per Bazin, un film ha la capacità di riprendere qualcosa dal passato e riproporlo agli spettatori e alle spettatrici nel presente. In questo modo l'immagine viene resa perenne, perché ha una sua forma e ha un'influenza sul tempo interiore di chi guarda (Badon, 2017: 144).

Quando si parla di cinema, spesso ci si pone il problema della relazione tra realtà e finzione. Come afferma Mundhenke (2019: 453) si è sempre fatta una distinzione tra le due categorie, tuttavia non è sempre facile delinearne le caratteristiche, perché le linee di confine non sono mai nitidamente definite. Behring (1989)⁴ aggiunge che ogni film è finzione esattamente come ogni film corrisponde alla realtà. Ogni ripresa delle telecamera avviene da una determinata prospettiva e l'elaborazione stessa delle scene sottostà alle decisioni del(la) regista. La realtà attraverso la registrazione viene quindi sempre modificata e si trasforma in un'idea della realtà. Ciò che può aiutarci a distinguere la realtà dalla finzione può solo essere la nostra interpretazione della realizzazione filmica.

Pesce (2007: 437-438) sottolinea inoltre che il film ha un forte potere illusionistico e la tecnologia mira alla verosimiglianza, quindi diventa sempre più difficile essere capaci di discernere ciò che corrisponde alla realtà e ciò che è inventato e spesso si utilizzano anche materiali di repertorio per costruire scene fittizie oppure le immagini elaborate al computer sembrano essere più reali di quelle

⁴ Behring, Heiner (1989). Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films. [Behring-Fiktion-und-Wirklichkeit.pdf \(filmundgeschichte.com\)](https://www.filmundgeschichte.com/Behring-Fiktion-und-Wirklichkeit.pdf) (ultimo accesso 1.7.2024)

documentarie. Si può quindi affermare che lo sviluppo tecnologico ha minato ulteriormente questa dicotomia, tanto che ormai si tende a considerare il cinema in maniera diversa: non è più importante essere consapevoli se un film si attiene alla realtà o meno. Ciò che conta è l'effetto di realtà. Il cinema, quando parla di passato, si appropria di esso, lo manipola e lo riscrive incontrando il consenso del pubblico da cui riceve fiducia (Pesce, 2007: 438, 441):

La sua capacità di comunicare un contenuto che gli spettatori sono disposti ad accettare come storico non si fonda sulla registrazione di un evento mentre questo si svolge (documento), ma piuttosto su fattori che riguardano più direttamente la posizione del cinema nella psicologia collettiva. È la fiducia che alle spalle del film ci sia una ricerca storica, garantita dalla ricchezza degli apparati paracinematografici [...] oppure assicurata dal coinvolgimento dei diretti interessati nella realizzazione del film.

(Pesce, 2007: 441)

Un altro elemento che contribuisce a rendere un film reale è legato alle emozioni che il film suscita negli spettatori e nelle spettatrici. Secondo Pesce (2007: 441) sarebbe proprio questo fattore a rendere chi guarda predisposto a ricevere la verità del film. *Il film storico è efficace quando produce un fenomeno psichico simile al ricordo, ossia quando è in grado di replicare efficacemente il fondamento emotivo della memoria.*

Anche Burgoyne (2003: 225) mette in evidenza il fattore empatico del cinema, definendolo uno strumento che permette agli spettatori e alle spettatrici di sperimentare con il proprio corpo un contatto con un passato collettivo che non hanno vissuto. Mentre infatti il ricordo è legato a un'esperienza personale e individuale con il passato, la storia è impersonale, ma i mass media come i film sono capaci di trasformare degli eventi storici in esperienze percepite come personali. *With the media continually and effortlessly re-presenting the past, history, once thought of as an impersonal phenomenon, has been replaced by "experimental" collective memory.*

4.2 La produzione cinematografica sulla mafia

Uno sguardo sul panorama filmografico in Italia ci mostra che la Sicilia è la regione italiana più privilegiata dal cinema. Nel corso degli anni, infatti, non ci sono solo stati registi siciliani a occuparsi dell'argomento mafia come Tornatore, Ciprì, Maresco e Torre, ma anche tanti altri italiani come Germi, Rosi, Visconti, Lattuada, i fratelli Taviani e Amelio (Santino, 2014: 12).

Nel cinema si riflettono le idee e le rappresentazioni che circolano a vari livelli, nel cosiddetto immaginario collettivo: gli stereotipi più sedimentali e le analisi più avvedute, le apologie e le ripulse, le complicità e le sfide, una lunga storia di violenze e di lotte che s'intreccia con quella di una comunità e di una nazione. Pur traducendoli nel suo linguaggio, o prendendone le distanze, gran parte della produzione cinematografica ha come fonte testi scritti, in particolare narrazioni romanzesche o ricostruzioni giornalistiche, spesso quelle di maggior successo.

(Santino, 2014: 12)

Secondo Santino (2014: 11-22) esistono tre filoni principali di film e serie televisive legate alla mafia. Il primo è quello della mafia romantica. Uno di essi è il film *In nome della legge* di Pietro Germi del 1949, che ebbe grande successo e fu insignito con tre Nastri d'argento. Si basa su un romanzo, *Piccola pretura*, scritto da un magistrato Giuseppe Guido Loschiavo. La trama racconta delle lotte contadine del tempo in Sicilia e della loro repressione per mano mafiosa. Sia nel libro sia nel film si mette in evidenza la forza della legge mafiosa che viene vista come la legge di Dio: le punizioni inferte a chi sbaglia sono una legittima difesa della società e lo Stato che è debole, si avvale dell'aiuto dei capi mafiosi per ripristinare l'ordine. La storia si conclude esaltando l'onore della mafia e l'impegno della giustizia. L'apoteosi di questo genere filmico di ha con *Il Padrino* di Francis Ford Coppola del 1972 nel quale si esalta la mafia come detentrica di valori importanti come quello dell'onore, della famiglia e della giustizia.

Il secondo filone è quello del cinema d'impegno civile. Ha inizio con un film di Francesco Rosi, *Salvatore Giuliano*, nel 1961, ma viene considerato più un documentario. Ne susseguono altri basati sui romanzi di Leonardo Sciascia come *Il*

giorno della civetta (1967) di Damiano Damiani, *A ciascuno il suo* (1967) di Elio Petri, *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi, *Porte aperte* (1989) di Gianni Amelio, *Una storia semplice* (1991) di Emilio Greco. Ve ne sono anche altri che si basano su persone che hanno lottato contro la mafia come *Cento giorni a Palermo* (1983) di Giuseppe Ferrara su Carlo Alberto dalla Chiesa, film oggetto del presente lavoro, *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana che parla di Peppino Impastato, *Placido Rizzotto* (2000) di Pasquale Scimeca, *Fortapàsc* (2009) di Marco Risi sul giornalista Giancarlo Siani e *Il traditore* (2019) di Marco Bellocchio.

Ci sono infine i film che osservano la mafia da un punto di vista comico. Non sono numerosi, perché temibile può essere la reazione criminale. Peppino Impastato negli anni Settanta si era permesso di prendersi gioco dei boss mafiosi in radio (Radio Aut) con un programma settimanale chiamato *Onda pazza*, e le sue parole gli sono costate la vita. Il primo tentativo filmico dai tratti satirici ci fu già nel lontano 1962 con *Il mafioso* di Alberto Lattuada, che insieme al protagonista principale, Alberto Sordi, icona del cinema italiano, propone vari stereotipi legati al mondo malavitoso siciliano e lanciava il messaggio che tutto è mafia. Si sono susseguiti anni di silenzio e soltanto negli anni Novanta ci sono stati altri tentativi. Il cinema italiano propone allora *Johnny Stecchino* (1991) di Roberto Benigni, *Tano da morire* (1997) di Roberta Torre e *La mafia uccide solo d'estate* (2013) di Pierfrancesco Diliberto, che è oggetto del presente lavoro.

4.2.1 Analisi dei film

Per l'analisi dei film nel presente lavoro si prenderà in considerazione il saggio di Korte (1999) che adotta una metodologia sistematica. L'esperto (1999: 24-25) sottolinea in primo luogo l'importanza di fare una distinzione precisa tra l'analisi da una parte e la critica e l'interpretazione e dall'altra. Essendo il film un sistema complesso che agisce sugli spettatori e sulle spettatrici, è necessario osservarne i suoi aspetti in maniera metodica, prima di fare delle osservazioni su di esso. Pertanto, analizzare un'opera cinematografica significa principalmente presentare la trama e il contenuto in maniera oggettiva. Soltanto in un secondo momento è possibile formulare delle interpretazioni.

Per tale scopo Korte (1999 : 32) propone una griglia di osservazione che sarà adottata nel presente lavoro e contribuirà ad analizzare le scene selezionate:

ogni inquadratura viene contrassegnata da un numero crescente, se ne annota la durata, il tipo di inquadratura della telecamera ovvero la tipologia, il movimento e la posizione e l'audio, si descrive brevemente quello che si vede e si sente (rumori, musica, dialoghi). Soltanto in un secondo momento si passa a un'interpretazione. Per mezzo di questo strumento sarà possibile osservare nel dettaglio le immagini selezionate per rispondere alle domande di ricerca del presente lavoro.

Denn der Akt der systematischen Erfassung zwingt zur genaueren Beobachtung und eröffnet damit die Möglichkeit, den Film weitaus besser kennenzulernen als bis einer auch mehrfachen reinen Betrachtung. Häufig ergeben sich bereits auf dieser Ebene wertvolle Hinweise für die Präzisierung der leitenden Fragestellung oder heuristische Vorannahmen für die Konkretisierung der Untersuchungsschwerpunkte.

(Korte, 1999: 32)

4.3 Cento giorni a Palermo

Questo film è stato prodotto nel 1984 a soli due anni dalla morte del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa e parla, come ci rivela il suo nome, dei circa cento giorni passati in Sicilia dal protagonista.

Il suo regista è Giuseppe Ferrara, morto nel 2016, e conosciuto per i suoi film di denuncia sociale e politica. Attivo nel mondo del cinema a partire dagli anni Sessanta fino ai Novanta ha girato documentari sulla mafia siciliana come *Il sasso in bocca* (1970) e film come *Il caso Moro* (1986), il primo sul rapimento e l'uccisione di Aldo Moro, *Giovanni Falcone* (1993) e *I banchieri di Dio - Il caso Calvi* (2002) sul presidente del Banco Ambrosiano. È stato anche attivo per anni in televisione.

Nando dalla Chiesa⁵ considera *Cento giorni a Palermo* uno dei migliori film di Ferrara, soprattutto perché nasce a breve distanza dai fatti su cui si basa e rappresenta una reazione al delitto di suo padre. Il lungometraggio venne finanziato

⁵ Cento giorni a Palermo di Giuseppe Ferrara. A quarant'anni dall'omicidio di Carlo Alberto Dalla Chiesa online ["Cento giorni a Palermo" di Giuseppe Ferrara | Cinema | Rai Cultura](#) (ultimo accesso 8.8.2024)

da parte di ben venti associazioni cooperative con lo scopo di denunciare quello che era successo.

Lo stile dei film di Ferrara è caratterizzato dalla sua formazione di documentarista e fa parte di quei registi e quelle registe che a partire dagli anni Sessanta s'impegnano a raccontare storie di attualità, corruzione, mafia e ingiustizia. Il suo obiettivo era informare e sensibilizzare il pubblico⁶.

Cento giorni a Palermo è molto realistico: ci sono numerose scene registrate per le strade di Palermo che mostrano senza veli la realtà del tempo. Ferrara non nasconde nulla al pubblico e questo si nota soprattutto nelle scene in cui avvengono le uccisioni di coloro che lottano contro la mafia. Nessun dettaglio sul modus operandi viene tralasciato e, con l'uso di inquadrature molto vicine, il pubblico ha quasi l'impressione di essere sui luoghi dei fatti.

Un'altra caratteristica dello stile di Ferrara è l'uso di primi piani che, accompagnati da frasi molto chiare e dirette soprattutto di Carlo Alberto Dalla Chiesa, contribuiscono a creare un quadro vivido della situazione.

Il film sembra quasi presentare una cronaca degli ultimi giorni di vita di Carlo Alberto Dalla Chiesa. Sin dall'inizio il prefetto è rappresentato come un eroe, un uomo dal forte coraggio e con una grande integrità morale. La sua nomina a prefetto di Palermo è la risposta dello Stato che decide di contrastare la mafia a Palermo dopo la morte di Pio La Torre. Il film mette in evidenza le difficoltà e le sfide che Dalla Chiesa deve affrontare così come la solitudine e l'isolamento a cui viene condannato e può pertanto essere considerato una critica alle istituzioni italiane del tempo che si propongono di combattere la mafia, ma non prendono nessuna misura efficace per mettere in atto il loro proposito. Si tratta di una denuncia che mira a fare prendere coscienza al pubblico di quello che è successo.

Cento giorni a Palermo termina con un monologo molto lungo in dialetto siciliano. Comprenderlo è difficile, ma dal tono disperato traspare il dolore che segue alla perdita di una persona così importante come Carlo Alberto Dalla Chiesa. Nonostante quindi non se ne capisca il contenuto, è importante sottolineare che gli ultimi minuti rispecchiano i sentimenti del pubblico che anch'esso prova rabbia e

⁶ Vitali, Alessandra (2016). È morto Giuseppe Ferrara, regista dell'impegno civile, in *La Repubblica*, online [È morto Giuseppe Ferrara, regista dell'impegno civile - la Repubblica](#) (ultimo accesso 9.7.2024)

sgomento per l'uccisione di una persona che era pronta a tutto pur di lottare fino in fondo contro la mafia.

Nei sottoparagrafi seguenti si procederà all'analisi delle scene del film. Per ciascuno ne sono state selezionate otto. Come si è menzionato nel paragrafo 4.2.1, in primo luogo si procede a una descrizione dettagliata della scena per mezzo di una griglia che comprende il tipo di campo o piano utilizzato, la durata, il movimento della telecamera, il contenuto visuale, il dialogo o il monologo e infine la musica o i rumori presenti. Questa scansione permette di analizzare in modo metodico e oggettivo quello che si vede e successivamente di formulare delle interpretazioni.

4.3.1 Scena 1 – Boris Giuliano e le altre vittime

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primo piano	00:00:11	Camera fissa, carrellata a precedere, camera fissa, carrellata da sinistra verso destra e zoom in	L'immagine di Boris Giuliano ricopre 1/4 dello schermo e si trova in alto a sinistra. Dopo qualche secondo s'ingrandisce e si sposta per entrare in un bar e si avvicina la bancone	Voce off: 21 luglio 79. Boris Giuliano ha un misterioso appuntamento al bar Lux. Finora Giuliano ha seguito una pista ben precisa: l'ingresso della mafia protagonista del mercato internazionale della droga e di conseguenza gli spostamenti clandestini dell'enorme quantità di denaro necessario all'acquisto, ai processi di raffinazione e alla rete di smercio in	Musica e poi silenzio

					America e in Europa. In collaborazione con la polizia statunitense ha messo gli occhi anche su Michele Sindona,	
2	Primo piano, Piano americano	00:00:45	Camera fissa, zoom out	Un uomo con occhiali da sole e pistola in mano, si affaccia sull'ingresso del bar e spara a Giuliano che grida e cade a terra	il banchiere della mafia	Spari di pistola, grido di dolore di Boris Giuliano
3	Primissimo piano	00:00:48	Camera fissa	Barista che grida spaventato		Spari di pistola, grida del barista
4	Primissimo piano	00:00:50	Camera fissa	Pistola che spara		Spari di pistola, grida del barista
5	Primo piano	00:00:52	Camera fissa	Dolci che si macchiano di sangue		Spari di pistola
6	Semi totale	00:00:51 00:00:55	Camera fissa	Corpo a terra e gambe del criminale che scappa	Lo ammazzarono! Lo ammazzarono!	Nessuna musica o rumore

Questa scena rappresenta l'inizio del film. Come si è già accennato nel paragrafo precedente, il regista Giuseppe Ferrara ha esordito nel cinema con dei documentari e lo stile tipico di questo genere è qui facilmente riconoscibile. Una voce off fornisce al pubblico delle informazioni dettagliate in forma oggettiva, senza alcun coinvolgimento emotivo: la data, chi si vede sullo schermo e i risultati delle sue indagini sulla mafia. Sembra essere una cronaca. La mancanza interazione con altre persone di Boris Giuliano, i primi piani, i movimenti non spontanei – il protagonista avanza lento, si ferma e procede per entrare nel bar - la telecamera che sembra osservarlo e la musica in sottofondo contribuiscono a indirizzare l'attenzione di chi guarda sui fatti che vengono elencati e sulla persona che si vede sullo schermo.

Anche la sua uccisione subito dopo costituisce una sequenza abbastanza lunga. All'improvviso compare un uomo in occhiali da sole che prima si affaccia sulla soglia del bar e poi, una volta davanti al suo bersaglio, apre il fuoco. Al sicario non basta sparare un solo colpo mortale. Gli spari si susseguono e sembrano non

finire mai. L'uomo, non temendo nulla, si avvicina ancora di più per centrare meglio il suo bersaglio. Il primissimo piano sulla pistola, il primo piano sui dolci imbrattati di sangue costituiscono dei dettagli che colpiscono il pubblico. Tutto sottolinea la recrudescenza con cui viene portato a termine l'incarico di ammazzare il servitore dello Stato, Boris Giuliano.

