

ANTON GIULIO MANCINO

“L’IMMAGINAZIONE È REALE”:
NOTE SULLE STRATEGIE ONOMASTICHE
NEL CINEMA DI MARCO BELLOCCHIO

Abstract: The importance of naming, applied to cinema subjects, is clear in director Marco Bellocchio’s cinema about terrorism and about the Moro case in some key films on the subject, such as “L’ora di religione” and “Buongiorno, notte”. Through some strategic choices regarding the naming, applied to literature which works as halfway ring of a chain of sense, the author can say something otherwise inexpressible or dangerous and can offer information or circumstantial, considerable and valiant clues which make films become an important text contributing to the inquiry and shading a light on Italian political mysteries as well.

Keywords: cinema, Marco Bellocchio, naming

Ci sono molte maniere e molte strade in grado di condurci a comprendere il sistema operativo dell’opera cinematografica di Marco Bellocchio. Una di queste, e che naturalmente qui intendiamo privilegiare, riguarda l’onomastica. L’onomastica nella filmografia, attraverso l’evidente spinta psicanalitica, gioca un ruolo strategico, insostituibile. I nomi sono per Bellocchio parole, ma indicano anche luoghi, concetti. Sono provocazioni attraverso cui dire l’indicibile. Strumenti *del dire*, attenzione però: rigorosamente *nondicendo*, per parafrasare il modo con cui Leonardo Sciascia si riferiva al linguaggio di Aldo Moro, non già nell’agone politico ma anche nella prigione brigatista: «Doveva comunicare usando il linguaggio dell’incomunicabilità. Per necessità: e cioè per censura e autocensura. Da prigioniero. Da spia in territorio nemico e dal nemico vigilata».¹ Anche perché questo stretto varco onomastico percorso da Bellocchio ci porta direttamente nel cuore del caso Moro, dei suoi misteri, della sua oscurità. Questo spiega come mai l’autore con un sicuro giro di vite nel 1984 con *Enrico IV*, in cui si allude all’improbabile pazzia non già del personaggio pirandelliano quanto del presidente democristiano rapito, dopo le suggestioni anticipatrici della *Macchina cinema* (1978), può permettersi di far dire nel 2003 in *Buongiorno, notte* al personaggio dello sceneggiatore onnisciente dal cognome emblematico: «L’immaginazione è reale». L’affermazione del giovane Enzo Passoscuro, che – per dirla con Sciascia, e

¹ L. SCIASCIA, *L’affaire Moro*, Palermo, Sellerio 1978, p. 16.

indirettamente quindi con Pirandello – sembra aver anche lui «ad un certo punto avuto l'allucinazione di aver generato quella realtà», giunge non casualmente nel più acceso, stringente, ambiguo scontro verbale con Chiara. Della quale – non dimentichiamolo – egli dovrebbe quanto meno ignorare la doppia vita di bibliotecaria di giorno e brigatista, carceriera di notte. Fatto sta che la ragazza, benché ostile, ambigua e diffidente, si mostra turbata e incerta. Pretende incautamente delle risposte da uno sceneggiatore in erba che, forse non così paradossalmente, sa troppo, tutto. Lei che sa, coinvolta com'è in prima persona, domanda. Lui, che non sa, invece risponde, come un profeta, come il Cacciaguida dantesco – caro al Bellocchio di un altro film sul terrorismo, *Diavolo in corpo* (1986) – o lo stesso Dante che delle parole del trisavolo si fa tramite. Chiara, cui le cose non sono sufficientemente 'chiare', interroga Passoscuro, cioè lo 'scuro', colui che dovrebbe essere all'«oscuro» dei fatti, come se fosse un indovino con il dono, per così dire, di divinare il presente e il futuro. A colpo sicuro:

ENZO: Che c'è?

CHIARA: Pensavo alla lettera che ha scritto Moro alla moglie. L'ho letta stamattina sul giornale. Mi ricorda un libro che mi leggeva sempre mio padre: Lettere dei condannati a morte della Resistenza.

ENZO: Moro è ancora vivo.

CHIARA: Che vuoi dire?

ENZO: In quel libro, i condannati a morte sono stati tutti ammazzati. Ma Moro è ancora vivo.

