



MARCO MUSCOLINO

## TRA INTERVISTE, DOCUMENTI E RICORDI INVENTATI

*Le spettacolari storie di François e Giulio*



*Dio è nel particolare.*

ABY WARBURG<sup>1</sup>

*Tebe dalle Sette Porte, chi la costruì?*

BERTOLD BRECHT, *Domande di un lettore operaio*<sup>2</sup>

Al momento dell'uscita italiana di *Le Promeneur du Champ de Mars* (Robert Guédiguian, 2004; *Le passeggiate al Campo di Marte*), Dario Zonta, sulle pagine del quotidiano «l'Unità», conclude così il suo pezzo dedicato al film: «Fare in Francia un film su Mitterrand è difficile quanto farne uno su Craxi in Italia. Loro ci hanno provato, ma chi sarebbe il nostro Guédiguian?»<sup>3</sup>. A distanza di poco tempo, Paolo Sorrentino si presenta al pubblico internazionale come “il nostro Guédiguian” portando a Cannes *Il Divo. La spettacolare vita di Giulio Andreotti* (2008)<sup>4</sup>. Il regista italiano sembra rispondere al critico rilanciando ancor più la sfida: realizzare non un film su Bettino Craxi, ma su Giulio Andreotti, protagonista se possibile ancor più controverso della scena politica italiana degli ultimi decenni.

Il cinema europeo si confronta così con la storia contemporanea, mettendo in scena due protagonisti assoluti della politica internazionale del Novecento: da una parte François Mitterrand (1916-1996), la figura presidenziale più longeva della Quinta Repubblica francese<sup>5</sup>; dall'altra Giulio Andreotti (1919-), “eterno candidato” durante tutta la cosiddetta Prima Repubblica italiana.

Entrambi i film concentrano la loro attenzione su un “grande uomo”, recuperando un tema caro alla tradizione storiografica legata al racconto delle “grandi gesta” e dei “grandi avvenimenti”. Ciononostante sia

<sup>1</sup> Parole poste da Carlo Ginzburg in epigrafe al suo “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in A. GARGANI (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino 1979, p. 59; poi in C. GINZBURG, *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986, p. 158.

<sup>2</sup> B. BRECHT, *Fragen eines lesenden Arbeiters*, in ID., *Svendborger Gedichte*, Malik, London 1939; tr. it. (di F. Fortini) *Poesie di Svendborg*, Einaudi, Torino 1976, p. 51.

<sup>3</sup> D. ZONTA, “A spasso per Parigi con Mitterrand”, in «l'Unità», 11 marzo 2005, p. 19.

<sup>4</sup> Nel 2008 *Il Divo* è in concorso al 61esimo Festival di Cannes, dove ottiene il Premio della Giuria.

<sup>5</sup> François Mitterrand mantiene la carica di Presidente della Repubblica francese per due interi settennati, dal 1981 al 1995.

Guédiguian che Sorrentino mettono in campo un modello di ricostruzione della contemporaneità che anche una superficiale analisi lascia apparire in tutta la sua novità. Parafrasando il lettore operaio di Brecht, si potrebbe dire che ai due registi dei quali si discute in questa sede non interessano solamente Alessandro, Cesare, Filippo di Spagna e Federico II, ma anche i muratori, gli schiavi e i cuochi.

### Raccontare la fine di un'epoca

«Di non saper niente, son persuaso – disse Fabrizio – ma voglio battermi e sono deciso ad andare laggiù verso quel fumo bianco»<sup>6</sup>. A pronunciare queste parole è Fabrizio Del Dongo, il protagonista di *La certosa di Parma*, mentre assiste attonito allo svolgersi della battaglia di Waterloo. Vista attraverso gli occhi del giovane protagonista stendhaliano, la celebre battaglia napoleonica appare confusa, guardata com'è dall'occhio inesperto di chi, tra rombi di cannoni, scariche di fucileria e cadaveri sfigurati, non si rende conto di quello che sta succedendo.