Anche dal punto di vista dell'audio, i toni alti di una musica iniziale che lascia presagire che sta per succedere qualcosa di grave, vengono rimpiazzati dalla sparatoria che fa da protagonista ed è soltanto alla fine della sequenza che la voce spaventata del barista, che si era già intravisto brevemente, grida "Lo ammazzarono! Lo ammazzarono!" e verbalizza quello che si è visto.

La scena è molto intensa. Come descritto nella griglia di osservazione, il film comincia con un'inquadratura di Boris Giuliano in primo piano. Questa, però, non occupa tutto lo schermo, ma soltanto un quarto, perché il regista vuole mettere in evidenza il fatto che la morte del commissario fa parte di un puzzle a cui mancano ancora tre pezzi. Succedono infatti ancora tre sequenze su altre vittime della mafia come Cesare Terranova, un magistrato, Piersanti Mattarella, Presidente della regione Sicilia e Gaetano Costa, un giudice.

Questo esordio del regista ha come obiettivo quello di mettere in evidenza che le vittime nella lotta contro la mafia ci sono state anche prima della morte di Carlo Alberto Dalla Chiesa, protagonista del film. Non solo quindi si presenta la situazione in Sicilia alla fine degli anni Settanta e agli inizi degli anni Ottanta, ma si ricorda chi ha già perso la vita per la stessa causa. Sin dall'inizio del film s'intende quindi mettere in collegamento chi ha già pagato con la vita il suo impegno nella lotta contro la mafia e chi sta per farlo, ovvero Dalla Chiesa. *Cento giorni a Palermo* è dedicato a quest'ultimo, ma non si dimentica il passato.

La memoria collettiva conosce i nomi delle vittime, ma li ricollega semplicemente ai fatti risalenti all'epoca in Sicilia. Generalmente non si ricorda quali sono stati i meriti particolari di ogni singola persona. In questa scena, invece, accanto al nome e al volto, vengono messi in evidenza l'operato per combattere la mafia e la crudeltà con cui i servitori dello Stato sono stati ammazzati. In questa fase del film si può quindi riconoscere quello che Jan Assmann (1997: xii) definisce un elemento fondamentale della memoria culturale, ovvero l'*io* che si fonda con il *voi* e diventa un *noi*. Il sacrificio di questi uomini per mettere fine al fenomeno mafioso non rappresenta un passato da dimenticare e noi dobbiamo ricordare quello

che hanno fatto. Loro come noi hanno grande rispetto per il valore della giustizia e pertanto vanno ricordati come eroi, perché hanno perso la vita nella lotta contro la criminalità organizzata, credendo fortemente in questo principio.

Riassumendo, questa scena dai tratti di un documentario e contemporaneamente di una cronaca non ha come scopo quello di raccontare una storia, bensì di dare un'identità al nome che è conservato nella nostra memoria e, in nome della memoria collettiva che ci unisce, contribuisce ad arricchirla con alcuni fatti o dettagli che rendono lo spettatore o la spettatrice maggiormente consapevoli dell'operato di coloro che hanno perso la vita lottando contro la mafia. Dal concetto vago di persone che sono morte in Sicilia per avere agito contro la criminalità organizzata si passa a una visione più concreta di chi ha fatto cosa e, di conseguenza, si contribuisce alla costruzione della *figura di ricordo* grazie alla quale la memoria collettiva si carica di significato, riallacciando una persona del passato con i valori del presente sopra citati (Jan Assmann, 1997: 10-17).

4.3.2 Scena 2 – L'omertà

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primo piano	00:12:32	Camera fissa	Pio La Torre grida e alza una gamba quasi a difendersi dai criminali	Vigliacchi, vigliacchi	Spari suono acuto
2	Piano americano	00:12:35	Camera fissa	Uomo con arma in mano che spara		Spari suono acuto
3	Primo piano	00:12:36	Camera fissa	La Torre colpito dagli spari	Grida di La Torre	Spari
4	Semi totale	00:12:37	Camera fissa	Autista di La Torre dilaniato dai colpi		Spari suono acuto
5	Primo piano	00:12:38	Camera fissa	Criminale continua a sparare contro La Torre		Spari, suono acuto
6	Semi totale	00:12:40	Camera fissa	Altro cecchino continua a sparare sull'autista		Spari suono acuto

7	Semi totale	00:12:42	Camera fissa	I cecchini si rimettono sulla moto e scappano, una macchina si allontana velocemente		Rumore di motore e macchina
8	Totale	00:12:46	Camera fissa	Motore e macchina che si allontanano, due persone sono per strada e continuano a camminare		Musica
9	Semi totale	00:12:49	Camera fissa	Finestra aperta senza persone		Musica
10	Semi totale	00:12:50	Camera fissa	Finestra aperta senza persone		Musica
11	Semi totale	00:12:51	Camera fissa	Finestra aperta senza persone		Musica
12	Semi totale	00:12:52 00:12:54	Camera fissa	Corpi morti di La Torre e del suo autista nella macchina Appare una didascalia: Palermo, 30.4.82		Musica

Anche in questa scena, come in quella precedente, si assiste a una crudelissima uccisione, quella di Pio La Torre e del suo autista Rosario di Salvo, che vengono trivellati da numerosi colpi di pistola. La recrudescenza fa da protagonista ancora una volta e le telecamere fisse in campo totale o semi totale ci coinvolgono nei fatti. In alcune inquadrature come la numero 3 o la numero 5, la telecamera riprende esattamente dietro il corpo delle vittime, quindi è come se il cecchino stesse accanendosi contro chi guarda. Questa scelta del regista contribuisce quindi ad aumentare il coinvolgimento del pubblico.

La scena intende solo documentare la morte delle due persone sopracitate, ma anche documentare la procedura delle azioni con cui la mafia porta a termine la sua operazione, quando decide di uccidere: prima si avvicinano due persone in motocicletta che aprono il fuoco, poi arrivano altri in macchina controllano che l'omicidio sia stato portato compiuto secondo le regole e sparano ancora mirando la testa della vittima. Anche in questo caso la sparatoria non si risolve in un paio di colpi di pistola, ma si protrae. Le inquadrature sono veloci e mettono in evidenza a corta distanza l'azione dei mafiosi. La Torre e di Salvo sono presi alla sprovvista dai cecchini e la loro improvvisa azione è sottolineata proprio

dalla scelta del regista di proporre sequenze rapide. L'audio è pervaso non soltanto dal rumore degli spari, ma anche da un suono lungo e acuto che sottolinea la gravità di quello che sta succedendo.

Subentra una musica grave soltanto nelle ultime inquadrature, quando si mostrano velocemente una dopo l'altra le finestre aperte in prossimità del luogo del delitto e subito dopo i corpi di La Torre e dell'autista e la data della loro morte. Le immagini, se pur rapide, portano gli spettatori e le spettatrici a riflettere sui fatti: lo stridio dei freni della motocicletta e delle macchine e gli spari non sono riusciti ad attirare l'attenzione del vicinato. Nell'inquadratura numero 8 s'intravedono due persone che camminano per strada e sembrano ignorare completamente l'assassinio duplice che si è appena consumato alle loro spalle. È estate, la gente è in casa per ripararsi dal caldo, ma nessuno si affaccia.

È così che Giuseppe Ferrara porta sullo schermo l'omertà dei palermitani e delle palermitane. Questo fenomeno fa anche parte della memoria collettiva del nostro Paese in riferimento alla mafia e nel film viene illustrato con una finestra aperta, dove non compare alcuna persona. In questo caso non ci sono dialoghi a rendere espliciti dei messaggi, ma è una metafora. È dunque proprio una tecnica filmica a illustrare in maniera molto chiara e diretta un fattore culturale come quello dell'omertà. Aleida Assmann (2002: 166) parla delle *metafore del ricordo* con le quali le immagini si fanno mediatrici di un pensiero. I siciliani e le siciliane avrebbero potuto parlare di quello a cui hanno assistito, denunciare i soprusi operati dalla mafia, collaborare con la giustizia per mettere fine alla criminalità, ma scelgono il silenzio. La loro passività si tramuta in questa finestra. A chi guarda spetta trarre le proprie conclusioni.

La scena selezionata può pertanto essere considerata come un mezzo per tematizzare il concetto dell'omertà non soltanto però da relazionare alla reazione delle persone di fronte agli omicidi mafiosi, ma anche all'ostacolo che ha costituito nella lotta al fenomeno mafioso stesso.

Come si vedrà nel commento delle scene restanti, Ferrara utilizza spesso delle metafore di ricordo per comunicare con il pubblico.

4.3.3 Scena 3 – Dalla Chiesa e la fiducia nelle istituzioni

Nr.			IMMAGINE		COLONNA	
-----	--	--	----------	--	---------	--

					SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primo piano, primissimo piano	00:16:02	Zoom in	Carlo Alberto dalla Chiesa	Mi sono fermato a Roma solo per dirle le mie intenzioni e anche per dirle che se certi punti sul mio incarico non sono ancora stati discussi, non importa, perché io ho piena fiducia in Lei, signor ministro!	Nessuna musica o rumore
2	Primissimo piano	00:16:14	Camera fissa	il ministro	La ringrazio, signor prefetto!	Nessuna musica o rumore

Questa scena molto breve mette in evidenza il carattere di Carlo Alberto Dalla Chiesa, prima che si trasferisca a Palermo in qualità di prefetto. Il regista dà poca importanza a quello che circonda i due protagonisti mentre parlano. S'intravede ben poco e lo sfondo sembra non avere alcuna rilevanza. Con i primissimi piani sia del generale sia del ministro e rinunciando a una colonna sonora o a eventuali rumori di sottofondo, mette in evidenza il loro volto, le loro espressioni e quindi sottolinea la serietà del momento e l'importanza dello loro incontro.

È interessante sottolineare che in tutto il film compare il ministro della scena, ma non viene mai fatto il suo nome. Dalle sue sembianze si possono fare delle supposizioni e quindi si può pensare che sia Giulio Andreotti, ma nella pellicola c'è altrimenti ben poco che possa portarci a fare affermazioni sicure. A distanza di anni, grazie alle indagini delle autorità e al lavoro dei giornalisti, siamo a conoscenza di molte più informazioni che ci permettono di verificare nel dettaglio ciò che si vede. Il figlio del generale, Nando Dalla Chiesa, ha pubblicato dei libri su suo padre, e in uno di essi afferma che suo padre il 6 aprile 1982 ebbe un incontro con Giulio Andreotti che chiese un colloquio per informarsi sulle intenzioni del futuro prefetto e in una sua lettera alla famiglia scrisse: *“Sono stato da Andreotti e*

quando gli ho detto tutto quello che so dei suoi in Sicilia è sbiancato in faccia”
(Dalla Chiesa, 2007: 58).

Nella scena qui analizzata è Carlo Alberto Dalla Chiesa che comunica al politico il motivo della sua visita e sottolinea la sua piena fiducia in lui come rappresentante delle istituzioni italiane. Il generale viene quindi mostrato come una persona integerrima, conscio sia dei compiti affidati a chi gestisce il Paese, sia dei suoi in qualità di prefetto a Palermo in un periodo difficile come quello in cui si trova.

Jan Assmann (1997: 99-104) sottolinea che mentre l’*io* viene influenzato dall’esterno attraverso l’interazione con altri individui della società a cui appartiene, l’identità collettiva ha anche dei principi che condivide, ma ha altrettanto bisogno di un passato per autodefinirsi. Nella memoria collettiva italiana Dalla Chiesa è simbolo di una persona molto onesta al servizio della patria e il film a lui dedicato, sottolinea queste grandi qualità.

Giuseppe Ferrari, a distanza di due anni dalla morte del prefetto, non era a conoscenza di tutti i fatti come lo siamo noi oggi, ma, come già menzionato, mette in luce il carattere forte e determinato del protagonista e con questa scena esalta il suo lato eroico: nonostante tutte le avversità, ha piena fiducia nello Stato e si affida alle decisioni di quest’ultimo. È dunque così che si contribuisce alla creazione del mito (Jan Assmann, 1997: 111) intorno alla figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa nel film analizzato. I suoi principi si ricollegano alla nostra identità, alla storia del nostro Paese: rispecchiano quello che siamo anche noi e ci mostrano il cammino da percorrere. All’epoca c’erano politici che avevano contatti con la criminalità organizzata e quindi hanno tradito valori come la lealtà verso i cittadini e le cittadine, la legalità delle loro azioni. Nonostante tutto, c’erano anche persone come Dalla Chiesa che sono rimaste fedeli allo Stato e lo hanno rappresentato con onore. Numerosissime sono le scene nel film che mettono in rilievo il carattere del protagonista.

4.3.4 Scena 4 – Dalla Chiesa e il contatto con la gente

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori

			della telecamera			
1	Primo piano	00:52:09	Camera fissa, panoramica da destra verso sinistra, camera fissa	Un uomo e una donna parlano	Mio figlio è morto così, come quei ragazzi, Anche mio figlio e nessuno mi ha aiutato a salvarlo	Nessuna musica o rumore
2	Primo piano	00:52:19	panoramica da destra verso sinistra, camera fissa	Un ragazzo parla	Ma se il comune si rifiuta persino di costruire un centro per l'assistenza dei tossicodipendenti	Nessuna musica o rumore
3	Primo piano	00:52:23	panoramica da destra verso sinistra, camera fissa	Un altro uomo parla	Che aiuto ci può dare un prefetto? Non si può restare sempre a parlare	Nessuna musica o rumore
4	Primo piano	00:52:26 00:52:42	Camera fissa, poi panoramica dal basso verso l'alto per riprendere il generale	Si vedono due uomini che ascoltano e poi Carlo Alberto dalla Chiesa che è accanto a loro e risponde su un podio	No, io ho il dovere di dirvi che anche la morte di un figlio deve diventare un'arma per lottare contro questo mostro che è la mafia! E costringere lo Stato alla lotta, se necessario. La verità vera è che vorrei che mi deste una mano, vorrei che foste voi le mie forze dell'ordine.	Nessuna musica o rumore

Non c'è musica e nessun tipo di rumore in sottofondo, sono i primi piani delle persone che parlano a dominare la scena. Una dopo l'altra danno il loro contributo al fine di costruire un contesto. Ciò che le accomuna è il problema della droga: c'è chi ha perso un figlio, chi si lamenta perché non viene fatto niente per ostacolarne il consumo e chi ormai è stanco di ascoltare parole vuote provenienti dalle istituzioni e chiede direttamente a Dalla Chiesa cosa può fare allora un prefetto in questa situazione. La telecamera comincia a muoversi dal basso verso l'alto e inquadra il protagonista che allora risponde e incita le persone presenti a prendere parte attivamente alla lotta contro la mafia, perché c'è la criminalità organizzata dietro lo spaccio. Le parole del generale, grazie al primo piano, al tono della sua

voce e alla sua chiarezza, risultano rassicuranti e gli spettatori e le spettatrici hanno quasi l'impressione di essere presenti a questo incontro in prima persona.

Nando Dalla Chiesa (2007: 80) riferisce dell'interesse di suo padre nello stabilire un contatto diretto con i palermitani e le palermitane e nel creare un dialogo con la gente, perché anche loro si rendessero attivi nella lotta contro la mafia. A Palermo, dopo avere ricevuto una lettera di un gruppo di ragazzi che avevano perso un amico a causa di un'overdose, dalla Chiesa organizza un incontro a cui partecipano circa duecento genitori di tossicodipendenti che danno finalmente voce al loro dramma. Il coinvolgimento dei cittadini e delle cittadine nella lotta contro la mafia è un fenomeno nuovo e il film lo tematizza.

Non è l'unico evento che si ricorda, il prefetto va anche nelle scuole perché crede fortemente nei giovani e sa che è in loro che bisogna riporre le speranze. Per lui è importante inculcare nelle nuove generazioni la fiducia nella giustizia, fare passare il messaggio che lui come rappresentante dello Stato è lì a combattere la mafia (Dalla Chiesa, 2007: 76-77). Il primo maggio 1982, un giorno dopo il suo arrivo a Palermo, tiene un discorso davanti ai Maestri del lavoro. Mirone (2012: 114) afferma che già durante questo incontro dichiara guerra alla mafia, facendo capire ai presenti che hanno il potere di allearsi contro di essa, se lo vogliono. Il film mostra anche questi altri incontri (scuola: da 00:52:45 a 00:54:17, maestri del lavoro: da 00:54:18 a 00:55:33) e quindi contribuisce a sottolineare il carattere di Carlo Alberto Dalla Chiesa, un uomo che investe tutte le sue energie per combattere la mafia e soprattutto ha capito che non può combattere la criminalità da solo, ma deve avvalersi dell'aiuto dei cittadini e delle cittadine che devono unirsi a lui, se vogliono cambiare qualcosa.

Nella memoria collettiva italiana il protagonista del film è considerato un eroe anche grazie a questo suo modo di agire e quindi di vedere le cose e cercare di combattere la mafia. *Cento giorni a Palermo* celebra questa figura così importante nella storia del nostro Paese e lo fa, mettendo in evidenza i suoi pregi, tra cui appunto quelli appena citati. Anche in questo caso, come nella scena precedente, si può parlare della figura del *mito* (Jan Assmann, 1997: 50-51) che è un riferimento al passato che getta luce sul presente e sul futuro e può avere una funzione contrappresentistica, quando mette in evidenza delle carenze nel presente che danno al passato dei tratti eroici. Nel 1984, a due anni dall'omicidio del generale, i risultati ottenuti dalle indagini sono ancora pochi e Giuseppe Ferrara esalta allora il racconto

del generale per sottolinearne le sue qualità che sembrano venire meno negli anni grigi della storia dell'Italia.