CHIARA: Pensi che lo ammazzeranno?

ENZO: Certo, se loro non ammazzassero la gente, non sarebbero niente. Sono pazzi. E stupidi. Questo mi fa paura.

CHIARA: Io non ti capisco. Anzi mi fai rabbia!

ENZO: Chiara, Chiara fermati. Fermati.

CHIARA: Parli dei brigatisti come se fossero dei dementi! Dei ragionieri che si masturbano con Playboy e poi vanno in giro ad ammazzare la gente! Ma gli altri non li vedi? Le facce del potere democristiano e tut... e tutti i loro servi, la loro ipocrisia!

ENZO: I brigatisti sono peggio. Perché li vogliono imitare. Ma pensa al delirio dei loro comunicati. Pensa se gente che scrive così ci dovesse governare.

CHIARA: Perché tu come scrivi? La tua sceneggiatura è falsa, dall'inizio alla fine. Assurda. Inverosimile.

ENZO: Allora l'hai letta? Perché falsa?

CHIARA: L'immaginazione non ha mai salvato nessuno. La realtà è tutta un'altra cosa.

ENZO: L'immaginazione è reale. È reale immaginare che nel gruppo dei sequestratori ci sia una donna. Questa idea mi piace, mi convince.

CHIARA: Ma che dici? Che c'entra? Come una donna?

ENZO: Sì, ho cambiato tutto il finale. Io ho immaginato una ragazza. Molto giovane. Una che è entrata nella lotta armata non perché si è letta tutto *Il capitale*.

Un po' una come te.

CHIARA: Che c'entro io?

ENZO: Una come te, me la sono immaginata un po' come te: giovane, bella, ma che fa di tutto per nascondere. Questa ragazza vuole salvare il prigioniero, però non vuole tradire i suoi compagni. Se chiamasse la polizia tradirebbe, sarebbe un tradimento troppo grande. Non sei d'accordo?

CHIARA: Non lo so, vai avanti.

ENZO: Comunque deve prendere dei rischi, altrimenti sarebbe tutto troppo facile. Forse il rischio della sua vita.

CHIARA: Ma perché dovrebbe farlo? Come può una terrorista che ha partecipato al sequestro convincersi in meno di due mesi...

ENZO: Ma tu perché vuoi sempre una spiegazione logica? Perché di colpo ha orrore per l'assassinio! Perché non ci crede più! Anzi, lei si infuria con se stessa per essere stata così cieca, e così stupida! Deve fare qualcosa! Deve assolutamente farlo, per non impazzire!

CHIARA: Che fai? Allora pensi che lo ammazzeranno?

Le metodiche deroghe alla più elementare logica poliziesca del racconto che emergono da questo dialogo non impediscono di notare come, diversamente da Chiara, Passoscuro sia convinto con la propria 'previdente', per non dire 'chiaroveggente' sceneggiatura di poter salvare il prigioniero. Questione non di fatti certi o accertati, ma di testi scritti. Che però, come quello di Sciascia, fanno testo nel caso Moro. Letteratura, insomma. E dentro la letteratura il codice segreto onomastico. Letteratura quindi, e onomastica anche cinematografica, riscrivibile, riproducibile. In quanto ogni sceneggiatura, il cui autore con il solo proprio cognome si fa portatore di un preciso dato conoscitivo sul caso Moro, non costituisce di per sé un prodotto finito. Anche perché strada facendo Enzo Passoscuro l'ha riscritta. Sebbene il suo suggestivo cognome risulti solo dalla copertina della sceneggiatura. Nessuno infatti lo chiama nel film *Passoscuro*, né il diretto interessato lo dichiara. Dunque Enzo, presumibilmente l'Enzo Passoscuro autore della strana sceneggiatura intitolata, come il film, *Buongiorno, notte*, l'ha poi cambiata, riadattandola ai continui sviluppi del sequestro. È letteratura cinematografica quella su cui insiste Bellocchio, puntellata di nomi, ma pur sempre letteratura, prodotto cartaceo, testo scritto in grado di intitolare l'intero film e assegnare contestualmente a un personaggio un cognome fin troppo impegnativo. Una letteratura per il cinema, che procede parallelamente ai fatti, li inventa, forse li inverte. Ne è informata o semplicemente riesce a immaginarli, cercando perciò di scongiurarli. In che modo? Raddoppiandoli, in modo da poter influenzare gli eventi, trasformarli, modificarli. Se si intravede una differenza, *la* differenza, vuol dire che è sostenibile, percorribile. Passoscuro, quindi Bellocchio, continua a immaginare Moro vivo, a rappresentarselo. A rappresentarlo agli altri: a Chiara, agli spettatori. Dice a Chiara di immaginare le