Chi si cimenta nell'analisi della contemporaneità corre sempre il rischio di ritrovarsi come Fabrizio Del Dongo, impedito nel proprio esercizio da una cortina di fumo bianco. Per ovviare a questo inconveniente, Guédiguian e Sorrentino assumono una prospettiva di lettura analoga: scelgono una lente “micro”, di “breve durata”<sup>7</sup>, che cerca di focalizzare la complessità di due personaggi come Mitterrand e Andreotti concentrando lo sguardo su un punto ben preciso. In entrambi i casi il perno narrativo ruota in particolare intorno al momento finale della parabola politica dei due protagonisti: Guédiguian si concentra sull'anno finale del secondo e ultimo mandato presidenziale di Mitterrand per raccontare la storia dell'ultimo “re di Francia”; Sorrentino, da parte sua, si concentra sul settimo e ultimo mandato come Presidente del Consiglio di Andreotti per raccontare il declino di un uomo politico intrecciato al declino sociale, civile e morale di un intero Paese.

I due registi, navigando nel “mare profondo della storia”<sup>8</sup>, riescono quindi ad individuare alcuni fatti e ad analizzarli per il loro forte potenziale simbolico, guidati da ipotesi interpretative che rivelano, sì, una loro efficacia narrativa, ma anche e soprattutto una loro validità dal punto di vista storiografico. In questo modo Guédiguian e Sorrentino riescono a compiere un'operazione storica che tiene insieme l'esigenza teorico-esplicativa e quella fattografica, come a ricomporre «la ben nota e ormai antica *querelle* che oppone chi, come Braudel, asserisce che gli storici dovrebbero considerare le strutture anziché i fatti, a chi continua a

<sup>6</sup> STENDHAL, *La chartreuse de Parme*, Paris 1839; tr. it. (di C. Sbarbaro) *La Certosa di Parma*, Einaudi, Torino 1944.

<sup>7</sup> Questa espressione parafrasa la categoria storiografica di “lunga durata” elaborata nell'ambito delle «Annales»: F. BRAUDEL, “Histoire et sciences sociales: la longue durée”, in «Annales. Economies – Sociétés – Civilisations», 4, 1958, pp. 725-753; poi in *Écrits sur l'histoire*, Flammarion, Paris 1969; tr. it. “Storia e scienze sociali. La lunga durata”, in *Scritti sulla storia*, Bompiani, Milano 2003, pp. 37-72.

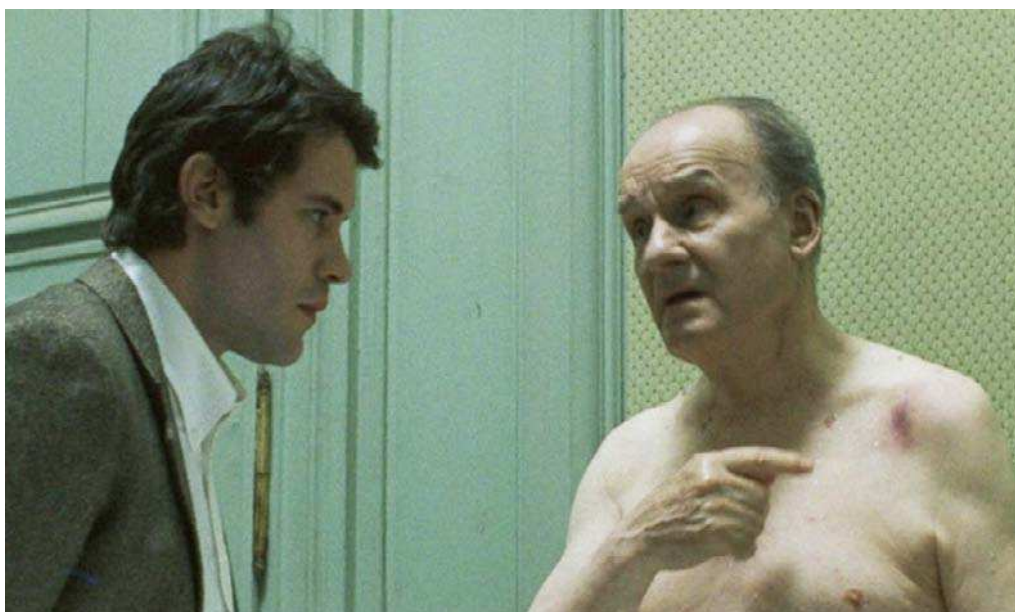
<sup>8</sup> Il riferimento è a Fernand Braudel il quale liquida polemicamente la storia «événementielle», definendola «un'agitazione di superficie» sul mare profondo della storia, in *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Arman Colin, Paris 1982 (5. ed.); tr. it. *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1986, p. XXVII.