Oggi, a distanza di circa quarant'anni dal film e dai fatti, il mito attorno alla figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa resta invariato, ma si percepisce, come già menzionato in precedenza, in maniera differente. Si conoscono meglio i legami tra mafia e Stato e, pur non essendoci prove inconfutabili, si sospetta che la morte del generale sia stata decisa da Giulio Andreotti (Mirone, 2012:167). Il protagonista si fa allora anche *figura di ricordo* (Jan Assmann, 1997:10-17), perché il suo operato viene ricollegato alla lotta contro la mafia e contribuisce a formare la nostra identità di persone che credono nei valori della giustizia e lottano per preservarla.

4.3.5 Scena 5 – Dalla Chiesa è solo

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primo piano	01:26:41	Camera fissa	Il capitano dei carabinieri Fontana parla con Dalla Chiesa	Fontana: Signor generale, nessuno può fare a meno degli altri. Io credo che qui ci stanno fottendo a tutti. Dalla Chiesa: Questo genere di dubbi, Fontana,	Nessuna musica o rumore
2	Primo piano	01:26:49	Camera fissa	Dalla Chiesa	ciascuno se lo deve amministrare da solo. Per quanto mi riguarda ricordati di una cosa: contro le brigate rosse sono andato fino in fondo e contro la mafia farò lo stesso.	Nessuna musica o rumore

3	Semi totale	01:27:00	Camera fissa, carrellata da sinistra verso destra, camera fissa	Dalla Chiesa e Fontana che parlano e Dalla Chiesa va via		Musica
4	totale	01:27:09	Carrellata da destra verso sinistra	Parlamento italiano vuoto		Musica
5	Semi totale	01:27:19	Carrellata dal basso verso l'alto	Palazzo di Giustizia		Musica
6	Primo piano	01:27:28	Camera fissa	Buste di droga con delle bilance		Musica
7	Semi totale	01:27:29	Carrellata da destra verso sinistra	Sala riunioni deserta		Musica
8	Primo piano	01:27:35 01:27:35	Camera fissa	Droga		Musica

Queste sequenze sono particolarmente simboliche nel film. Nella prima prevale ancora il silenzio oltre i dialoghi. Ancora una volta sullo schermo si percepisce l'essenziale grazie ai primi piani delle persone che parlano. Dalla Chiesa conversa con il capitano dei carabinieri Fontana che gli manifesta la sua impressione che le istituzioni stiano prendendosi gioco del prefetto. Quest'ultimo ribadisce la sua determinazione ad andare fino in fondo nonostante le difficoltà. Le sue intenzioni sono ulteriormente sottolineate dall'inquadratura numero 4 nella quale si vede l'uomo allontanarsi lentamente in un corridoio lungo, dove non c'è nessuno. La sua durata di quasi dieci secondi porta chi guarda a riflettere sulla situazione: Dalla Chiesa è un uomo solo, isolato.

Questo concetto è ulteriormente rafforzato dalle inquadrature prima lunghe del parlamento vuoto e buio e dal palazzo di giustizia chiuso e poi brevissime con dei sacchetti di droga, una sala riunioni con le luci accese e l'ordine del giorno sul tavolo, ma deserta e ancora una volta delle buste di droga. Con questa strategia Giuseppe Ferrara trasmette un messaggio molto chiaro: Dalla Chiesa è davvero stato isolato. Si trova da solo a combattere la mafia. La situazione è molto critica, la criminalità diventa sempre più potente e ricca con i suoi traffici di droga, ma lo Stato non sembra preoccuparsene: è assente. Ancora una volta, le tecniche filmiche contribuiscono a rendere più chiaro il messaggio che s'intende trasmettere.

Rifacendosi alla teoria del mito di Jan Assmann di cui si parlava nella scena precedente, anche in questo caso il racconto dell'isolamento di Carlo Alberto Dalla Chiesa serve a ricordare questa persona dai principi saldi che, pur conscio della

realità, non smette di lottare e va avanti, continuando a fare il suo meglio nonostante le circostanze. Ancora una volta, il generale viene visto come un eroe che ha lottato per mettere fine alla mafia. Jan Assmann (1997: 111) diceva che i *miti hanno a che fare con l'identità; danno una risposta alla domanda su chi siamo "noi", da dove veniamo e dove siamo collocati nel cosmo*. Proponendo al pubblico la storia di un uomo che ha lottato fino in fondo, il regista del film mette in scena un pezzo della memoria collettiva. Il grande senso di giustizia del prefetto è condiviso dagli italiani e dalle italiane che si rispecchiano in lui e lo percepiscono come un modello da emulare per il futuro.

4.3.6 Scena 6 – L'operazione Carlo Alberto

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Semi totale, primo piano	01:10:25	Camera fissa, camera si abbassa molto lentamente	Arriva la macchina di Dalla Chiesa sul luogo di un omicidio. Uno stuolo di giornalisti lo aspetta per fargli delle domande	Giornalista: Eccellenza, eccellenza, solo una parola! Dalla Chiesa: Non ho dichiarazioni da fare! Giornalista: Ma allora Lei non vuole rispondere? Dalla Chiesa: A che cosa? Giornalista: Ma scusi, a questa serie di provocazioni! Dalla Chiesa: A questo rispondo che a qualsiasi livello arrivi questa sfida io sono qui per accettarla e questo è il dovere di tutti quanti e anche il	Nessuna musica o rumore

					vostro! Per favore!	
2	Semi totale	01:10:49	Camera a seguire	Dalla Chiesa entra in un cancello e poi in una stanza dove si vede un morto		Rumore di passi, musica
3	Semi totale	01:10:59	Camera fissa	Dalla Chiesa osserva il cadavere	Chi è? Cesare Mantella, signor prefetto	Musica
4	Primo piano	01:11:04 01:11:25	Camera fissa	Redazione del giornale "L'ora" Suona il telefono e una voce anonima parla	Giornalista: Pronto, redazione de L'ora. Voce al telefono: Questo è un comunicato speciale, vorrei che scrivesse: "L'operazione da noi chiamata Carlo Alberto in omaggio al prefetto con il morto di oggi abbiamo quasi concluso, sottolineo, quasi concluso." Giornalista: Quale operazione? Pronto?	Squillo del telefono, brusio, silenzio

La prima parte della scena mostra l'arrivo del prefetto sul luogo in cui si è appena consumato un altro delitto per mano della mafia che semina morti in tutta Palermo per intimidire il prefetto. La stampa attende numerosa Dalla Chiesa che per l'ennesima volta dice apertamente che accetta la sfida che gli è stata fatta e tutti dovrebbero fare come lui. La telecamera osserva la situazione prima da lontano con un'inquadratura totale e poi si avvicina, fino ad arrivare ancora una volta al primo piano, quando il protagonista parla. Chi guarda percepisce allora la scena prima da lontano, ottenendo una visione d'insieme, e poi si riavvicina al protagonista che segue con l'occhio attento della telecamera. Anche in questo caso le sue parole

servono a rafforzare l'idea del mito attorno alla sua persona, come già menzionato nei precedenti due sottoparagrafi.

Tuttavia, in questa scena si aggiunge ancora un altro fattore: l'immagine dell'ennesimo cadavere ritrovato non è solo una minaccia rivolta dalla mafia a Dalla Chiesa, ma ci riporta alla mente anche l'alto numero di vittime che hanno perso la vita agli inizi degli anni Ottanta in Sicilia, quando Totò Riina, il boss corleonese, si autoelege capo mafioso in Sicilia e comincia a eliminare chiunque non accetti la sua nuova posizione (Bolzoni, 2012: 111-117). L'uomo che il prefetto trova su un tavolo, legato e imbavagliato, può anche essere considerato una *figura di ricordo* (Jan Assmann, 1997: 10-17) che riporta alla mente degli italiani e delle italiane le numerose immagini mostrate ai telegiornali oppure pubblicate sui quotidiani del tempo all'indomani degli omicidi.

Anche la seconda parte, con l'inquadratura numero 4, contribuisce alla creazione del mito. La redazione di un giornale riceve una telefonata anonima nella quale la mafia chiede di pubblicare una minaccia rivolta al generale. La serie di omicidi sta per avere fine, perché l'operazione è quasi finita. È chiaro il messaggio che la criminalità è in procinto di prendere altri provvedimenti tra i quali non è da escludere la morte del prefetto.

A fare da protagonista qui sono le minacce dirette a Carlo Alberto Dalla Chiesa. In seguito a una tale presa di posizione generalmente dovrebbero seguire delle misure di sicurezza, volte a evitare che il prefetto possa diventare la nuova vittima della mano mafiosa, ma nulla accade. Ancora una volta le istituzioni rispondono con il silenzio. Giuseppe Ferrara, in questa fase del film, non si limita solo a riportare fedelmente i fatti, ma proprio con il suo stile documentaristico, lascia trapelare l'indolenza dello Stato davanti ai fatti. Ecco allora un'altra *figura di ricordo* che ci riporta alla mente la situazione politica del tempo.

4.3.7 Scena 7 – L'ultima richiesta di aiuto

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori

1	Semi totale	01:12:29 01:13:07	Camera fissa, carrellata da sinistra verso destra	Dalla Chiesa è a Roma per un colloquio con un ministro dopo la minaccia	Ministro: E allora, ha delle proposte precise? Dalla Chiesa: No, intendiamoci bene, signor ministro: io non sono un politico, fare proposte è dovere dei politici così come fare le leggi. Per me la legge è uno strumento di lavoro, ma mi è indispensabile. E voi, tra l'altro, la nuova legge antimafia non me l'avete ancora data! Ministro: Non sarà piombato qui per sollevare una discussione parlamentare? Dalla Chiesa: No, di certo no, ma per sollecitare tutto e quando dico tutto, voglio dire tutto quello che mi metterebbe in grado di utilizzare non solamente tutte le forze di polizia, ma tutte le istituzioni dello Stato! Ministro: No, non usiamo toni polemici, dai toni polemici poi si passa alle indiscrezioni e le indiscrezioni	Nessuna musica o rumore
---	----------------	----------------------	---	--	---	-------------------------------

					poi finiscono sui giornali!	
--	--	--	--	--	--------------------------------	--

Il film tematizza spesso l'isolamento politico del prefetto. In questa scena compare nuovamente il politico a Roma di cui si parlava nel terzo sottoparagrafo, quindi probabilmente Giulio Andreotti. Dalla Chiesa mette qui in chiaro che ha bisogno di leggi che gli permettano di agire più liberamente in Sicilia, ma purtroppo non trova sostegno in chi gli è davanti.

Oggi sappiamo che il 12 agosto ci fu una riunione al ministero degli Interni e il prefetto ne prese parte, presentando un rapporto sulla mafia e, per potere portare avanti il suo lavoro, ribadì che necessitava di più poteri di coordinamento, ma ottenne ancora una volta soltanto una promessa di rinforzi (Dalla Chiesa, 2007: 104-106). Probabilmente Giuseppe Ferrara tematizza a suo modo questo evento.

La commistione della politica nella criminalità mafiosa è anche tematizzata nel film in scene nelle quali compaiono politici siciliani e provenienti da Roma che discutono sul da farsi e temono l'operato di Dalla Chiesa, decretandone la sua condanna a morte (da 00:56:03 a 00:57:48). Non ci sono nomi, solo personaggi che presentano una certa somiglianza con Salvo Lima oppure Giovanni Spadolini, ma si tratta soltanto di supposizioni.

Nella memoria collettiva italiana è presente la corruzione politica soprattutto in concomitanza con la mafia. Aleida Assmann (2002: 146-147) sostiene che ogni nazione ha una memoria collettiva fatta di segni e simboli. In questo caso, le scene a cui assistiamo riportano chi guarda lo schermo a ricordare una delle note più dure della lotta contro la mafia.

4.3.8 Scena 8 – L'intervista di Giorgio Bocca

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primo piano	01:12:37 01:23:04	Carrellata dalle mani di Giorgio Bocca al suo volto, carrellata	Bocca intervista Dalla Chiesa	Bocca: Generale, dica, Lei è qui per amore o per forza? Lei cos'è	Nessuna musica o rumore

			circolare attorno a Bocca, per riprendere Dalla Chiesa		veramente: un proconsole o un prefetto nei guai? Dalla Chiesa: Sono di certo nella storia italiana il primo generale dei carabinieri che ha detto al Governo chiaro e netto che una prefettura come prefettura, anche se di prima classe, non m'interessa. M'interessa la lotta contro la mafia. Mi possono interessare i mezzi e i poteri per vincerla , ma nell'interesse dello Stato.	
--	--	--	--	--	---	--

Anche in questa scena prevale lo stile tipico di Giuseppe Ferrara: non ci sono né musica né suoni di sottofondo, solo le voci dei due personaggi. L'intervista di Giorgio Bocca è ancora una volta di una *figura di ricordo*. Jan Assmann (1997: 13) sostiene che *per potersi fissare nella memoria, una verità deve presentarsi nella forma concreta di un evento, di una persona, di un luogo*. Nella memoria culturale degli italiani e delle italiane, questa intervista rappresenta l'ultimo grido di aiuto di Carlo Alberto Dalla Chiesa ed è un punto di riferimento molto presente.

Mirone (2012: 116), rifacendosi alla famosa intervista, afferma che Carlo Alberto dalla Chiesa si rivolse alla stampa nazionale per attirare l'attenzione su quello che stava succedendo in Sicilia e il 10 agosto 1982, quindi poco meno di un mese prima della sua morte, *La Repubblica* pubblicò le sue parole intitolando l'articolo *Come combatto contro la mafia*. Il generale parlò a carte scoperte e affermò che la mafia non era più un fenomeno ristretto alla Sicilia, ma diffuso in tutta Italia e anche all'estero. Parlò di quattro grandi imprenditori siciliani che rappresentavano l'imprenditoria mafiosa, del riciclaggio di denaro sporco, usato per

attività che solo in apparenza sono lecite e denunciò il coinvolgimento delle banche italiane. Mai prima di lui qualcuno aveva osato estendere il fenomeno mafioso oltre i confini della Sicilia, fare riferimenti concreti a enti coinvolti e quindi nella memoria collettiva degli italiani e delle italiane il nome di Dalla Chiesa è legato a questa intervista che cambia le carte in gioco nella lotta contro la criminalità organizzata. Giuseppe Ferrara rende onore al prefetto di Palermo e contribuisce alla creazione del mito attorno alla sua persona.

4.3.9 Osservazioni generali

Cento giorni a Palermo è un film che, come più volte menzionato in questo lavoro, presenta molti tratti documentaristici che sono riconoscibili in tutta la sua durata e quindi ne costituiscono una sua caratteristica fondamentale.

La colonna sonora è limitata al massimo e viene utilizzata soprattutto nelle scene in cui s'intende porre enfasi su quello che gli spettatori e le spettatrici vedono sullo schermo. La musica o semplicemente l'uso di note musicali ripetute e dal tono acuto accompagna infatti gli omicidi per mano della mafia come per l'assassinio di Pio La Torre e Rosario di Salvo (scena 2, inquadrature 1-6) e per le inquadrature che richiedono una partecipazione attiva di chi guarda. Ne è un esempio la scena 5 (inquadrature 4-8) nella quale Giuseppe Ferrara mostra il parlamento deserto, il palazzo di Giustizia con il cancello chiuso, una sala riunioni con ordine del giorno, ma senza persone e buste di droga. Si tratta di una tecnica filmica spesso qui utilizzata dal regista per invitare il pubblico a fare delle riflessioni sull'assenza delle istituzioni in un momento delicato come quello che si affrontava nell'estate del 1982 in Sicilia. Le immagini e i suoni si fanno allora portatori di messaggi senza l'ausilio delle parole e si rendono metafore del ricordo.

Sono anche numerosi i primi o primissimi piani. Quando qualcuno parla, tutta l'attenzione è concentrata sulla persona, quindi Giuseppe Ferrara decide intenzionalmente usare questa tecnica filmica per mettere da parte la dimensione spaziale e porre l'accento sulle parole.

La figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa, protagonista del film, viene illustrata soprattutto da un punto di vista professionale. La sua vita privata ha un ruolo marginale: ci sono cenni sulla sua relazione a distanza con Emanuela Setti Carrari, alcune scene del matrimonio e una in cui il generale consola la donna

disperata, quando aumenta il numero delle vittime della mafia, ma in generale si può affermare che il lato sentimentale dell'uomo resta in secondo piano, mentre se ne esaltano la sua determinazione a lottare contro la mafia e i suoi valori e principi, come si può notare anche dalle scene analizzate.

Alla luce di queste osservazioni è dunque possibile affermare che *Cento giorni a Palermo* coinvolge emotivamente il pubblico quando presenta delle scene crude e realistiche, ma lo invita anche ad utilizzare la sua razionalità per riflettere sul messaggio contenuto nel film. Documenta la fase prima dell'arrivo di Dalla Chiesa a Palermo, raccontando i meriti di commissari, politici e magistrati che hanno agito prima di lui come Boris Giuliano, Piersanti Mattarella, Cesare Terranova, Gaetano Costa e Pio La Torre e poi mostra l'operato del nuovo prefetto a Palermo, illustrando il suo insediamento, le sue misure di sicurezza nella prefettura, la suddivisione del lavoro dei suoi collaboratori, il contatto con le persone del posto, i suoi blitz e la reazione della criminalità organizzata fino al giorno della sua morte. Allo spettatore o alla spettatrice spetta il compito di trarre le conclusioni appropriate.