cose che scrive o dice. Ciò che elabora, come scrittore di cinema, se lo augura. Le sue immagini, proprio in quanto augurali, nascono in vista di un film, un prodotto destinato alla fruizione collettiva, alla pubblica e immediata conoscenza, che si sarebbe potuto realizzare, chissà come, chissà quando, chissà da chi. O essere sostituito direttamente da un evento reale, purché ci fosse stata la volontà effettiva di compierlo. Perciò tocca a Bellocchio, cui non resta che attenersi alla circostanza della sceneggiatura, 'strana', indubbiamente, ma non inventata, dare manforte a Passoscuro, suo predecessore funzionale, anche nell'ordine del racconto, e chiudere il cerchio. Sigillare questo progetto realistico vuol dire né più né meno che riversare su pellicola, concretizzare, il frutto potenziale dell'immaginazione. L'immagine come azione materiale, filmica, prende il sopravvento e diventa azione reale dell'immagine attraverso il suo fisiologico iter produttivo, festivaliero, distributivo, promozionale. Per dirlo con la linguistica, immagine e azione stabiliscono ora un rapporto paradigmatico, virtuale: immagine *o* azione, *immagine/azione*. Ora sintagmatico, di concatenazione: immagine *e* azione, *immagine-azione*. Infine completa sovrapposizione di termini inseparabili: immagine *come* azione preventiva, *immaginazione*. Atto e fatto nello stesso tempo, gesto artistico a doppia mandata: la sceneggiatura di Passoscuro, come il film di Bellocchio che la contiene, non può che intitolarsi *Buongiorno, notte* ricalcando il verso iniziale di una poesia di Emily Dickinson.

La libera traduzione² del verso originario *Good Morning, Midnight* che inaugura la lirica dickinsoniana 425 del 1862 nasce sicuramente dalla necessità di dare maggiore risalto all'antitesi giorno/notte grazie alla trascrizione '(Buon)giorno, notte' anziché quella letterale '(Buon)giorno, (mezza)notte'. Tuttavia, è proprio questa minima variazione lessicale, che comporta però un effetto non secondario sul piano semantico, secondo il principio non soltanto deleziano della apparente ripetizione che rafforza e convalida la differenza, a far risaltare l'inequivocabile «Midnight» dickinsoniana. Perché, pur trasformandola, sfumandola, riducendola alla sola eppure molto allusiva «notte», come l'ormai proverbiale *Notte della Repubblica* di Sergio Zavoli, l'autore cinematografico avrebbe a maggior ragione evocato l'immagine, l'idea stessa della 'mezzanotte'? Gioco di parole, ennesima, infinitesimale, inconscia casualità del caso Moro bellocchiano o singolare «luogo di mezzo», come lo definisce Michel Serres nella sua analisi post-barthesiana del racconto *Sarrasine* di Honore de Balzac?

Quando preannunciate il vostro arrivo col treno o l'aereo di mezzanotte, non trascurate di specificare la data e di fare qualche altra precisazione, giacché in questo

² Derivata forse dalla raccolta E. DICKINSON, *Buongiorno notte*, a c. di N. Giardini, Milano, Crocetti 2001, che già dal titolo propende per questa inusuale traduzione.