credere che compito degli storici sia quello di raccontare una storia»<sup>9</sup>. D'altra parte, è stata la Storia recente, l'11 settembre 2001, a mostrare che *l'événement* è un'unità di tempo che gli storici dovrebbero rivalutare.

### «Bisogna morire dicendo sì alla vita»

*Le passegiate al Campo di Marte* racconta la storia di Mitterrand attraverso le parole di un lungo colloquio che mette ripetutamente a confronto lo stesso Presidente (interpretato da Michel Bouquet) e Antoine Moreau, un giornalista (interpretato da Jalil Lespert) alle prese con la scrittura di un libro. Il giovane Antoine introduce fin dal primo minuto del film il tema del confronto con il vecchio Presidente: «Aveva deciso di aprirmi la sua porta, di parlarmi, di spiegarsi, affinché scrivessi con lui le sue memorie. Mi ripeteva: “Annoti, annoti tutto. E dica loro che io non sono il diavolo”».

Tratto dal libro *Le Dernier Mitterrand* (Plon, 1997) del giornalista Georges-Marc Benamou, nato dal rapporto che ha realmente legato l'autore al Presidente francese, il film, scritto dallo sceneggiatore Gilles Taurand e dallo stesso Benamou, sfrutta la dimensione privata della memoria individuale per gettare uno sguardo inedito su Mitterrand e, al tempo stesso, per raccontare cinquant'anni di storia francese, dalla seconda guerra mondiale in avanti.



*Le passegiate al Campo di Marte. Antoine e François.*

<sup>9</sup> P. BURKE, “History of events and the revival of narrative”, in ID. (a cura di), *New perspectives on historical writing*, Polity, Cambridge 1991; tr. it. “La storia «événementielle» e il revival del racconto”, in ID. (a cura di), *La storiografia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 283.

Ambientato nella metà degli anni Novanta, *Le passeggiate al Campo di Marte* mostra le ripetute interviste che Mitterrand – tenendo conto dei propri desideri e della propria convenienza – concede ad Antoine. Quest’ultimo, spesso sopraffatto dalla fermezza di un Mitterrand che parla di sé come «l’ultimo dei grandi Presidenti», fatica a penetrare il mistero di un uomo che si trincerava dietro i “suoi” ricordi e sembra approfittare del suo interlocutore non particolarmente talentuoso, sicuramente inesperto (non a caso Antoine arriva addirittura a chiedersi: «Perché mi aveva scelto? [...] semplicemente perché passavo di là?»).

Ciononostante, il confronto tra il giovane inesperto e la “vecchia volpe” produce esiti inaspettatamente produttivi. E questo sembra derivare proprio dal differente valore che i due protagonisti attribuiscono al rapporto che li lega: da una parte Antoine ha l’ambizione un po’ ingenua di condurre un’inchiesta storica che chiarisca anche i lati più oscuri dell’operato politico di Mitterrand; dall’altra il Presidente, indebolito dalla malattia<sup>10</sup>, non sembra poi così interessato alla scrittura del libro.