Nonostante il film sia stato girato a quasi due anni dalla scomparsa di Dalla Chiesa, si può affermare che ci sono molti aspetti che rinviano alla memoria collettiva in riferimento alla lotta contro la mafia. *Cento giorni a Palermo* rende omaggio a coloro che, rivestendo il ruolo di rappresentanti dello Stato come garanti della giustizia, hanno perso la vita uccisi dalla mafia.

Come si è già accennato, nel film manca qualsiasi riferimento concreto a persone attive nella politica degli inizi degli anni Ottanta, sia a livello locale sia a livello nazionale. Pur essendoci scene in cui Dalla Chiesa incontra un ministro a Roma o gli esponenti mafiosi hanno dei colloqui con dei politici, non viene fatto nessun nome. Dall'aspetto fisico si possono fare delle supposizioni che però restano tali. È infatti soltanto negli anni a seguire che si è fatta luce sui fatti e quindi è stato possibile fare i nomi di chi era coinvolto negli affari di mafia e nell'uccisione del generale.

Ciò che è rilevante a livello di memoria culturale è anche la tematizzazione di alcuni aspetti peculiari dell'epoca come la connivenza tra politica e mafia che ha reso molto più difficile combattere la criminalità organizzata. Il prefetto, proprio per questo motivo, è rimasto isolato nel suo lavoro. Non avendo a disposizione i

giusti strumenti di lavoro non è stato in grado di portare a termine quello che si era prefisso.

Un altro elemento appartenente alla memoria culturale è l'omertà della gente mostrata nel film (cfr. scena 2). Temendo le ritorsioni criminali, le persone hanno accettato nel silenzio gli omicidi che si consumavano alla luce del giorno per le strade di Palermo, la morte di numerosi tossicodipendenti che trovavano facilmente le droghe grazie alla mafia e le ingiustizie sociali.

Quello che tuttavia è molto chiaro in questo film è che l'illustrazione dei cento giorni di insediamento a Palermo di Carlo Alberto Dalla Chiesa hanno contribuito alla creazione del mito attorno alla sua persona. Come già menzionato nei commenti relativi alle scene, portare sullo schermo quello che il protagonista ha fatto, significa ricordare e interiorizzare il passato. La narrazione serve alle persone per orientarsi (Jan Assmann, 1997: 47-51) *I miti hanno a che fare con l'identità: danno una risposta alla domanda su chi siamo "noi", da dove veniamo e dove siamo collocati nel cosmo* (Jan Assmann, 1997: 111).

L'intero film ha come obiettivo quello di creare il mito attorno a Carlo Alberto Dalla Chiesa. Il generale decide di andare a Palermo e comunica al ministro che ha piena fiducia nelle istituzioni di cui lui stesso è un esponente. Una volta in Sicilia comincia a stabilire dei contatti con i cittadini e le cittadine, perché crede che soltanto insieme si può vincere la lotta contro la mafia. Più volte ribadisce la sua determinazione a lottare fino in fondo contro la mafia, costi quello che costi (cfr. scene 5 e 7) e non teme la morte. Nonostante il suo isolamento politico continua a lottare senza sosta (cfr. scene 5 e 8) e per la prima volta nella storia parla apertamente di mafia e lo fa avvalendosi di un'intervista pubblicata su un quotidiano. Il lungometraggio è dunque dedicato a questa figura e ne esalta le sue azioni.

4.4 La mafia uccide solo d'estate

Il film di Pierfrancesco Diliberto è uscito nelle sale cinematografiche italiane nel 2013 e segna il suo esordio come regista e sceneggiatore nel mondo del cinema. Prima di questo lungometraggio aveva assistito alla regia de *I cento passi* di Marco Tullio Giordana nel 2000, ma ne *La mafia uccide solo d'estate* si riconosce nitidamente lo stile della serie televisiva *Il Testimone*, girata dallo stesso Diliberto per il canale MTV a partire dal 2007. Paparcone (2017: 687) parla infatti di uno *stile MTV*, riconoscibile per

i tagli veloci, il cambio improvviso di angolazioni, il ritmo rapido, l'importanza di uno stato emotivo definito e sottolineato dalla musica, una minore enfasi sulla trama e sul continuum narrativo, una maggiore attenzione sui singoli eventi o al personaggio che generalmente si erge contro i valori sociali prevalenti, un'autoriflessività del mezzo audiovisivo (cioè il suo inserimento come personaggio del film) e infine il contatto oculare diretto del personaggio con lo spettatore.

Il film tratta della storia di un giovane ragazzo, Arturo Giammaresi, ormai ventenne che con un flashback racconta la sua infanzia e il suo eterno amore per Flora, incontrata tra i banchi di scuola elementare. A fare da sfondo a questa storia c'è la Palermo degli anni Ottanta, segnata dalla violenza delle mafia che uccide chiunque cerchi di contrastarla. Il racconto prende inizio dal giorno del suo concepimento nel lontano 10 dicembre 1969, proprio mentre il mafioso, Michele Cavataio, viene sparato da dei sicari di una fazione opposta, e poi prosegue mostrandoci Arturo in età scolare, quando la sua storia d'amore platonica s'intreccia parallelamente alle vicende di cronaca nera palermitane. Il racconto del passato si chiude con l'attentato a Rocco Chinnici e la partenza della bambina che si trasferisce in Svizzera. Il racconto prosegue durante l'estate del 1992, quando, per puro caso, il giovane rivede la ragazza che gli aveva fatto perdere la testa da piccolo. Tutti e due sono coinvolti nella pubblicità elettorale di Salvo Lima e all'indomani della morte del giudice Paolo Borsellino finalmente diventano una coppia e creano una famiglia, dando il lieto fine al film.

A differenza di *Cento giorni a Palermo*, che, come più volte menzionato, ha un carattere documentaristico, il film di Diliberto si distingue per il suo tono fortemente ironico e qualche volta addirittura satirico. La lotta contro la mafia viene illustrata dalla prospettiva del protagonista prima bambino e poi adulto e ci mostra l'evoluzione della sua presa di coscienza della presenza della criminalità organizzata a Palermo. Durante la sua infanzia vede morire personaggi illustri come Pio La Torre, Boris Giuliano e Carlo Alberto Dalla Chiesa che è riuscito a conoscere di persona e nutre un forte interesse verso la figura di Giulio Andreotti che stima moltissimo, tanto da decidere di comparire nelle vesti del politico durante una festa di Carnevale. Il suo idolo perde valore soltanto quando non si presenta ai funerali di Dalla Chiesa. Da giovane si trova a lavorare come giornalista per l'ex sindaco di Palermo, Salvo Lima, ed è soltanto dopo le stragi di Capaci e di via D'Amelio che sembra rendersi conto della presenza, ma soprattutto del peso della mafia nella società palermitana.

L'obiettivo perseguito dal regista con la realizzazione di questo film non è minimizzare il fenomeno mafia. Delfino (2017: 390) sottolinea infatti che l'intreccio tra la finzione del racconto e i riferimenti storici a cui Diliberto resta molto fedele hanno lo scopo di portare il pubblico a osservare le scene in maniera critica.

Such an interplay between fiction and historical reality also serves to shape the film's own desired readership mode. The movie creates in its spectators a set of expectations and assumptions about its use of history that makes them overcome the traditional "suspension of disbelief" that characterizes cinematic audiences. It makes them search, instead, a more critically conscious approach to its textual strategies and the interaction between the informative and the ludic aspects of the narrative. If for Dirk Eitzen the primary distinction of any documentary text is that it prompts the audience to ask itself if the text is lying, Diliberto exploits this impulse to make viewers rethink recent historical events and re-read them in light of their emotive filmic participation.

(Delfino, 2017: 390)

Nei sottoparagrafi seguenti si provvederà ad analizzare le scene selezionate, così come è stato precedentemente fatto con il film *Cento giorni a Palermo*.

4.4.1 Scena 1 - Arturo incontra Boris Giuliano

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Campo totale	00:20:28 00:20:30	Camera fissa	Arturo, accompagnato da suo padre e suo fratello entrano in un bar.	Padre di Arturo : Buongiorno !	Vocio
2	Primissimo piano	00:20:30 00:20:32	Camera fissa	L'attenzione di Arturo è catturata dal titolo di giornale		Vocio
3	Primissimo piano	00:20:32 00:20:35	Camera fissa	Arturo è di spalle e legge il titolo "Il governo Andreotti è in pericolo"		Vocio
4	Primissimo piano	00:20:36 00:20:43	Camera fissa	Chinnici abbassa il giornale, gira la testa verso il bancone, si accorge di Arturo e sorride, si pulisce la bocca; una persona passa davanti alla telecamera	Beh, le iris sono buone, ma sporcano dappertutto. Tu le conosci?	Vocio
5	Primissimo piano	00:20:44	Camera fissa	Arturo fa segno di no con la testa		Vocio
6	Primissimo piano	00:20:45 00:20:47	Camera fissa	Boris Giuliano	Ma come? Un palermitano che non conosce le iris con la ricotta?	Vocio
7	Primo piano, semi-totale	00:20:48 00:20:51	Camera fissa	Giuliano seduto a sinistra e Arturo in piedi a destra davanti al	Qua dobbiamo rimediare! Mi dà un iris, per favore?	Vocio

				bancone con le iris e altri dolci sullo sfondo		
8	Primissimo piano	00:20:52 00:20:53	Camera fissa	Giuliano sorride e strizza l'occhio ad Arturo		Vocio
9	Dettaglio	00:20:53 00:20:57	Carrellata parallela	Iris che viene presa con una pinza		Vocio
10	Semi-totale	00:20:57 00:21:00	Camera fissa	Il commissario prende l'iris e lo dà ad Arturo che lo addenta; persona passa davanti alla telecamera	Barista : Prego, Commissario!	Vocio
11	Primo piano	00:21:01 00:21:02	Camera fissa	Arturo che mangia		Vocio
12	Primo piano	00:21:03 00:21:05	Camera fissa, ma leggermente oscillante		Commissario: Le senti le scaglie di cioccolato che si mischiano con la ricotta?	Vocio
13	Primo piano	00:21:06 00:21:08	Camera fissa	Arturo sorride, mentre mastica e annuisce	E allora ti piace?	Vocio
14	Primo piano	00:21:09 00:21:14	Camera in movimento, mentre Chinnici si alza	Il commissario mette da parte il giornale, si alza e dà un pizzicotto sulla guancia di Arturo; una persona passa davanti alla telecamera.	Bravo! E ricordati, solo qua si possono mangiare le iris!	Vocio

In questa scena, ci sono pochissimi movimenti della telecamera e abbondano i primissimi piani che quindi servono a fare concentrare tutta l'attenzione del pubblico sui protagonisti. Arturo non sa chi è la persona che si trova proprio davanti a lui nel bar. Quello che percepisce è soltanto un uomo simpatico che non reagisce in maniera irritata, quando lo vede intento a leggere l'articolo del quotidiano che ha in mano a pochi centimetri da lui. La reazione dell'uomo è un

sorriso e subito dopo comincia a chiacchierare con il bambino, quasi lo conoscesse già. Il risultato è che il personaggio risulta subito simpatico.

A rendere la figura ancora più piacevole è il dettaglio dello zucchero a velo sui suoi baffi. Il tipico dolce palermitano, l'iris, essendone ricoperto, ha lasciato delle tracce e l'uomo cerca di pulirsi con un tovagliolino. La telecamera fissa e il primo piano mettono subito in evidenza questo dettaglio sul viso sereno e questo espediente contribuisce a rendere la figura del commissario molto vicina a chi guarda. Sia Arturo, sia gli spettatori e le spettatrici non colgono il suo lato eroico, di cui sono ancora all'oscuro, ma semplicemente il momento in cui una persona come tutte le altre fa colazione, si concede il gusto di un dolce e scambia chiacchiere con chi gli è vicino.

Anche questo dettaglio ha la sua importanza e il regista lo sottolinea, quando Boris Giuliano ordina un'altra iris da offrire al bambino e il barista ne prende una. La telecamera riprende tutto da vicino e si muove seguendo il pasticcino e quindi lo mette in rilievo. Il commissario sottolinea anche che un vero palermitano deve conoscere questa specialità e, presentandola al bambino, ne sottolinea il sapore unico grazie alla ricotta e alle scaglie di cioccolato. Il cibo sembra qui mettere in evidenza l'orgoglio di essere un palermitano e soprattutto il legame con la propria terra.

In questa sequenza non c'è musica, ma si sente in sottofondo il vociio della gente che è nel bar, nelle inquadrature per ben tre volte una persona passa davanti alla telecamera. È come se chi guarda fosse presente nel locale e assistesse alla scena in prima persona.

Arturo non dice una parola, guarda incuriosito l'uomo che, pur non conoscendolo, gli parla e gli offre un dolce e si limita ad annuire, quando gli viene posta una domanda. La mancanza di interazione attiva contribuisce a mettere ancora più in risalto il comportamento e la figura della persona di cui anche gli spettatori e le spettatrici non conoscono ancora il nome. La sua identità viene rivelata soltanto in un momento successivo. Dopo un periodo indefinito di tempo, mentre Arturo sta andando al bar prima della scuola per comprare un'iris per Flora, Boris Giuliano viene sparato proprio davanti al bar. Il corpo dell'uomo è ancora a terra, quando la polizia cerca di allontanare il capannello di persone che si è formato attorno alla vittima, ma il protagonista, incuriosito, s'inginocchia tra la folla per capire cosa è successo. È così che riconosce l'uomo e scopre il suo nome.



(La mafia uccide solo d'estate, 00:23:01)

L'identificazione del personaggio del bar avviene proprio in questa scena anche per chi guarda il film. Nella memoria collettiva delle persone restano soltanto i nomi di coloro che hanno lottato contro la mafia, ma raramente si associa un viso alla persona. Quando in un secondo momento, si cita Boris Giuliano, l'uomo simpatico, ma anonimo del bar acquisisce immediatamente un nome e soprattutto una storia alle sue spalle e automaticamente si associa il modo in cui ha conosciuto il bambino con la sua personalità. Grazie a questa strategia, il nome tra i tanti che noi ricordiamo come vittima della lotta all'organizzazione mafiosa, assume dei tratti umani che ce lo rendono vicino e apprezzabile non soltanto come eroe, ma anche come semplice cittadino che amava Palermo, la sua città natale, la Sicilia e che ha sacrificato se stesso per un il bene della comunità.

Ne *La mafia uccide solo d'estate* il racconto è omodiegetico, in quanto il protagonista parla della sua infanzia e della sua vita in generale e stabilisce un contatto diretto con il pubblico non soltanto attraverso il racconto delle sue esperienze grazie anche all'ausilio del voce off, ma anche attraverso scelte ben mirate, come il momento in cui all'inizio del film dialoga direttamente con gli spettatori e le spettatrici ponendo la domanda se conoscono Flora (*la vedete quella ragazza?* 00:01:06) e poi filmando se stesso, dopo essersi posto la domanda perché non ha mai avuto il coraggio di dichiararsi a lei (*perché siamo a Palermo!*, 00:01:33).

Quando da piccolo fa la conoscenza di Boris Giuliano, non ha assolutamente idea di chi sia e chi guarda il film s'immedesima nella figura del bambino, soprattutto grazie ai primi piani e al controcampo che accorciano le distanze tra chi osserva e lo schermo (Korte, 1999: 25). In questa sequenza manca qualsiasi tipo di accompagnamento musicale, si sente soltanto il vociio delle persone che sono nel bar. Grazie a queste strategie filmiche gli spettatori e le spettatrici vivono da vicino

le emozioni di Arturo e quindi per empatia apprezzano lo sconosciuto così gentile che chiacchiera con lui e gli offre un dolce. Esattamente in quegli attimi, il bambino non sa che sta vivendo qualcosa di particolare, ovvero non sa che a distanza di poco tempo verrà a conoscenza che il signore era Boris Giuliano, una persona che lavorava per lo Stato e ha sacrificato la sua vita per la lotta contro la mafia. Proprio in questo momento avviene quindi il distacco tra il protagonista e noi che guardiamo: rifacendoci alla memoria collettiva, quando viene svelato il suo nome, siamo capaci di stabilire un contatto e dare un corpo ai nostri ricordi su questa figura. Aleida Assmann (2002: 279) riconosce come mediatore di memoria anche il corpo e afferma che le emozioni sono capaci di stabilizzare un ricordo. In questa scena, Pierfrancesco Diliberto utilizza dunque delle strategie efficaci che servono a raggiungere questo obiettivo.

La memoria collettiva, come già citato nel paragrafo precedente, vive di nomi a cui si associano determinati eventi e, in questo caso purtroppo, anche le stragi attraverso le quali i protagonisti sono venuti a mancare. I nomi vengono spesso citati quando si parla del periodo, di quello che è stato fatto per contrastare il fenomeno mafioso e spesso ci sono anche lapidi commemorative a ricordarci. Il film, però, contribuisce ulteriormente a rafforzare quello che resta nella nostra mente, proponendoci una persona, dandole un volto e dei tratti caratteriali che restano impressi nella nostra mente.

Il regista, Pierfrancesco Diliberto, utilizza lo stesso metodo per introdurre nel film Rocco Chinnici che nel film è un vicino di casa di Arturo e conosce il suo amore segreto per Flora.