punto ambiguo coesistono due cifre, la fine di un giorno legale e l'inizio del giorno successivo, due numeri, zero e ventiquattro, occupano il medesimo luogo; se i vostri corrispondenti avessero mal compreso il telegramma, eccovi soli nella sala d'attesa deserta, disorientati. Mezzogiorno esatto, mezzanotte equivoca. Il vecchio detto: «Mezzanotte, l'ora del crimine» dischiude la via ad un alibi raffinato, visto che la parola 'crimine' proprio come il termine 'critica' esprime ciò che può essere giudicato o sentenziato, mentre quest'ora, sola, elude, invece la decisione. I dodici colpi risuonano, lo ieri oscilla verso l'oggi, mezzanotte appartiene all'uno o all'altro?³

Una scelta o piuttosto una sottrazione strategica che ribadisce la scelta forse assai poco accidentale, che lascia ben intendere perché questo film sia sempre in bilico tra il giorno e la notte, la luce e il buio, una data ufficiale e una plausibile, i fatti e le ipotesi, un ordine cronologico accreditato appartenente alla categoria del significato storico e uno discorsivo assai più interessante che invece appartiene all'ambito del significante cinematografico. Il che, sul piano pratico, permette al film di cominciare al buio totale, il buio della credibilità in cui è immerso il presunto appartamento di via Montalcini, solo successivamente restituito alla luce progressiva del racconto lineare e centripeto. Disseminato però di segnali, pieghe incongruenti, simboli che innescano un vortice centrifugo che destabilizza il senso compiuto dei fatti e producono un effetto di perpetua scossa sismica ai danni di certezze transennate più che acquisite. Anche il finale del resto obbedisce a questa doppia verità, vertiginosamente in bilico tra l'immagine senza appello di un Moro consegnato al suo destino storico dai brigatisti nel buio dell'appartamento, poi alle pubbliche esequie, e quella contigua di un Moro, un altro, lo stesso, che alle prime luci del giorno passeggia indisturbato per le vie di Roma. Questa ambivalenza si riflette nel film anche in una sistematica irriverenza nei confronti del tempo, della cronaca, della fedeltà storica, così come rientra nei labirinti consueti della fantascientifica il ricorso all'ucronia e alla discronia, all'utopia e alla distopia. Con o senza l'idea ambigua della 'mezzanotte', basta la sola 'notte' ossimorica cui danno ugualmente il 'buongiorno' la Dickinson, Passoscuro e Bellocchio, ben tre volte, come tre rintocchi che preannunciano l'ora atemporale per eccellenza a sostenere un titolo, tre istanze di conoscenza e due di verità contemporanea irrisolta. A queste condizioni interpretative, ammesso che le si voglia accogliere, *Buongiorno, notte* si fa in tre. Esattamente come quell'*Era San Benedetto*, già titolo di una canzone, divenuto poi quello del film amatoriale del cantautore stesso e della prima puntata del documentario-inchiesta *La macchina cinema* che ne ha ospitato e mostrato la realizzazione. 'Buongiorno, (mezza)notte', primo verso connotativo di un testo poetico, che a sua volta fa da pretesto tanto del contenuto

³ M. SERRES, *L'hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion 1987 (trad. italiana *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, Torino, Bollati Boringhieri 1989, pp. 60-66).

(la sceneggiatura di Passoscuuro) quanto del contenitore (il film di Bellocchio) sigla un rapporto di mutua reversibilità: la fase precedente, scritta (la sceneggiatura), ipoteca dall'interno il corso di quella seguente, audiovisiva (il film).

Ciò che succede nel *Buongiorno, notte* di Bellocchio, inteso come film-significante pienamente operativo che perciò può permettersi di dire più di quel che la trama scarnificata lascia intendere, sembra essere già stato previsto nell'omonima sceneggiatura di Passoscuuro, che progressivamente va affrancandosi dalla sua preliminare condizione di puro significato utile, tale da indurre Moro a portarla con sé in una delle sue borse preziose. Di stesura in stesura, nell'incessante divenire puntualmente in vantaggio sugli eventi e sul loro significato chiuso e scritto, tale sceneggiatura non immaginaria ma reale, in virtù del suo ricco contenuto immaginativo prelude al significante aperto, ovvero al film: funge da palinsesto cartaceo rigorosamente esibito in grado però di governare pienamente l'evoluzione dei misteri o «punti oscuri» – come preferisce chiamarli Galli⁴ – del caso Moro. Proprio perché il caso, a seguito del sequestro dello statista e delle sue borse, seguendo la logica bellocchiana, da quel copione prende le mosse, riproducendolo fedelmente. Fornendo una dimostrazione pratica di quanto già sostenuto da Jacques Lacan sulla genesi storica:

Affermare infatti sia della psicanalisi che della storia che in quanto scienze sono scienze del particolare, non vuol dire che i fatti con i quali hanno a che fare siano puramente accidentali, se non fittizi, e che il loro valore ultimo si riduca all'aspetto bruto del trauma.