Mitterrand, interessato più che altro al conforto di una compagnia tutto sommato piuttosto accomodante, fa parzialmente naufragare il progetto delle memorie: Antoine non ottiene nessuna confessione epocale da rivelare in pubblico, né nessun altro risultato particolarmente rilevante in termini di effettività pratica; quello che ottiene sono occasioni di partecipazione ad appuntamenti ufficiali, ma anche e soprattutto occasioni di incontri privati, durante i quali il Presidente si mette a nudo, offrendo un’intimità che lo porta via via ad aprirsi e chiudersi al proprio interlocutore. Ne nasce un rapporto amichevole, nel quale lo sbilanciamento dovuto alla presenza di una personalità molto forte non impedisce che emergano tratti profondamente confidenziali. Antoine – e lo spettatore con lui – riesce così, attraverso la chiave privata, ad accostarsi all’umanità di un ex candidato ormai fuori dai giochi politici e interessato solo ad “uscire a testa alta”.

Ma dietro le conversazioni private si nascondono questioni di rilevanza pubblica che in particolare lo spettatore non francese – per un’ovvia questione di minore familiarità con l’argomento – fa forse fatica a cogliere. Durante il viaggio clandestino a Vichy, Antoine commenta: «La mia giovinezza sembrava braccare la sua». Il giovane giornalista cerca di capire quale sia l’ineffabile data di nascita dell’amicizia di Mitterrand con René Bousquet, responsabile di crimini nazisti durante la seconda guerra mondiale, all’epoca di Vichy. Per Antoine confrontarsi con la giovinezza di Mitterrand significa confrontarsi con la propria Storia, con il passato della Francia. In questo il giovane protagonista interpreta chiaramente l’alter ego di Robert Guédiguian, «tra i pochi registi francesi a fare del cinema una continua interrogazione politica sui problemi del presente»<sup>11</sup>. Ma Antoine finisce con lo scontrarsi in una memoria fluida che non gli permette di diradare tutti i dubbi che nascono da una serie di contraddizioni politiche rispetto alle quali Mitterrand si rifiuta di pronunciare parole definitive e chiare.

<sup>10</sup> Mitterrand, pur rivelandolo pubblicamente solo dieci anni dopo, soffre di cancro alla prostata fin dai primi anni Ottanta.

<sup>11</sup> D. ZONTA, “A spasso per Parigi con Mitterrand”, cit., p. 19.

Il “viaggio nel tempo” compiuto da Antoine porta così a conclusioni molto sfumate, forse differenti rispetto a quelle sperate dal giovane giornalista all’inizio della sua avventura. Attraverso i gesti di una quotidianità condivisa, fatta di bibliofilia più che di politica e di fragilità più che di decisionismo, il protagonista conosce un volto inaspettato, ma non per questo meno vero, del Presidente.

Sullo schermo, a meno di dieci anni dalla morte, Mitterrand rivive in questo “documentario di finzione” che racconta mimeticamente i suoi gesti e ne riporta le parole realmente pronunciate. Alcune delle quali manifestano oggi un carattere vagamente predittivo: «Io sono l’ultimo dei grandi Presidenti... l’ultimo della stirpe dei De Gaulle... dopo di me non ci saranno che dei finanziari e dei contabili».

### «I preti votano, Dio no»

In un’anteprima privata de *Il Divo*, Andreotti assiste alla rappresentazione di sé stesso ed etichetta l’opera come «una mascalzonata»<sup>12</sup>. L’irritazione del senatore a vita nasce senz’altro dalla scelta stilistica che sta alla base del film di Paolo Sorrentino: raccontare il declino politico del Divo Giulio facendo ricorso a fonti “di seconda mano” (documenti ufficiali, inchieste giornalistiche, carte processuali ecc.), intrecciandole con una buona dose di finzione; molto verosimile, ma pur sempre finzione. Differentemente da Guédiguian, che si avvantaggia della frequentazione diretta di Benamou, Sorrentino scrive la sceneggiatura de *Il Divo*, in collaborazione con il giornalista Giuseppe D’Avanzo, rivolgendosi ampiamente alla propria immaginazione per raccontare dal di dentro molti aspetti del privato di Andreotti: i suoi pensieri; gli intrighi della sua corrente politica; i rapporti con sua moglie, con la sua segretaria, con i suoi elettori ecc.



*Il divo*. La corrente andreottiana della Democrazia Cristiana.