4.4.2 Scena 2 - Arturo intervista Dalla Chiesa

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Totale	00:34:48	Inquadratura dall'alto in movimento	Arturo sale le scale in un palazzo deserto		Silenzio, solo il rumore dei passi
2	Totale	00:34:52	Telecamera fissa, jump	Arturo, raggiunto un		Silenzio, solo il

			cut, carrellata a precedere	piano, si guarda intorno alla ricerca dell'ufficio di Dalla Chiesa		rumore dei passi
3	Totale, piano americano, primo piano	00:35:15	Camera fissa	Nell'ufficio di Dalla Chiesa spunta la testa di Arturo che bussa ed entra		Silenzio, solo il rumore delle nocche sulla porta
4	Primo piano	00:35:22	Camera fissa	Dalla Chiesa guarda Arturo sorpreso, si togli gli occhiali e gli pone la domanda	E tu chi sei?	Silenzio
5	Semi totale	00:35:27	Camera fissa	Arturo risponde sorridente	Sono Arturo Giammaresi, il giornalista per un mese del Giornale di Palermo, sono qui per intervistarla	Silenzio
6	Primo piano	00:35:32	Camera fissa	Dalla Chiesa sorridente, fa cenno ad Arturo di entrare,	Ah Che onore, vieni, vieni,	Silenzio
7	Semi totale	00:35:38	Panoramica verticale	Sagoma di Arturo che si muove, Arturo si avvicina alla scrivania e Dalla Chiesa gli dà una caramella	Dai accomodati	Silenzio
8	Primo piano	00:35:44	Camera fissa, lieve movimento dall'alto verso il basso quando Arturo si siede	Arturo sorride e prende posto	Grazie!	Silenzio
9	Primo piano, Segue un campo controcampo	00:35:46	Camera fissa	Dalla Chiesa sorridente	Sentiamo cos'ha da chiedermi, questo importante giornalista?	Silenzio
10	Primo piano	00:35:50	Camera fissa	Arturo sorridente		Silenzio

11	Primo piano	00:35:52	Camera fissa	Dalla Chiesa sorridente	Mi raccomando, però, niente domande difficili, eh?	Silenzio
12	Primo piano	00:35:52	Camera fissa	Arturo annuisce sorridente e fa la prima domanda	Prima domanda, Lei è qui per combattere la mafia	Silenzio
13	Primo Piano	00:35:57	Camera fissa	Dalla Chiesa fa cenno di sì con la testa e attende la domanda		Silenzio
14	Primo piano	00:35:59	Camera fissa	Arturo pone la domanda	Ma l'onorevole Andreotti dice che l'emergenza criminalità è in Campania e in Calabria.	Silenzio
15	Primo piano	00:36:05	Camera fissa	Espressione incredula e irritata di Dalla Chiesa		Silenzio
16	Primo piano	00:36:08	Camera fissa		Generale, ha forse sbagliato regione?	Silenzio
17	Primo piano	00:36:11	Camera fissa	Dalla Chiesa ti tocca il mente , visibilmente nervoso		Silenzio
18	Totale, semi totale	00:36:14	Carrellata a seguire, camera fissa con leggeri movimenti	Arturo lascia la prefettura e passa davanti a due poliziotti seduto sulle poltrone che chiacchierano tra di loro	Voce off: Dalle parole del generale sembra che lui stia combattendo una vera guerra contro la mafia, per combattere una guerra però ci vuole un esercito e invece intorno a lui non c'era nessuno, c'erano solo solo due poliziotti senza cappello.	Musica
19	Semi totale	00:36:27	Panoramica da destra	Arturo passa davanti alla guardiola	Voce off: e la prefettura era vuota	Musica

			verso sinistra			
--	--	--	-------------------	--	--	--

Questa scena, come quella precedente, gioca molto con le riprese della telecamera che assumono diversi significati. Le prime inquadrature sono fatte dall'alto, mentre Arturo sale le grandi scale della prefettura. La telecamera si muove con lui mostrando stanze vuote e deserte che lo circondano. Gli spettatori e le spettatrici sono in grado di percepire l'ampiezza degli spazi e la sensazione del bambino di essere quasi in un labirinto e di conseguenza di sentirsi perso. Quando finalmente trova Carlo Alberto dalla Chiesa, lo scambio tra lui e Arturo si sviluppa grazie ai primi piani. Ancora una volta prevale il silenzio e le immagini di controcampo contribuiscono ad accorciare le distanze tra chi guarda e quello che si vede sullo schermo.

Anche Carlo Alberto dalla Chiesa viene presentato come una persona molto aperta e gentile che si stupisce nel vedere un bambino nel suo ufficio, ma reagisce in maniera amichevole e lo prende sul serio, permettendogli di fare un'intervista e offrendogli una caramella. Il lato umano di questo personaggio viene messo in evidenza esattamente com'era successo per Boris Giuliano.

È interessante notare che nella sequenza il generale non parla moltissimo, nel film non c'è alcun accenno all'intervista fatta da Arturo. Chi guarda assiste soltanto alle due prime domande. Il bambino chiede conferma se il generale è a Palermo per combattere la mafia, poi riprende un'affermazione di Giulio Andreotti, secondo cui la criminalità organizzata è da cercare in Campania e in Calabria e poi culmina con una domanda molto provocatoria: *Generale, ha forse sbagliato regione?* Le espressioni facciali del funzionario sono molto loquaci e manifestano tutto il suo disappunto non solo rispetto alle osservazione del politico della Democrazia Cristiana, ma anche verso il quesito posto dal bambino.

Nella memoria collettiva degli italiani e delle italiane, la figura di Dalla Chiesa non è soltanto legata alle sue lotte contro il terrorismo e la mafia. Della sua vita si ricorda anche l'isolamento a cui fu condannato una volta insediandosi in prefettura a Palermo. Il prefetto si trovò da solo a fronteggiare una situazione difficile, nella quale sia la politica nazionale sia quella locale esattamente come la stampa siciliana si dimenticarono di lui (Bolzoni, 2012: 91). Poco prima di morire, il 10 agosto 1982, concesse un'intervista a Giorgio Bocca per *La Repubblica*

intitolata *Come combatto contro la mafia*. Carlo Alberto dalla Chiesa si rivolse alla stampa nazionale per reagire al mancato supporto dello Stato nella sua lotta e per sensibilizzare l'Italia intera al fenomeno mafioso. L'intervista di Arturo riporta alla mente di chi guarda anche la famosa intervista di Giorgio Bocca. A questo, si aggiunge anche l'aspetto satirico: riesce ad entrare in prefettura senza che nessuno se ne accorga e nel grande palazzo vaga incerto, attraversando stanze vuote prima di trovare finalmente la persona che sta cercando. La solitudine che spesso si associa a Dalla Chiesa viene qui resa in maniera molto chiara dalle immagini. Il generale, visto il clima teso che si respirava nel capoluogo siciliano all'inizio degli anni Ottanta, avrebbe dovuto avere uno stuolo di guardie pronte a salvaguardare la sua vita, ma purtroppo non c'è nessuno. Le uniche guardie che Arturo incontra sono sedute in poltrona e chiacchierano senza porsi alcuna domanda sulla presenza del bambino che vaga nell'edificio pubblico. A sottolineare la situazione ci sono il sottofondo musicale che allude ad una situazione grottesca e anche la voce off del protagonista che parla della guerra che il generale vuole portare avanti contro la mafia, ma in maniera molto ingenua osserva che la guerra si fa con i soldati e questi ultimi non ci sono, se non due senza cappello.

Per riassumere, Diliberto si rifà quindi alla memoria collettiva degli italiani e delle italiane, tematizzando l'isolamento di Dalla Chiesa a Palermo e anche in questo caso umanizza il personaggio grazie ad alcune scene in cui si mette in evidenza il suo carattere.

Aleida Assmann (2002: 332) sostiene che anche i luoghi sono importanti come mediatori della memoria. Pur non essendo *pervasivi da una memoria immanente*, essi sono *tuttavia molto importanti per la ricostruzione degli spazi culturali del ricordo*. La prefettura palermitana, in sé per sé, non si fa mediatrice di alcun ricordo, ma in relazione alle vicissitudini del generale acquisisce un valore supplementare, perché rinforza la memoria delle istituzioni nazionali che non sono intervenute per sostenere dalla Chiesa, ma lo hanno lasciato solo, esattamente come si vede nel film.

4.4.3 Scena 3 – La gente protesta

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
-----	--	--	----------	--	-------------------	--

	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Semi totale primo piano	01:16:33	Zoom in e camera fissa	Poliziotti di spalle e gente che protesta, una persona passa davanti alla telecamera	Voce off: lo capirono tutti i palermitani	Forte vocio
2	Semi totale	01:16:40	Camera fissa	Gente in protesta con striscione "Pena di morte = civiltà"		Forte vocio, gente che grida "Bugiardi"
3	Semi totale	01:16:42	Camera fissa, zoom in	Polizia che fa da scudo e spinge indietro la massa di protestanti	Voce off: Ma i funerali della scorta del giudice Borsellino vennero tenuti fuori	
4	Semi totale	01:16:45	zoom in	Giornalista con telecamera di spalle, giornalista con macchina fotografica e poliziotto che cercano di frenare i manifestanti, un uomo parla alle forze dell'ordine	dalla cattedrale	Forte vocio
5	Primo piano	01:16:49	Camera fissa	Polizia di spalle e donna che piange e si dimena	Voglio andare al funerale, fateci passare	Forte vocio
6	Semi totale	01:16:52	Camera fissa	Polizia di spalle che corre,	lo Stato non è con noi,	Forte vocio
7	Primissimo piano	01:16:55	Camera fissa	numerosi poliziotti in fila che frettolosi si spostano da sinistra verso destra	perché noi cittadini siamo qua	Forte vocio
8	Primissimo piano	01.17.01	Camera fissa	Un manifestante parla	Solo la città di Palermo ha il diritto di piangere questi morti	Forte vocio

9	Primo piano	01:17:03	Zoom in	Manifestanti con striscione: "Siamo a lutto, mafia, non ci siamo"	Ci stanno trattando come se fossimo noi i delinquenti	Forte vocio
10	Primo piano	01:17:05	Camera fissa	Striscione: "Via i politici corrotti e mafiosi"		Forte vocio
11	Semi totale	01:17:06	Camera fissa, zoom out	Gente che manifesta per strada	Noi vogliamo passare per onorare i morti, questi ragazzi che muoiono semplicemente per fare il loro dovere	Forte vocio
12	Campo lungo	1:17:09	Camera dall'alto, zoom out, panoramica orizzontale	Massa di manifestanti trattenuta dalla polizia	Voce off di un protestante: Sono ore che non dormiamo per quello che è successo	Forte vocio
13	Semi totale	1:17:15	Camera filata	Donna che riesce a superare la polizia		Forte vocio, voce della donna che grida qualcosa
14	Semi totale	1:17:20	Zoom in	Uomo trattenuto dalla polizia		Forte vocio
15	Totale	1.17.22	Camera fissa	Massa che grida	Fuori la mafia dallo Stato	

Questa sequenza mostra delle scene di repertorio riguardanti le manifestazioni dei palermitani e delle palermitane dopo la morte del giudice Paolo Borsellino, a soli pochi mesi di distanza da quella di Giovanni Falcone. Le proteste erano già cominciate dopo la morte di Pio La Torre e il suo autista e del generale Dalla Chiesa, di sua moglie e della sua scorta, ma con la perdita dei due magistrati nel 1992 si tocca l'apice dello scontento. La gente è indignata, perché non si sente presa in considerazione dalle istituzioni: non è permesso partecipare ai funerali degli agenti della scorta di Borsellino e niente viene fatto per mettere fine alla lunga lista delle vittime della mafia. Per strada si grida: *Fuori la mafia dallo Stato*, perché ormai sembra chiara la connivenza tra chi governa e chi fa parte delle cosche mafiose.

Quando si pensa agli omicidi sopra citati, la memoria collettiva non può fare a meno di pensare alle immagini che tutti gli italiani e le italiane hanno visto più volte nel corso degli anni in televisione. Non essendoci Internet, negli anni Novanta

ci si informava principalmente attraverso questo mass media e le immagini di repertorio che si vedono nel film sono le stesse che si sono viste più volte sul piccolo schermo all'indomani delle tragedie per dare voce al popolo. I campi e i piani di queste immagini variano molto e la loro alternanza permette a chi guarda di vedere da vicino l'indignazione di chi protesta e da lontano il numero alto delle persone che hanno partecipato alle manifestazioni per esprimere il proprio disappunto.

Aleida Assmann (2002: 146-147), rifacendosi a Pierre Nora, afferma che ogni nazione possiede una memoria collettiva fatta di segni e simboli che i suoi cittadini sono capaci di riconoscere. In questo caso si può quindi affermare che Diliberto adotta qui una tecnica filmica molto efficace perché le immagini d'archivio ci riportano subito alla memoria quello che è successo. Aleida Assmann (1992: 382, 384) sottolinea inoltre che *l'archivio è un magazzino del sapere collettivo che assolve funzioni diverse*. Contiene il patrimonio di informazioni da conservare, ma anche i vuoti dell'informazione, perché a fronte c'è una selezione. La reazione popolare contro i soprusi mafiosi fa allora parte dell'archivio della cultura e della storia italiana e Diliberto lo utilizza ne *La mafia uccide solo d'estate* per tematizzare un evento che è rimasto nella memoria del Paese.

4.4.4 Scena 4 – Via D'Amelio

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Semi totale	01:16:17	Carrellata a precedere	Jean-Pierre di spalle che vede sua madre vicino alla finestra		Musica di pianoforte, allarme e sirene
2	Primissimo piano	01:16:20	Leggero zoom out	Jean-Pierre chiama sua madre, mentre le si avvicina	Mamma!	Musica di pianoforte, allarme e sirene
3	Primo piano	01.16:24	Lento zoom out	Jean-Pierre legge la disperazione sul volto della madre ed è spaventato. Non capisce, si gira e vede		Musica di pianoforte, allarme e sirene

				la distruzione della bomba in via D'Amelio e rimane scioccato		
4	Dettaglio	01:16:30	Carrellata verticale	Le macerie e un braccio cenerizzato che tiene in mano una pistola		Sirene e allarme

In questa sequenza il suono gioca un ruolo molto importante, perché accompagna ogni singola scena e le conferisce un carattere molto tragico. Accanto alla musica di un pianoforte che dovrebbe ispirare calma, si percepiscono forti i rumori delle sirene e degli allarmi scatenati dall'esplosione della bomba in via d'Amelio a Palermo.

I rumori esprimono bene la scena: Jean-Pierre, il datore di lavoro di Arturo, va a fare visita a sua madre anziana proprio durante la detonazione e, quando entra in casa, è scioccato. Non sa cosa sia successo, perché è appena entrato in casa e le macerie lo spaventano. I suoi pensieri sono per la donna fragile e anziana che lui scopre davanti alla finestra, mentre fissa piangente e sotto shock un punto impreciso. Quando si avvicina, capisce quello che è successo e la telecamera, quasi fosse il nostro occhio, ci mostra la tragedia: edifici crollati, ovunque macerie e un dettaglio: braccio carbonizzato che tiene una pistola. In questo caso non si tratta di immagini di repertorio, ma nel film quello che ci viene mostrato assume un forte significato. La bomba ha cancellato tutto, niente è rimasto e i resti umani potrebbero simbolizzare le forze dell'ordine, anch'esse tristemente sconfitte dalla detonazione.

Jean-Pierre, quando entra in casa, dice solo: "Mamma". Sembra che i suoi passi per raggiungerla corrispondano a un cambiamento nel modo di vedere le cose da parte dell'uomo. Nel film, qualche minuto prima (1:10:20), mentre è seduto in macchina con Arturo, vede un uomo sparato per terra, ma non mostra alcun interesse nel prestare aiuto o chiamare le forze dell'ordine. Vorrebbe che il suo autista proseguisse, ignorando la situazione, ed è molto irritato quando il ragazzo, invece, si ferma per vedere cosa è successo. Entrare quindi nella casa di sua madre può essere anche visto come una ripresa di contatto con la sua coscienza e la finestra che non dà più sul balcone, ma offre alla vista solo macerie, edifici distrutti da una bomba per mano mafiosa, gli mostra in maniera univoca la realtà. Non può più fare

finta di non vedere. La realtà si presenta davanti a lui in tutta la sua crudeltà e chiede di essere guardata in faccia.

Come si è già sottolineato nel paragrafo precedente, la memoria collettiva degli italiani e delle italiane durante gli anni Novanta è stata fortemente influenzata dalle immagini che venivano mostrate durante i telegiornali dopo gli attentati. Il ricordo dei luoghi in cui hanno perso la vita Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone o Paolo Borsellino sono impressi nella mente di tutti: macerie, macchine della polizia e disperazione sui volti di chi era sul posto.

Queste immagini, ora come allora, sono potenti e suscitano forti emozioni come la rabbia per la perdita di grandi persone che hanno lottato contro la mafia e hanno pagato un alto prezzo con la loro vita e allo stesso tempo causano un senso di sconforto per la crudeltà dei criminali e la debolezza delle istituzioni di fronte ai fatti. Aleida Assmann (2002: 248) sottolinea la forza delle immagini che, grazie alla forza con cui agiscono su di noi, possono diventare indimenticabili e quindi rafforzare i nostri ricordi collettivi.

È proprio la loro potenza smuove non soltanto l'atteggiamento passivo di Jean-Pierre, ma anche quello di chi guardava le immagini del telegiornale negli anni Novanta e guarda quelle di repertorio ancora oggi o quelle del film. Si è toccato il fondo, la mafia prevale sullo Stato. Non si può più andare avanti così ed è ora di fare qualcosa.