Gli eventi si generano in una storicizzazione primaria, in altri termini la storia si fa già sulla scena dove la si reciterà una volta scritta, nel foro interno come nel foro esterno.⁵

La mutua reciprocità che si instaura tra la sceneggiatura e il film, tra la scena concepita sulla carta e quella realizzata sullo schermo, tra Passoscuuro e Bellocchio, tra la sceneggiatura non inventata ma recepita dal film di Bellocchio e il suo custode, Moro, quindi tra il contenuto e il contenitore della tragedia reale, tra il significato e il significante, rende «oscuri» molti e frequenti «punti», passaggi o 'passi' che dir si voglia, alimentando una produzione letteraria senza eguali. Rigorosamente da prendere, come il ruolo svolto dal Papa a proposito del quale il film di Bellocchio si sbilancia un po' di più in *Buongiorno, notte*, «sempre con beneficio d'inventario e certo rischio di

⁴ G. GALLI, *Storia del partito armato*, Milano, Rizzoli 1986, p. 160; ID., *Piombo rosso*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano 2007, p. 107.

⁵ J. LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicanalisi*, Relazione del Congresso all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma (26-27 settembre 1953), in *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil 1966 (trad. italiana *Scritti*, vol. I, a c. di G. B. Contri, Torino, Einaudi 1974; 2002, p. 254).

saturazione». ⁶ La fitta e contraddittoria letteratura dedita al caso Moro nasce paradossalmente da una serie di circostanze in debito con la letteratura che preannuncia volontariamente o involontariamente il caso stesso, senza sottovalutarla. Non può dirsi innocuo e trascurabile il materiale cinematografico che giunge nella prigione brigatista, accendendo di conseguenza l'immaginazione di Bellocchio, né il racconto borgesiano adoperato da Sciascia come chiave privilegiata di accesso e di lettura al caso Moro, che perciò si situa sul crinale che unisce e cumula anziché separare due tipi contigui e complementari di letteratura. In cui, tra un'insidia e l'altra, si trova tutto e il contrario di tutto: un tutto parziale ma «interminabile» come la biblioteca borgesiana. O come la volenterosa verità storica, sempre e comunque in vantaggio sulla quella giudiziaria. Lo stesso vantaggio che premia la sceneggiatura seminale acquisita da Bellocchio nel suo film, che da sola riesce a trasformare l'intraprendente, inesperto, sventato Enzo Passoscuro, da illustre sconosciuto, in personaggio centrale. Cui spetta di diritto un cognome inequivocabile e programmatico. Pur non contando granché nell'economia narrativa del film e della cronistoria del sequestro, che pure a suo modo il film racconta e ripercorre, Passoscuro assume dall'interno, come la sceneggiatura scritta di suo pugno, una funzione determinante. Una funzione sia *della* che *nella* finzione. Funzione dunque insostituibile, di chi, tirando a indovinare, scopre: con l'immaginazione che rivendica e trasferisce sulla carta, puntando allo schermo, egli si pone al servizio di quel dispositivo immaginifico che è il film stesso. E in cui recita la parte che il regista gli assegna, demandandogli il delicato compito di precorrere, prefigurare. In questo modo è il personaggio-pedina, pirandellianamente «in cerca d'autore», a controllare sia il tracciato (il film) che lo stesso controllore (il regista). Ecco perché a sorpresa viene arrestato dalla polizia. Come se fosse lui, portatore sano e neutrale di verità immaginate, e non Chiara, cioè la suddetta entità femminile una e trina (composta dalle commutabili, concordanti Braghetti/Faranda/Balzerani), la principale minaccia per lo Stato o per la conoscenza piena del caso: circostanza tutt'altro che paradossale dal momento che molti brigatisti hanno preferito mentire o mantenersi reticenti fino a prova contraria su molti aspetti critici dell'intera vicenda. In virtù di un cognome e di una sceneggiatura, che Bellocchio replica, amplifica, riassorbe, operando una *mise en abîme*, Enzo Passoscuro si trasforma nell'asse onnisciente del caso. A queste condizioni il film, attraverso il titolo e a partire dal titolo, dichiara la propria diretta derivazione di quell'omonima, anomala sceneggiatura. Ne cura la fedele, possibile messa in scena e in quadro. Ciò che dovrebbe precedere, segue e viceversa. Ma non conta a questo punto stabilire l'ordine cronologico degli