4.4.5 Scena 5 – L'omertà

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Dettaglio	00 :08 :13	Camera fissa	Coltello che taglia un pezzo di carne		Musica
2	Totale	00:08:15	Zoom in, leggero movimento panoramico da destra verso sinistra	Un macellaio che taglia la carne, carne appesa nello sfondo, uomo sulla sinistra che legge un quotidiano, sulla destra	Crescendo iniziai capire che a Palermo nulla è come sembra	Musica

				s'intravede Arturo		
3	Primo piano	00:08:18	Camera fissa	Arturo e sua madre, uno accanto all'altra che guardano verso il basso, Arturo muove la testa e sorride leggermente	Oh, Qua dice che la mafia	Musica
4	Primo piano	00 :08 :20	Camera fissa	Uomo che legge un quotidiano	ammazzò il maresciallo Attilio Bonincontro	Musica
5	Primo piano	00:08:21	Camera fissa	Macellaio che guarda l'uomo anziano, mentre lavora	Ma quale mafia e mafia?	Musica
6	Primo piano	00 :08 :22	Camera fissa	Arturo e sua madre, il bambino è perplesso, la madre è seria	A chisti ci piace a dire minchiate	Musica
7	Primo piano	00:08:24	Camera fissa	Macellaio sorridente, sulla destra si rivolge ad Arturo che lo guarda e a sua madre	Secondo me è tutta una questione di film	Musica
8	Primo piano	00:08:28	Camera fissa	Arturo perplesso		
9	Dettaglio	00:08:29 00:08:30	Camera fissa	La lama del coltello		Rumore del coltello che taglia, radiogiornale o telegiornale

In questa scena predominano i primi piani e chi guarda sembra di essere nella macelleria insieme alle altre persone. La sequenza si apre e si chiude con un dettaglio, ovvero un coltello. L'immagine è molto simbolica, visto che si parla appunto di persone ammazzate crudelmente dalla mafia. Così come il macellaio taglia la carne senza pensare all'animale che ha davanti o alla sua sofferenza prima di essere ammazzato, la mafia uccide la gente senza troppe remore. Anche in questo caso siamo davanti a una tecnica filmica che, mostrando un oggetto senza commentarlo, induce chi guarda a fare delle osservazioni e, in un secondo momento, dei collegamenti tra ciò che si vede e il significato insito in esso.

La sequenza ha un forte valore ironico: l'uomo anziano presente nel negozio legge il giornale e comunica ai presenti il titolo della notizia del giorno. A perdere

la vita, questa volta, è un maresciallo, ancora una persona che è stata uccisa mentre lavorava per lo Stato e per la giustizia. Arturo e sua madre non reagiscono, guardano semplicemente verso il basso, quasi preferiscano essere in un altro posto piuttosto che venire a conoscenza di questo genere di informazioni.

Chi sdrammatizza la situazione è proprio il macellaio, colui che taglia la carne, utilizzando tutta la sua forza e determinazione. Nella sua espressione facciale non si legge alcuna reazione alla notizia. Sorridendo, afferma che la mafia non esiste e che sono tutte stupidaggini che vengono prese dai film.

A questo punto è interessante sottolineare le reazioni delle persone presenti: mentre la madre di Arturo resta seria e silenziosa e guarda verso il basso, il bambino viene ripreso ancora una volta prima che la sequenza finisca e, nonostante l'inquadratura sia brevissima, si coglie la sua perplessità. Da una parte c'è quindi la reazione generale non solo dei palermitani e dell'Italia intera che minimizza i fatti e abbassa gli occhi di fronte alla mafia arrendendosi o fingendo di non avere capito, dall'altra c'è una persona molto giovane, ingenua, non informata sui fatti, che però non crede subito a quello che gli viene detto.

Con questa sequenza, Diliberto riesce a mettere in scena uno dei problemi principali a cui la lotta contro la mafia ha dovuto fare fronte agli inizi degli anni Ottanta. La criminalità organizzata domina la scena in Sicilia con traffici illeciti e corruzione e semina terrore, ammazzando la gente che per reazione finge di ignorare questo fenomeno. Ecco allora un altro elemento della memoria collettiva, l'omertà. Rifacendosi a Jan Assmann (1997: 109) si può affermare che questo fenomeno è ormai considerato un elemento simbolico dell'epoca che fa ormai parte della memoria culturale. Con esso si ricorda quella fase della storia della mafia in cui intenzionalmente si è preferito ignorare o tacere sui reati mafiosi per paura di ritorsioni.

Il regista tematizza questo concetto, concretizzandolo in una sequenza in cui si rappresenta la vita quotidiana dei siciliani e delle siciliane che vanno a fare la spesa e chiacchierano anche sulle notizie che leggono sul giornale. La crudeltà dei fatti non viene percepita, perché rigettata a priori in simbolo di scudo per salvaguardare la propria incolumità. Durante la sequenza in sottofondo s'intende una musica composta da pochi toni abbastanza alti che sdrammatizza la situazione, sottolinea il carattere paradossale dell'atteggiamento e delle affermazioni del macellaio e induce gli spettatori e le spettatrici a riflettere sui paralleli qui citati.

Nel film ci sono anche altre scene che denunciano il silenzio connivente della gente. Fra' Giacinto che opera nella chiesa che frequenta Arturo afferma: “*Chi parla poco campa chiù assai*” (00:07:00) e ci sono anche riferimenti a Totò Riina. Sua figlia nasce infatti negli stessi giorni della sorellina di Arturo che con suo padre un giorno si trova in ospedale proprio accanto al mafioso (da 00:07:38 a 00:07:52). Nonostante sia già ricercato dalla polizia, si prende la libertà di muoversi liberamente a Palermo e si reca addirittura in ospedale, senza che nessuno ne denunci la sua presenza.

4.4.6 Scena 6 – Connivenza Stato e mafia

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primo piano	01:02:34	Camera fissa	Arturo che lavora come giornalista per TelePalermo	E dopo avere incontrato i commercianti l'onorevole Lima ha lanciato una convincente ricetta per risolvere i problemi della Sicilia	Vocio e musica
2	Primo piano	01:02:40	Camera fissa	Il politico Salvo Lima intervistato al mercato	La Sicilia ha bisogno dell'Europa, l'Europa ha bisogno della Sicilia Bravo!	
3	Semi totale	01:02:46 01:02:48	Camera fissa	Intervista a Salvo Lima, vista dalla TV, accolta dalla folla attorno che applaude e grida “Bravo”		Applausi e grida

In questa sequenza è Salvo Lima il protagonista, esponente della Democrazia Cristiana palermitana e amico di Giulio Andreotti. In riferimento a questo politico il Tribunale di Palermo ha presentato delle prove che lo rendono colpevole di associazione mafiosa (Mirone, 2012: 22).

Anche qui si trova molta ironia. Nelle immagini il politico è attorniato da gente che lo applaude e grida: “Bravo!”. Sembra che tutti lo ammirino e confidino in lui per cambiare le sorti della Sicilia. Anche Arturo, che per una televisione locale lavora come giornalista, riporta le scene girate nel mercato e commenta brevemente l'intervento di Lima, dicendo che è in possesso di una convincente ricetta per risolvere i problemi della Sicilia. Quando poi si ascolta dal vivo il suo intervento, ogni speranza viene distrutta dalle sue parole. Non viene fatto alcun riferimento alla situazione in cui versa l'isola riguardo alla criminalità, agli omicidi frequentissimi o alla lotta contro la mafia. Lima parla dell'Europa che ha bisogno della Sicilia e viceversa. È vero che Salvo Lima negli anni Ottanta è stato un deputato parlamentare europeo, ma colpisce il suo commento fuori luogo.

Con questa sequenza il regista mette in evidenza ancora un altro elemento della memoria collettiva, ovvero la passività con cui le istituzioni siciliane hanno assecondato la mafia, rinunciando a riconoscerla e a combatterla e in un secondo luogo la connivenza tra Stato e mafia. Così come per la sequenza precedente, anche in questo caso quello che si vede sullo schermo assume un valore simbolico che riporta alla mente una determinata attitudine che ha permeato la lotta alla mafia.

Pierfrancesco Diliberto non esplicita i messaggi, ma li racchiude in scene che hanno come obiettivo quello di portare il pubblico a riflettere su quello che vede per arrivare a delle conclusioni ben precise. Il collegamento con la memoria culturale non è allora diretto, ma presuppone la partecipazione attiva di chi guarda. Nel film si possono trovare delle figure di ricordo (Jan Assmann, 1997: 10-17) grazie alle quali il passato si riallaccia al presente, ma è anche grazie all'utilizzo delle metafore di ricordo (Aleida Assmann, 2002: 166) che le immagini possono trasformarsi in pensiero e quindi riallacciarsi alla memoria collettiva.

4.4.7 Scena 7 – Lapide commemorativa

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Piano americano,	00:01:18	In movimento,	Flora che cammina per	Voce off : Flora ogni	Rumori per strada

	primitivo piano		prima zoom out, poi zoom in su Flora	strada e si ferma davanti alla targa commemorativa di Chinnici, s'intravede da dentro una macchina, immagine sfocata	giorno passa sotto la sua vecchia casa, qui ci abitava un giudice che ho conosciuto anch'io	
2	Semi totale	00:01:21 00:01:22	Carrellata, dal basso verso l'alto	Targa commemorativa di Chinnici		Rumori per strada

In questa brevissima scena si vede Flora che cammina per strada e viene ripresa dalla telecamera, quasi fosse l'occhio innamorato di Arturo a seguirla. Ciò che rende particolare l'osservazione della donna che cammina è il fatto che si ferma brevemente davanti al portone dell'edificio dove abitava da piccola e poi prosegue. Quello che attira la sua attenzione, la fa fermare per un attimo e togliere gli occhiali da sole. Davanti a lei si trova la stele commemorativa di Rocco Chinnici.

All'inizio del film, gli spettatori e le spettatrici vengono a sapere dalla voce off di Arturo che loro due lo hanno conosciuto di persona. Non sanno ancora che il personaggio comparirà in un breve ruolo successivamente e si metterà in rilievo il suo lato umano, com'è successo per Boris Giuliano.

Il nome di questo eroe, anche lui morto nella guerra contro la mafia, non viene citato. Le immagini sono accompagnate dai rumori di strada nel sottofondo ed è la telecamera a darci l'informazione che cerchiamo con un primo piano sulla lapide.

In questa scena la stele commemorativa ricopre un grande significato. Jan Assmann (1997: xvi) afferma che noi persone abbiamo quattro tipi di memoria: la *memoria mimetica*, ovvero ricordiamo copiando quello che fanno gli altri, la *memoria delle cose* di cui siamo circondati che ci ricordano la noi stessi e la nostra storia, la *memoria comunicativa* con lo scambio verbale con gli altri e la *memoria culturale* che racchiude in sé le tre categorie precedenti:

Quando una pratica mimetica assume lo status di "rito", ossia possiede una valenza significativa in aggiunta a quella funzionale, si oltrepassa l'ambito della memoria del fare mimetico: i riti appartengono alla memoria culturale perché rappresentano una forma di trasmissione e di attualizzazione del senso culturale. Lo

stesso vale per gli oggetti, quando essi non rimandano semplicemente a un fine, ma anche a un senso: i simboli, le icone, le rappresentazioni (come per esempio le stele commemorative, i monumenti funebri, i templi, gli idoli ecc.) oltrepassano l'orizzonte della memoria delle cose, perché rendono espliciti l'indice temporale e quello dell'identità, normalmente impliciti.

(Jan Assmann, 1997: xvi-xvii)

La stele diventa allora un simbolo di memoria culturale, perché rimanda al passato della Sicilia e a coloro che hanno perso la vita lottando contro mafia. Lo sguardo che Flora rivolge alla lapide è allora una specie di rito per non dimenticare l'operato di Chinnici.

Nella nostra memoria collettiva le lapidi commemorative, così come i monumenti o i nomi delle strade sono molto importanti, perché ci ricordano costantemente dei tratti della nostra storia. Jan Assmann (1997: 10-17) li chiama anche *figure di ricordo*. Il film sfrutta molto la presenza delle stele per tematizzare il suo messaggio. Sono infatti numerose quelle che vengono mostrate negli ultimi minuti. Nell'analisi della scena seguente si approfondirà il punto.

4.4.8 Scena 8 – Le persone dietro le lapidi

Nr.			IMMAGINE		COLONNA SONORA	
	Campo /piano	Durata	Montaggio e movimento della telecamera	Contenuto visuale	Dialogo/ monologo	Musica / rumori
1	Primissimo piano	01:20:13	Camera fissa	Arturo che racconta per strada a suo figlio, tenuto in braccio da Flora	E' grazie a lui che abbiamo il reato di associazione mafiosa e il sequestro dei beni ai mafiosi	Musica
2	Primo piano	01:20:18 01:20:22	Zoom in sul nome di La Torre	Lapide commemorativa a Pio La Torre e Rosario di Salvo		Musica

Anche in questa scena è una lapide commemorativa a fare da protagonista. Questa volta, però, non c'è soltanto Flora a osservarla, ma anche Arturo e il loro figlio. Con un primissimo piano e una musica di sottofondo, il papà racconta al bambino che cosa ha fatto la persona il cui nome è stato scritto sulla pietra. Così come nella sequenza precedente, non si cita direttamente chi è l'eroe in questione, ma quello che ha fatto. È ancora una volta la telecamera con uno zoom a sussurrarci il nome: Pio La Torre.

È interessante mettere al confronto questa sequenza con quella precedente. Mentre nella prima la protagonista si limita a guardare la lapide per alcuni secondi senza proferire parola, nella seconda c'è un genitore che verbalizza al bambino quello che non può leggere da solo e ignora, perché ancora piccolo. La stele commemorativa diventa allora non solo l'oggetto che ci porta alla mente cosa è successo nel passato, ma riattiva anche i meriti delle persone i cui nomi sono apposti sopra.

Trovo molto profondo il significato che si cela dietro questa scelta filmica del regista. Ci mostra che non basta ricordare un nome, perché lo leggiamo da qualche parte. È anche importante menzionare qual è stato il contributo che la persona che si ricorda ha dato nella lotta contro la mafia. Al ricordo che può diventare sterile, si aggiungono dei dettagli che lo arricchiscono e lo rendono più importante.

Un altro elemento interessante è la scelta del genitore di tematizzare il ricordo. Come afferma Jan Assmann (1997: 18) c'è una differenza tra storia e memoria. La storia è vuota e non ha nessi con il presente, mentre la memoria vive grazie al passato. Si potrebbe semplicemente affermare: "Pio La Torre, vittima di mafia" e proseguire nel proprio cammino. Con i brevi racconti di Arturo, suo figlio dà un significato e un valore alla lapide, la riempie di contenuto, di memoria collettiva e diventa membro del gruppo sociale che apprezza l'operato di chi ha lottato contro la mafia. Il passato riviene abitato anche nella futura generazione. Il neopapà afferma: *"Quando sono diventato padre ho capito che i genitori hanno due compiti fondamentali: il primo è quello di proteggere il proprio figlio dalla malvagità del mondo e il secondo è quello di aiutarlo a riconoscerlo"* (01:19:01). In queste parole si rinchiude il significato del film: parlare del passato e ricollegarlo al presente serve a mantenerlo vivo. Le figure di Rocco Chinnici o Pio La Torre si caricano maggiormente di significato e diventano allora i protagonisti di quello che

Jan Assmann (1997: 111) chiama *mito*. La vita di queste due persone si trasforma in un racconto che contribuisce a creare l'identità culturale: aiuta a rispondere alla domanda su chi siamo, da dove veniamo e dove siamo collocati nel cosmo.

4.4.9 Osservazioni generali

La mafia uccide solo d'estate è un film che presenta l'argomento della lotta alla mafia in maniera molto leggera. Le vicende mafiose s'intrecciano alla storia d'amore tra Arturo e Flora che si conoscono tra i banchi della scuola elementare e si ritrovano ormai ventenni. Nonostante, quindi, si tocchino eventi tristi nella storia dell'Italia intera, il film fa anche sorridere, crea empatia verso il protagonista maschile e i suoi problemi amorosi e contiene anche scene divertenti e personaggi ironici come ad esempio Jean-Pierre, il conduttore televisivo per cui lavora il ragazzo.

Questo lungometraggio non contiene alcuna polemica sul fenomeno mafia e sulla lotta contro di essa, ma ha il pregio di racchiudere in alcune scene delle verità che hanno come obiettivo ben preciso quello di fare riflettere il pubblico. La chiave di lettura è sempre ironica e talvolta satirica. Ne è esempio la scena 5 dove si tematizza la memoria collettiva sotto forma dell'omertà. Anche la scena 6 ricorda la commistione tra mafia e politica e ridicolizza il Salvo Lima, anche lui mafioso e nella scena 2 si tematizza l'assenza dell'intervento delle istituzioni nella lotta alla mafia.

Un elemento molto interessante da citare è l'utilizzo di immagini di repertorio. Ci sono molte scene nelle quali i protagonisti guardano il telegiornale RAI dell'epoca. Paparcone (2017: 694-695) afferma che si tratta di una strategia che permette agli spettatori e alle spettatrici di oggi di capire come venivano comunicate le informazioni negli anni Ottanta. Chi guarda riesce ad immergersi nell'atmosfera di allora, quando le notizie si ricevevano soltanto attraverso lo schermo. Poiché, però, oggi sappiamo molto di più rispetto a quello che si sente al telegiornale di allora, siamo in grado di percepire molti più messaggi legati al sistema politico e alla connivenza con la mafia. Nel film ci sono anche scene di repertorio di funerali di persone come Carlo Alberto Dalla Chiesa. Il regista le ha utilizzate inserendo la figura di Arturo che vi partecipa e in questo modo riesce a rendere più reali le immagini.

Contenendo il film un flashback che ci mostra l'infanzia del protagonista, ne *La mafia uccide solo d'estate* si assiste a un'unione della dimensione personale del ricordo alla dimensione della memoria collettiva (Badon, 2017: 145) e questa strategia filmica contribuisce ad avvicinare il pubblico alle esperienze di Arturo con cui condividiamo i ricordi di una determinata epoca della storia del nostro Paese.

Un'altra caratteristica molto interessante del film, già citata nel paragrafo 4.4, è l'uso della voce off del protagonista, i tagli e i ritmi veloci, il cambio rapido di angolazioni, la telecamera che si muove e l'uso della musica. Il tutto contribuisce a fare sì che il film dia meno enfasi alla trama, e più attenzione ai singoli eventi o al personaggio (Paparcone, 2017: 687).

I riferimenti alla memoria collettiva rispetto alla lotta contro la mafia sono numerosi. Il regista ci mostra molti luoghi del ricordo come Via D'Amelio o Capaci dove sono scoppiate le bombe che hanno ucciso Paolo Borsellino e Giovanni Falcone e le loro scorte e anche molti monumenti come le lapidi commemorative di tante persone morte nella lotta contro la mafia. Nel film stesso Pierfrancesco Diliberto ci fa conoscere alcuni di loro, quando erano ancora vivi e li fa interagire con il protagonista.

Come già menzionato nella descrizione e nei commenti delle scene, *La mafia uccide solo d'estate* ci fa conoscere Boris Giuliano mentre fa colazione al bar e con i baffi sporchi di zucchero comincia a chiacchierare con Arturo, offrendogli un'iris. Rocco Chinnici è anche una persona molto gentile che prende a cuore l'amore del bambino per Flora e qualche volta si ferma a scambiare due parole con lui. Lo stesso Dalla Chiesa, nella scena seppur breve, ha un tono molto amichevole con Arturo che piomba nel suo ufficio e gli offre una caramella. In queste scene non si mette allora in evidenza quello che hanno fatto per combattere la mafia, ma il loro lato umano. Il regista sembra quasi volerci dire che dietro gli eroi dell'antimafia si nascondono persone in carne ed ossa, persone con emozioni e sentimenti.

Nella parte teorica sulla memoria culturale del presente lavoro, si è parlato della differenza tra memoria-archivio e memoria funzionale secondo Aleida Assmann (2002:149-159). Questi due concetti suddividono il passato in due categorie: con la memoria funzionale definiamo quello che è impresso nella nostra mente e viene percepito come significativo per il nostro ricordo. La memoria-archivio, invece, rappresenta quello che non serve e viene messo da parte. *La mafia uccide solo d'estate* sembra allora volere riprendere un altro aspetto dalla nostra

memoria-archivio, ovvero il lato umano delle persone che già ricordiamo nella nostra memoria funzionale.

Il film fa riferimento ad altri elementi della memoria collettiva come la reazione di protesta della gente contro la mafia (cfr. scena 3) o la presa di coscienza che la mafia esiste (cfr. scena 4), ma è anche interessante sottolineare l'importanza delle lapidi commemorative che assumono qui un nuovo significato e conferiscono a *La mafia uccide solo d'estate* un significato molto profondo.

Di particolare interesse, sono la scena 7 dove si vede Flora passeggiare per le strade di Palermo e fermarsi brevemente a guardare la pietra che ricorda la morte di Rocco Chinnici e la scena 8, dove a fare da protagoniste sono più lapidi commemorative assieme alle spiegazioni che Arturo fornisce a suo figlio. La loro contrapposizione mette in chiaro il messaggio principale di questo film: la memoria collettiva non si risolve nella semplice osservazione di luoghi di ricordo, ha senso soltanto se il ricordo viene tematizzato, se dietro gli eroi si ricordano le persone che fanno parte della nostra storia.

Meccia (2014: 20) muove delle critiche sul film di Pierfrancesco Diliberto, definendolo molto didascalico-pedagogico nel suo messaggio e aggiungendo che, se da una parte esalta le azioni degli eroi antimafia, dall'altra dimentica tutto quello che è successo prima del 1979 e tutte le altre lotte contro il fenomeno mafioso, non definendo nello specifico quali. In risposta a tale presa di posizione si potrebbe obiettare che il film nella sua realizzazione pone dei limiti di tempo e di contenuti e che quindi al regista spetta fare delle scelte ben precise, in quanto non è possibile rappresentare ogni aspetto di un'epoca.

4.5 I due film a confronto

L'analisi delle scene, i commenti e le osservazioni sui due film, oggetto del presente lavoro di ricerca, hanno permesso di analizzare la memoria collettiva in riferimento alla lotta contro la mafia.

È interessante portare all'attenzione che i due lungometraggi hanno un elemento in comune: ambedue ricordano al pubblico nomi di persone che hanno immolato la loro vita per lottare contro la mafia. In *Cento giorni a Palermo*, pur essendo dedicato a Dalla Chiesa, si citano anche altre persone come Boris Giuliano, Cesare Terranova, Gaetano Costa, Piersanti Mattarella e Pio La Torre nei primi minuti del film. Ne *La mafia uccide solo d'estate*, invece, si fa una carrellata di nomi nelle ultime scene, in cui al pubblico si mostrano le lapidi commemorative di Rocco Chinnici, Boris Giuliano, Pio La Torre, Mario Francese, Carlo Alberto Dalla Chiesa, Giovanni Falcone e Paolo Borsellino.

Tutti e due i film utilizzano molti primi piani, però con degli obiettivi leggermente differenti. Sicuramente *Cento giorni a Palermo*, sotto questo punto di vista, ne fa un uso nettamente più alto. In questo film la telecamera mette al centro di tutto i fatti e la persona di Carlo Alberto Dalla Chiesa. La dimensione spaziale in cui avvengono i dialoghi è molto spesso irrilevante, perché sono il carattere e le parole del generale a fare da protagoniste. Ne *La mafia uccide solo d'estate*, invece, la telecamera si avvicina molto al viso di chi parla quando s'intende mettere in evidenza il lato umano delle persone rappresentate, basti pensare alla scena nel bar, quando Arturo conosce per caso Boris Giuliano.

In ambedue i registi ricorrono a tecniche filmiche come l'inquadratura di un determinato luogo o oggetto per veicolare un significato preciso. Al pubblico viene attribuito un ruolo attivo e dunque spetta a quest'ultimo fare le dovute riflessioni o i dovuti collegamenti. In *Cento giorni a Palermo* ci sono scene come la quinta qui commentata in cui le immagini servono a fare riflettere sui fatti. Il regista propone un'inquadratura accompagnata da musica, ma lascia agli spettatori e alle spettatrici il compito di farsi un'idea della situazione e in un secondo tempo prendere posizione sui fatti. Ne *La mafia uccide solo d'estate*, invece, è la chiave ironica a fare sorridere, ma allo stesso tempo induce chi guarda a fare delle considerazioni su quello che vede e sente, come ad esempio nella scena 6 su Salvo Lima.

In tutti e due i film si fa riferimento all'omertà e inoltre si utilizzano immagini di repertorio che, come si affermava riguardo al lungometraggio di Pierfrancesco Diliberto, contribuiscono ad avvicinare gli spettatori e le spettatrici ai fatti successi all'epoca. Mentre però Giuseppe Ferrara li usa in brevi inquadrature per portare chi guarda a riflettere senza aggiungere nessun tipo di dialogo o monologo che accompagni le immagini, Pierfrancesco Diliberto li usa per fare percepire al pubblico come venivano messe al corrente dei fatti di cronaca le persone attraverso il telegiornale o per testimoniare il grido di sconforto e indignazione dei palermitani e delle palermitane all'indomani della morte di Paolo Borsellino. Le immagini di repertorio possono essere considerate dei *luoghi di memoria*, in quanto riportano alla mente le scene di cronaca degli anni Ottanta, impresse nella memoria collettiva del Paese oppure delle *figure di memoria*, quando hanno il compito di riportare alla mente determinati ricordi come ad esempio i sacchetti di droga nella scena cinque di *Cento giorni a Palermo* o il coltello del macellaio nella scena cinque di *La mafia uccide solo d'estate*.

Come ampiamente illustrato nei sottocapitoli delle osservazioni, ciascuno dei due film ha qualcosa che è legato alla memoria collettiva: il film di Ferrara contribuisce a creare il mito attorno alla figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa che nel 1984 era morto da soli due anni e nel suo film sottolinea la sua autodeterminazione e i suoi forti valori che lo accompagnavano nella sua lotta contro la mafia, nel film di Diliberto, invece, si lancia un ben preciso messaggio, ovvero che i luoghi di ricordo sono capaci di riportare alla mente i fatti legati a un nome, ma è anche importante tematizzare, parlare delle persone e di quello che hanno fatto. Spesso ci accontentiamo di attribuire a un nome scritto su una lapide commemorativa l'apposizione "vittima di mafia" che è riduttivo: in realtà dovremmo citare cos'ha fatto quella persona durante la sua lotta, perché in questo modo le renderemmo davvero merito. Per quanto diversi siano gli obiettivi che i due registi si sono posti, si può dire che ambedue lasciano vivere il ricordo delle persone protagoniste dei loro racconti.

Restando sul tema della memoria collettiva, si può sottolineare inoltre che i due film utilizzano diversi mezzi per rievocare la memoria collettiva nel pubblico. *Cento giorni a Palermo*, come già menzionato, si basa principalmente sulla creazione del mito attorno alla figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa, ma si è anche rilevato l'uso di metafore del ricordo e di figure di ricordo. Ne *La mafia uccide solo*

d'estate, invece, oltre all'uso di figure del ricordo, si può rilevare anche l'intenzione del regista di mettere in discussione ciò che fa parte della storia e ciò che fa parte della memoria. Come già menzionato, sembra che Diliberto voglia trasmettere al pubblico il messaggio che non basta avere dei luoghi di memoria.

I due lungometraggi si distinguono nel loro stile: come più volte menzionato Giuseppe Ferrara dà dei tratti documentaristici che si riconoscono nel limitato uso di colonna sonora, numerosi primi piani e scene talvolta veloci, mentre Pierfrancesco Diliberto utilizza tecniche piuttosto moderne e definite *stile MTV* che ha già sperimentato lui stesso su MTV in una serie televisiva chiamata *Il Testimone* (Paparcone, 2017: 687). Tutti e due però si pongono come obiettivo quello di parlare del passato e a loro modo contribuiscono a rafforzare la memoria collettiva su coloro che hanno lottato per la mafia e hanno perso la vita.

Un'altra differenza tra i due lungometraggi è legata all'uso di scene recrudescenti. *Cento giorni a Palermo* ci mostra la morte di Pio La Torre o di Carlo Alberto Dalla Chiesa indugiando sulle fasi prima degli attentati, quindi facendo avvicinare gli uomini su un motore alla macchina delle vittime, poi riprendendo la sparatoria nei dettagli. La mafia non agisce mai colpendo con pochi colpi di pistola, gli spari si susseguono, creando tensione nel pubblico che attende la fine della scena crudele lenta ad arrivare. Dopo i sicari in motorino, arriva una macchina che apre nuovamente il fuoco e controlla che l'incarico sia stato portato a termine. Scene di questo tipo sono invece completamente assenti nel film di Diliberto che, come già scritto, utilizza la chiave ironica e parla delle stragi senza soffermarsi sui dettagli. Nelle scene sulla bomba in via D'Amelio, ad esempio, gli spettatori e le spettatrici vedono le macerie, sentono le sirene e gli allarmi, ma manca qualsiasi dettaglio. È il pubblico che riattiva attraverso la figura di ricordo quello che è successo.

Ambedue i film tematizzano il coinvolgimento politico nella lotta contro la mafia, ma lo fanno in maniera diversa. Giuseppe Ferrara mostra le autorità senza dargli un nome, mentre Pierfrancesco Diliberto fa addirittura di Giulio Andreotti il punto di riferimento principale di Arturo da bambino e mostra anche politici locali come ad esempio Salvo Lima. Le differenze sono naturalmente legate anche all'anno di produzione dei due lungometraggi. Nel 1984 si sapeva ancora poco sulle dinamiche dietro la morte del generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, mentre nel 2013 la visione d'insieme di quello che è successo in Sicilia è molto più completa.

La mafia ha sempre represso con il sangue chi si è opposto al suo potere o ha cercato di combatterla. In *Cento giorni a Palermo*, il film si conclude con un monologo in siciliano difficile da capire, se non si conosce il dialetto. Nonostante l'impossibilità di comprensione, trapela il dolore di chi parla chiaramente legato alla morte del generale Dalla Chiesa. Ne *La mafia uccide solo d'estate* la reazione palermitana alle stragi viene documentata con immagini di repertorio che mostrano chiaramente lo sdegno, il dolore e la rabbia di chi non è più disposto ad accettare passivamente la morte di chi lotta contro la mafia. In maniera diversa, sembra quindi che tutti e due i film vogliano tematizzare la reazione popolare ai fatti. Il modo diverso in cui i registi la propongono è forse legata al messaggio veicolato da film di cui si è già parlato. Mentre Giuseppe Ferrara mette sullo schermo il dolore per la morte del prefetto (attorno al quale si è creato il mito) attraverso il triste monologo, quasi un pianto per la grossa perdita, Pierfrancesco Diliberto mostra chiaramente l'evoluzione della società in seguito alle stragi mostrandoci la massa di persone scese in strada a protestare.

Per concludere, si potrebbe affermare che ambedue i film contengono un messaggio positivo per il pubblico: contribuire a rinnovare il ricordo collettivo, perché l'operato antimafia non vada dimenticato, ma serva da modello per le generazioni future.

5. Conclusioni

Il presente lavoro di ricerca, partendo dall'illustrazione del concetto di memoria collettiva secondo le teorie di Jan Assmann e di Aleida Assmann, si è posto come obiettivo quello di analizzare due film sulla mafia e quindi considerare come si manifesta la memoria collettiva in riferimento alla lotta contro la criminalità organizzata durante gli anni Ottanta e in parte Novanta.

Ambedue i film stabiliscono un legame connettivo con il passato, basandosi su quello che Jan Assmann (1997: xii-xviii) definisce come l'*io* che si fonde con il *voi* e crea un *noi* nella società nella quale si fondono gli elementi in comune. Da una parte c'è infatti la creazione del mito attorno alla figura di Carlo Alberto Dalla Chiesa nel film di Giuseppe Ferrara: un uomo dai grandi valori, che noi stessi oggi condividiamo, che ha pagato con la vita il suo impegno nella lotta contro la mafia. Il pubblico apprezza quest'uomo, perché condivide la nostra storia e i nostri stessi principi di giustizia. Dall'altra parte, il film di Pierfrancesco Diliberto fa ricorso alla memoria collettiva ricordandoci i nomi di alcune delle vittime cadute contro la mafia, ma sottolineando l'aspetto umano di quest'ultime, un altro elemento che ci accomuna. Solo ricordando quello che hanno fatto, la memoria è capace di rafforzarsi.

Il filo rosso che collega i due film qui analizzati è la presenza del mito. Jan Assmann (1997: 9-10) sostiene che la cultura del ricordo presuppone una rottura con il passato, perché è proprio il distacco, quello che Aleida Assmann definisce anche *mortificazione* (2002: 15), che permette di fare una cernita tra quello che si deve ricordare e quello che si può relegare all'oblio. In *Cento giorni a Palermo* si racconta la storia del generale Dalla Chiesa a due anni dalla sua morte e in questa fase si vede chiara nel film l'intenzione di lavorare sulla memoria, perché questo protagonista della lotta alla mafia non venga dimenticato, bensì gratificato per il suo operato. Proprio per questo motivo si assiste qui, come più volte citato nel presente lavoro, alla creazione del mito. Ne *La mafia uccide solo d'estate*, si parla di fatti che sono successi a distanza di oltre trent'anni e quindi il punto di vista è completamente diverso. Viene meno il bisogno di creare una storia attorno ad un uomo da non dimenticare e subentra un altro impegno. Diliberto non sente la necessità di lavorare sulla memoria collettiva riguardo a grandi nomi delle vittime della mafia, perché queste sono già ben ancorate nelle menti degli italiani e delle

italiane. Il suo messaggio è legato al concetto di storia e memoria. Dall'archivio della storia prende i fatti legati ai protagonisti della lotta contro la mafia e ci veicola il concetto che per ricordare le vittime non basta un nome o una lapide, ma bisogna renderli presenti menzionando quello che hanno fatto, perché è nel loro agire che risiede la loro unicità da ricordare.

Questa esigenza di non relegare all'oblio quello che di particolare è stato fatto dalle vittime di mafia si può anche rilevare in *Cento giorni a Palermo*. Nella scena 1 analizzata nel presente lavoro, si sottolineava il carattere documentaristico della descrizione di Boris Giuliano che metteva in evidenza principalmente i suoi meriti in qualità di rappresentante delle istituzioni impegnato nella lotta antimafia.