⁶ F. CECCARELLI, *Il Papa trattò per liberarlo*, «la Repubblica», 10 marzo 2005.

eventi, specie alle prese con il caso Moro in cui, constatata la difficoltà nello stabilire con assoluta certezza i fatti e persino la loro collocazione, è legittimo prendersi gioco proprio del tempo, stravolgerne l'ordine tramandato da decenni di indagini, processi, testimonianze. Almeno in un'opera frutto di immaginazione 'metodica', come la conclamata 'pazzia' di Aldo Moro, dello spettacolo allestito da Amleto, dai velleitari convittori di *Nel nome del padre* (1971) o dal giovane Kostantin nel *Gabbiano* (1977). Del resto anche il pittore Ernesto Picciafuoco de *Lora di religione* (2002) alle prese con un progetto grafico sul Vittoriano scopre solo in un secondo momento che quel monumento è stato designato come bersaglio di un ideale attentato dinamitardo da un architetto. Che, per colmo di paradosso, è in cura da suo fratello Ettore, psichiatra ed ex terrorista redento dalla Chiesa.

Buongiorno, notte, estremizzando questa circostanza curiosa del precedente *Lora di religione*, finisce per essere l'epicentro dell'intero trentennale discorso bellocchiano per lo più sommerso ma non nascosto sul caso Moro, cominciato in sordina, forse per un pura coincidenza, con *La macchina cinema*. A questo scopo istituisce un sistema di sovrapposizioni, appropriazioni, rimedi depistanti smascherati da ri-mediazioni o «rimediation» che dir si voglia,⁷ dal verso della Dickinson alla vera sceneggiatura dell'immaginario Passoscuro del film da Bellocchio idealmente riscritto e poi diretto: un titolo, lo stesso, per un unico gioco, tre autori, due reali, a monte e a valle del processo creativo (Dickinson e Bellocchio), uno inventato, anello intermedio di congiunzione (Passoscuro). Questo passaggio di consegne designa una sequenza di fatti, eventi reali o immaginari che ruotano attorno a un verso allusivo, e a un cognome, Passoscuro, metaforico come tanti nella filmografia di Bellocchio: Malvezzi in *La Cina è vicina* (1967), Angelo Transeunti, Corazza o Diotaiuti in *Nel nome del padre*, Ponticelli e Sciabola in *Salto nel vuoto* (1980), Pallidissimi in *Gli occhi, la bocca* (1982), Pulcini in *Diavolo in corpo*, Malatesta nella *Condanna* (1991), Picciafuoco, don Pugni (che allude a *I pugni in tasca*, 1965) o Baldracchi in *Lora di religione*, Elica, Smamma o Baiocco nel *Regista di matrimoni* (2006). Alcuni di questi cognomi bellocchiani, efficaci a livello fonico o emblematici sul piano semantico, possono persino essere presi alla lettera:

Ci sono dei percorsi anche solo di suono. Non può essere solo di significato. Però c'è anche il significato. Picciafuoco poi mi hanno detto che era un famoso terrorista nero, non rosso. Però Picciafuoco mi piaceva per Ernesto Picciafuoco [...]. Eppoi alcune volte si prendono i nomi propri per esclusione. Se nel film prima uno si

⁷ Cfr. D. BOLTER, R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press 1999 (trad. italiana *Competizione e integrazione fra vecchi e nuovi media*, Milano, Guerini e Associati 2002).

chiama Carlo o Giovanni, dici: vabbe', questo come lo chiamiamo? Ernesto. [...] Picciafuoco c'è anche un pochino di significato.⁸

Va da sé che un conto sono i nomi, comunque importanti e tutt'altro che estemporanei nella filmografia bellocchiana, un altro i cognomi, specialmente in casi eccezionali. Come quello del «terrorista nero» in questione, il Sergio Picciafuoco quasi omonimo del pittore di *L'ora di religione*, condannato in primo grado per la strage del 2 agosto 1980 alla stazione di Bologna, poi assolto con sentenza definitiva, cui i giudici Vito Zancani e Sergio Castaldo nella sentenza-ordinanza depositata presso il Tribunale di Bologna il 14 giugno 1986 hanno dedicato un intero paragrafo dal titolo «L'enigma Picciafuoco».⁹ Un cognome non qualsiasi il suo, impegnativo e a rischio come pochi. Non foss'altro perché proprio il diretto interessato in questione non aveva esitato nel 1990, a dieci anni dalla strage, mentre era in corso il processo d'appello, a denunciare la casa editrice Rizzoli e lo scrittore Loriano Macchiavelli (che allora si celava dietro lo pseudonimo Jules Quicher), per l'uso esplicito nella prima edizione del romanzo *Strage* del suo vero nome e cognome: «In realtà si chiama Picciafuoco Sergio, un delinquente comune. Latitante».¹⁰ Nonché i due di copertura Enrico e Eracli[t]o Vailati, acquisiti agli atti processuali. Tanto che nella nuova edizione del 2010 sono stati per ovvie ragioni cambiati sia – radicalmente – quello principale (ora Victor Florian), sia – parzialmente – il solo cognome dei due usati durante la latitanza (ora Enrico ed Eracli[t]o Valloni).

Insomma, benché sotto processo, il presunto implicato nella strage di Bologna, poiché con tanto di nome e cognome «compariva nell'opera e si riteneva diffamato», ha ottenuto il ritiro del libro a soli pochi giorni dall'uscita.¹¹ La sfida all'evidenza lanciata quindi da Bellocchio, il quale peraltro gira interamente a Bologna il suo film immediatamente successivo alla strage, *Gli occhi la bocca*, cominciando proprio con l'arrivo in stazione del protagonista, risulta più sottile e trasversale in *L'ora di religione* se si considera che uno dei quattro fratelli di Ernesto proviene dalla lotta armata. Ettore Picciafuoco – come si accennava – è un ex terrorista. Però 'rosso'. Circostanza che ci riporta agli anni di piombo in generale e al martirio 'cristologico' di Moro.

⁸ Marco Bellocchio, in *L'ora di religione*, dvd, commento, Roma, 01 Distribuzione 2008.

⁹ G. DE LUTIS (a c. di), *La strage. L'atto d'accusa dei giudici di Bologna*, Roma, Editori Riuniti 186, pp. 64-76.

¹⁰ L. QUICHER [L. MACCHIAVELLI], *Strage*, Milano, Rizzoli 1990, p. 386.

¹¹ L. MACCHIAVELLI, *Strage*, Torino, Einaudi 2010, p. VI. A differenza dell'edizione sequestrata nel 1990, a p. 6 di quella del 2010 si marca l'aspetto finzionale, come in un giallo comune, richiamando preventivamente l'attenzione forse non solo del semplice lettore sull'«*Elenco dei personaggi principali (in ordine di apparizione sulla scena del crimine)*» del romanzo, compreso quindi quello più delicato, il quale fa la sua prima comparsa con il proprio nome e cognome, opportunamente modificati, a p. 416 (corrispondente alla già citata p. 316 della versione pregressa).

Biodata: Anton Giulio Mancino è ricercatore universitario, critico cinematografico e saggista; è professore aggregato di Semiologia del Cinema e degli Audiovisivi e Realizzazione di Documentari e Letteratura e Cinema all'Università di Macerata, dove è strutturato. Insegna inoltre Semiologia del Cinema e degli Audiovisivi all'Università di Bari.

antongiulio@virgilio.it