Nonostante quindi lo scarto di circa trent'anni tra un lungometraggio e l'altro si è potuto inoltre rilevare che nella memoria collettiva ci sono degli elementi che sono rimasti invariati. In ambedue i film nella memoria collettiva compare il concetto di omertà, si tematizza la commistione tra lo Stato e la mafia, si sottolinea la crudeltà della mafia quando decide di uccidere e si evidenzia l'isolamento di Carlo Alberto dalla Chiesa. Essendo il film di Giuseppe Ferrara incentrato sulla vita del generale e quello di Pierfrancesco Diliberto più generale, non è facile individuare grandi cambiamenti nella memoria collettiva del Paese. Ciò che tuttavia può essere considerato nuovo nel lungometraggio del 2013 è la reazione dei siciliani e delle siciliane alle stragi di mafia, visto che Diliberto dedica alcuni minuti al fenomeno proponendo immagini di repertorio. Già dopo la morte di Pio La Torre si ebbero delle manifestazioni di protesta contro la mafia a Palermo, ma è soltanto all'indomani delle stragi di Capaci e via D'Amelio che il fenomeno ha raggiunto una scala più vasta.

L'osservazione di otto scene per ciascun lungometraggio ha permesso di arrivare alla conclusione che la memoria collettiva viene espressa principalmente attraverso le figure di ricordo. I registi hanno scelto luoghi, persone o eventi che sono capaci di rievocare il passato e ricollegarlo al presente. Sia in *Cento giorni a Palermo*, sia ne *La mafia uccide solo d'estate* si trovano i richiami del passato attraverso ad esempio lapidi commemorative, la presenza di rappresentanti dello Stato, scorci di immagini di stragi oppure vittime di mafia.

È interessante anche notare l'utilizzo di metafore di memoria che si riscontrano principalmente in scene in cui non ci sono dialoghi, ma è l'immagine a parlare da sola, come ad esempio le finestre aperte dopo l'omicidio di Pio La Torre

in *Cento giorni a Palermo* oppure la prefettura completamente vuota nel capoluogo siciliano, quando Arturo si avventura all'interno alla ricerca di Carlo Alberto Dalla Chiesa per fargli un'intervista ne *La mafia uccide solo d'estate*. I registi si limitano in questo caso a mostrare e al pubblico spetta invece il compito di percepire, riflettere e in un secondo momento giungere alle conclusioni che gli permettono di ricollegare il messaggio con il presente.

Riguardo alle tecniche filmiche utilizzate, si può affermare che ambedue i registi hanno fatto largo uso di primi e primissimi piani, che però sono stati utilizzati per esprimere due idee differenti. Con il film del 1984 si è cercato di mettere in evidenza l'operato e le intenzioni di Carlo Alberto Dalla Chiesa. Ci sono numerose scene, infatti, dove lo spazio non conta, solo i visi dei personaggi. L'attenzione del pubblico si concentra allora solo sui dialoghi e quindi sui fatti attorno al protagonista. Nel film del 2013, invece, i primi piani o i primissimi piani servono a rendere più vicine al pubblico le persone sullo schermo. Come si è visto nel caso di Boris Giuliano, non sono inizialmente i fatti che lo rendono degno di grande stima, ma semplicemente il suo carattere, quello di un uomo gentile che fa amicizia con un bambino.

Ambedue i registi utilizzano delle riprese veloci e fanno parlare le immagini come nel caso del parlamento deserto, del Palazzo di Giustizia chiuso e dei sacchetti di droga in *Cento giorni a Palermo* e la prefettura di Palermo, immensa, ma senza nessuna sorveglianza all'interno ne *La mafia uccide solo d'estate*. Anche la colonna sonora, quando presente, viene utilizzata in maniera differente: nel primo film si usano soprattutto dei toni molto alti e ripetitivi per sottolineare l'atmosfera tesa e pericolosa prima di un evento crudele come un assassinio e nel secondo la musica è molto leggera e serve invece per sdrammatizzare le scene.

Il presente lavoro ha dunque mostrato che la memoria collettiva rispetto alla lotta contro la criminalità organizzata si sviluppa principalmente attraverso la costruzione di un mito attorno ai protagonisti. La storia creata cambia in base all'epoca in cui si origina, ma questo cambiamento è fisiologico, in quanto il ricordo non è mai qualcosa di fisso, ma tende ad evolversi, perché anche il presente cambia (Jan Assmann, 1997: 10-17). Dal 1984 al 2013 si nota inoltre l'esigenza di attribuire un lato umano alla memoria collettiva. Come si è già menzionato nelle prime pagine del presente lavoro, viviamo in una società dai ritmi frenetici dove i mass media ci forniscono senza sosta informazioni di ogni tipo. La nostra stessa percezione del

passato viene fortemente influenzata dai mezzi di comunicazione che operano una selezione su quello che va ricordato (Jedlowski, 2013: 34-35). In un'epoca, quindi, dove tutto lascia il tempo che trova, Pierfrancesco Diliberto sembra volerci veicolare un messaggio molto chiaro: la memoria collettiva riguardo alla lotta contro la mafia ha bisogno sì di nomi, di miti, ma anche di persone dietro questi nomi, fatte di idee, valori e principi che le hanno portate a impegnarsi in un progetto che, pur costando loro la vita, ha conferito loro un grandissimo onore da non dimenticare. Forse è proprio il lato umano di queste persone che può aiutarci a non dimenticarle dietro un semplice nome.

Volgendo allora uno sguardo verso il futuro, sarebbe interessante verificare se l'osservazione qui fatta, frutto della riflessione maturata sulla base dei due lungometraggi qui analizzati e distanti circa trent'anni l'uno dall'altro, sia valida anche altri ambiti in cui è coinvolta la memoria collettiva.

6. Bibliografia

Assmann, Aleida (2002). *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino.

Assmann, Jan (1997). *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi.

Badon, Silvia (2017). *Lo schermo cinematografico tra memoria e oblio. Meccanismi del ricordo collettivo e percorsi di rielaborazione del trauma bellico nel cinema dell'area ex-jugoslava*. Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Bazin, André (1961). Ontologie de l'image cinématographique. In : *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, 9-17.

Bérubé, Julia (2020): Mémoire collective dans les industries culturelles : Vers une plus grande inclusion. In : *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale*, vol. 6, no. 2, 2020, 123-134.

Bolzoni, Attilio (2012). *Uomini soli. Pio la Torre, Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone e Paolo Borsellino*. Milano: Melampo.

Burgoyne, Robert (2003). Memory, history and digital imagery in contemporary film. In: Grainge, Paul (a cura di) (2003). *Memory and popular film*. Manchester and New York; Manchester University Press, 220-236.

Cavalli, Alessandro (2013). Prefazione. In: Rampazi, Marita / Tota, Anna Lisa (a cura di) (2013, 2002⁵). *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*. Roma: Carocci Editore, 11-15.

Crainz, Guido (2005, 2003²). *Il Paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*. Roma: Donzelli Editore.

Dalla Chiesa, Nando (2007). *Delitto imperfetto. Il generale, la mafia, la società italiana*. Milano, Melampo.

Delfino, Massimiliano L. (2017). A cinematic anti-monumental against mafia violence: P. Diliberto's *La mafia uccide solo d'estate*. In: *Annali d'Italianistica*, vol. 35, 2017, 385-397.

Hausmann, Friederike (2006). *Kleine Geschichte Italiens, Von 1943 bis zur Ära Berlusconi*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.

Iannicelli, Gianpaolo (2010). *Memoria collettiva, identità e negoziazione del passato. Con lo studio di un caso*. S. Maria Capua Vetere (CE): Associazione Ipermedium libri.

Jedlowski, Paolo (2013). Media e memoria. Costruzione sociale del passato e mezzi di comunicazione di massa. In: Rampazi, Marita / Tota, Anna Lisa (a cura di) (2013, 2002⁵). *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*. Roma: Carocci Editore, 31-43.

Korte, Helmut (1999) : *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 25-39.

Leccardi, Carmen (2013). Storia e memoria: traiettorie della “seconda modernità”. In: Rampazi, Marita / Tota, Anna Lisa (a cura di) (2013, 2002⁵). *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*. Roma: Carocci Editore, 77-90.

Lupo, Salvatore (1996). *Storia della mafia dalle origini ai giorni nostri*. Roma: Donzelli Editore.

Meccia, Andrea (2014). *Mediamafia. Cosa Nostra fra cinema e TV*. Trapani: Di Girolamo Editore.

Mirone, Luciano (2012). *A Palermo per morire. I cento giorni che condannarono il generale dalla Chiesa*. Roma: Lit edizioni.

Mundhenke, Florian (2019). The Role of Factuality in Film. In: Fludernik, Monika / Ryan, Marie-Laure. *Narrative Factuality: A Handbook, Vol. 6*. Berlin, Boston: De Gruyter, 453-464.

Paparcone, Anna (2017). Cinema e televisione, da conflitto a sinergia: La mafia uccide solo d'estate di Pier Francesco Diliberto. In: *Forum Italicum*, 2017, Vol. 51(3), 683-702.

Pesce, Sara (2007). Memoria e cinema. In: Agazzi, E. / Fortunati, V. (a cura di) (2007): *Memoria e saperi. Percorsi interdisciplinari*. Roma: Meltemi, 431-450.

Rampazi, Marita (2013). Le inquietudini della memoria. In: Rampazi, Marita / Tota, Anna Lisa (a cura di) (2013, 2002⁵). *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*. Roma: Carocci Editore, 119-131.

Rampazi, Marita / Tota, Anna Lisa (a cura di) (2013, 2002⁵). *Il linguaggio del passato. Memoria collettiva, mass media e discorso pubblico*. Roma: Carocci Editore.

Santino, Umberto (2014). Saggio introduttivo. In: Meccia, Andrea (2014). *Mediamafia. Cosa Nostra fra cinema e TV*. Trapani: Di Girolamo Editore, 7-26.

Santino, Umberto (2015). *Mafia and Antimafia from the 1980s to the present days*. New York/London: I.B. Tauris, 94-115.

Segler-Meißner, Silke / von Treskow, Isabella (2024). *Traumatisme et mémoire culturelle. France et espaces francophones*. Berlin/Boston : De Gruyter.

Turim, Maureen (1989). *Flashbacks in film*. New York-Londra: Routledge.

Sitografia:

Behring, Heiner (1989). Fiktion und Wirklichkeit. Die Realität des Films. [Behring-Fiktion-und-Wirklichkeit.pdf \(filmundgeschichte.com\)](https://www.filmundgeschichte.com/fiktion-und-wirklichkeit.pdf) (ultimo accesso 1.7.2024).

Antonucci, Ermes (2015): Chi era Licio Gelli e cos'era la Loggia P2, in: *La Stampa*, online <https://www.lastampa.it/cronaca/2015/12/16/news/chi-era-licio-gelli-e-che-cos-era-la-p2-1.35200425> (ultimo accesso 3.7.2024).

Il post, *Chi era Michele Sindona*. Online <https://www.ilpost.it/2014/12/02/michele-sindona/> (ultimo accesso 4.7.2024).

Rai Cultura. *Cento giorni a Palermo di Giuseppe Ferrara. A quarant'anni dall'omicidio di Carlo Alberto Dalla Chiesa* online ["Cento giorni a Palermo" di Giuseppe Ferrara | Cinema | Rai Cultura](#) (ultimo accesso 8.8.2024).

Tangentopoli, Treccani, online [Tangentopoli - Enciclopedia - Treccani](#) (ultimo accesso 7.7.2024).

Vitali, Alessandra (2016). È morto Giuseppe Ferrara, regista dell'impegno civile, in *La Repubblica*, online [È morto Giuseppe Ferrara, regista dell'impegno civile - la Repubblica](#) (ultimo accesso 9.7.2024).

Filmografia:

Diliberto, Pierfrancesco (dir.) (2013). *La mafia uccide solo d'estate*. Wildside Rai Cinema.

Ferrara, Giuseppe (dir.) (1984). *Cento giorni a Palermo*. Medusa Film SPA.

7. Abstracts

7.1 Italiano

Negli ultimi anni, il concetto di memoria collettiva ha riscosso una crescente popolarità. Il motivo di tale interesse potrebbe essere legato all'epoca in cui viviamo, caratterizzata da ritmi frenetici e continui stimoli e informazioni provenienti dai mass media. Da ciò deriverebbe l'esigenza di riflettere sull'importanza del passato nella costruzione dell'identità individuale e dell'identità di un'intera nazione. Alla luce di tutto questo risulta pertanto interessante applicare questo concetto ad un fenomeno sociale come la mafia in Sicilia che caratterizza il passato e il presente dell'Italia.

Partendo da un'illustrazione del concetto di memoria collettiva secondo le teorie di Jan Assmann e Aleida Assmann, il presente lavoro intende osservare come viene rappresentata la memoria collettiva in riferimento alla lotta contro la mafia in Sicilia basandosi su due film: "Cento giorni a Palermo" del 1984 di Giuseppe Ferrara e "La mafia uccide solo d'estate" del 2013 di Pierfrancesco Diliberto. Lo scarto di circa trent'anni tra una produzione e l'altra permette inoltre di osservare degli sviluppi in questo ambito.

L'analisi di otto scene per ciascun lungometraggio ha dimostrato che la memoria collettiva vive di concetti generali che caratterizzano la lotta alla mafia come l'omertà, la connivenza tra Stato e criminalità organizzata e la reazione popolare, ma si fonda principalmente sulla creazione di un mito. Se nel 1984 si sentiva l'esigenza di produrre un film che documentasse l'operato di Carlo Alberto Dalla Chiesa, affinché non venisse dimenticato, nel 2013 a ciò si aggiunge l'idea che dietro il mito si nascondono persone. Il lato umano di chi ha lottato per la mafia e il suo operato riacquistano un nuovo valore per le generazioni future, perché luoghi di ricordo come le lapidi commemorative non sembrano più bastare.

7.1 Deutsch

In den letzten Jahren hat das Konzept des kollektiven Gedächtnisses zunehmend an Popularität gewonnen. Der Grund für dieses Interesse könnte in der Epoche liegen, in der wir leben, die durch hektische Rhythmen und ständige Reize sowie Informationen aus den Massenmedien geprägt ist. Daraus ergibt sich das Bedürfnis, über die Bedeutung der Vergangenheit bei der Konstruktion der individuellen Identität und der Identität einer ganzen Nation nachzudenken. Angesichts all dessen ist es daher interessant, dieses Konzept auf ein soziales Phänomen wie die Mafia in Sizilien anzuwenden, die die Vergangenheit und Gegenwart Italiens prägt.

Ausgehend von einer Erläuterung des Konzepts des kollektiven Gedächtnisses nach den Theorien von Jan Assmann und Aleida Assmann, zielt diese Arbeit darauf ab, zu untersuchen, wie das kollektive Gedächtnis im Bezug auf den Kampf gegen die Mafia in Sizilien dargestellt wird, basierend auf zwei Filmen: „Cento giorni a Palermo“ von Giuseppe Ferrara aus dem Jahr 1984 und „La mafia uccide solo d'estate“ von Pierfrancesco Diliberto aus dem Jahr 2013. Der Zeitabstand von etwa dreißig Jahren zwischen den beiden Produktionen ermöglicht es zudem, Entwicklungen in diesem Bereich zu beobachten.

Die Analyse von acht Szenen für jeden Spielfilm hat gezeigt, dass das kollektive Gedächtnis von allgemeinen Konzepten lebt, die den Kampf gegen die Mafia prägen, wie zum Beispiel das Schweigegelübde (Omertà), die Komplizenschaft zwischen Staat und organisierter Kriminalität sowie die Reaktion der Bevölkerung. Es basiert jedoch hauptsächlich auf der Schaffung eines Mythos. Während 1984 das Bedürfnis bestand, einen Film zu drehen, der die Arbeit von Carlo Alberto Dalla Chiesa dokumentierte, damit sie nicht in Vergessenheit geriet, kam 2013 die Idee hinzu, dass sich hinter dem Mythos Menschen verbergen. Die menschliche Seite derjenigen, die gegen die Mafia gekämpft haben, und ihre Taten gewinnen für zukünftige Generationen einen neuen Wert, da Erinnerungsorte wie Gedenktafeln offenbar nicht mehr ausreichen.

7.1 English

In recent years, the concept of collective memory has gained increasing popularity. The reason for such interest may be linked to the era we live in, characterized by fast-paced rhythms and constant stimuli and information from mass media. This leads to the need to reflect on the importance of the past in the construction of individual identity and the identity of an entire nation. In light of all this, it is interesting to apply this concept to a social phenomenon like the Mafia in Sicily, which has shaped both the past and present of Italy.

Starting with an illustration of the concept of collective memory according to the theories of Jan Assmann and Aleida Assmann, this work aims to observe how collective memory is represented in relation to the fight against the Mafia in Sicily, based on two films: “Cento giorni a Palermo” from 1984 by Giuseppe Ferrara and “La mafia uccide solo d’estate” from 2013 by Pierfrancesco Diliberto. The gap of about thirty years between the two productions also allows for an observation of developments in this area.

The analysis of eight scenes from each film has shown that collective memory thrives on general concepts that characterize the fight against the Mafia, such as omertà (code of silence), the collusion between the State and organized crime, and the people’s reaction. However, it is primarily based on the creation of a myth. However, while in 1984 there was a need to produce a film documenting the work of Carlo Alberto Dalla Chiesa, so that it would not be forgotten, by 2013 the idea was added that behind the myth, there are people. The human side of those who fought against the Mafia and their actions regains new value for future generations, as memorial sites like commemorative plaques no longer seem sufficient.