<sup>12</sup> Lo racconta G. DE MARCHIS, “Al cinema con Andreotti guardando il Divo Giulio”, in «la Repubblica», 15 maggio 2008, p. 39. Poche settimane dopo Andreotti smentisce sé stesso dichiarando a «Tv Sorrisi e canzoni»: «Ho esagerato. Le mascalzonate sono ben altre» (9 giugno 2008).

Giulio Andreotti è una figura di enorme complessità psicologica, nonché un personaggio la cui storia è intimamente legata alla storia italiana politica, sociale e cinematografica<sup>13</sup>. Di fronte a un soggetto così scivoloso, impossibile da raccontare condensandone vita e opere nello spazio di un film, Sorrentino compie una scelta molto chiara: decide di “tagliare”, individuando l’Italia dei primi anni Novanta come osservatorio privilegiato, e di dare la propria visione di questo breve arco cronologico attraverso una serie di invenzioni stilistiche e narrative. Gli unici elementi che godono di un’indubitabile aderenza al dato reale sono rappresentati dalle suggestive menzioni scritte che accompagnano la proiezione del film dall’inizio alla fine e che costituiscono l’unico appiglio sicuro per lo spettatore digiuno di storia e politica italiane.

Aprile 1991. Il Divo Giulio è designato Presidente del Consiglio del nascente settimo governo Andreotti. Nel giro di pochi mesi diventa anche il candidato *in pectore* alla Presidenza della Repubblica. Ma nell’Italia di quegli anni tutto cambia in fretta: le votazioni portano al Quirinale il compagno di partito Oscar Luigi Scalfaro (maggio 1992); l’ultimo governo Andreotti cade (giugno 1992); la Prima Repubblica (1948-1994) si avvia verso la fine, travolta dall’indagine Mani pulite che a partire dal 1992 porta alla luce lo scandalo di Tangentopoli. Nel frattempo, nel giugno 1991, Andreotti è nominato senatore a vita (carica che mantiene ancora al momento dell’uscita del film) e resta costantemente a galla, nonostante gli incidenti processuali che prendono avvio proprio in questi anni con il rinvio a giudizio a Palermo per concorso esterno in associazione mafiosa e con il rinvio a giudizio a Perugia per il coinvolgimento nell’omicidio del giornalista Mino Pecorelli.

Sorrentino racconta tutto questo con un ritmo pop, veloce, mescolando con piglio personalissimo il pubblico e il privato, le impressioni e i fatti. Come proseguendo una forma di cinema (in)direttamente politico praticata da Nanni Moretti alle prese con la figura di Silvio Berlusconi (*Il Caimano*; 2006), il regista napoletano riscrive i confini di quel cinema “di impegno civile” che in Italia ha padri illustri come Elio Petri e Francesco Rosi. Ne emerge il ritratto di uomo, sostenuto dall’interpretazione di Toni Servillo, in cui il gusto per la battuta non produce alcuna risata: Andreotti sarà pure spiritoso, ma non è per nulla divertente. Andreotti è solo l’immagine di un Potere che Sorrentino ritrae in un monologo incentrato sul Male come strumento necessario per garantire il Bene: un monologo risultato particolarmente sgradito al diretto interessato, per niente contento di scoprire la libertà con la quale si era deciso di dare corpo e voce ai propri pensieri più intimi e segreti. Al contrario Andreotti dovrebbe aver apprezzato la verità delle parole con le quali il film inizia: «È andata sempre così. Mi pronosticavano la fine. Io sopravvivevo. Sono morti loro».

---

<sup>13</sup> La carriera politica di Andreotti si è intrecciata con la storia del cinema italiano a tal punto da suscitare l’interesse di Tatti Sanguineti che ha incontrato il Divo Giulio ventuno volte nell’arco di sei anni. Il risultato è una videointervista-fiume di quaranta ore che per il momento resta clandestina. Su questa vicenda si veda ad esempio F. CECCARELLI, “Il Divo e il cinema”, in «da Repubblica», 9 agosto 2009, pp. 32-33.

### Portare la Storia al cinema

In uno dei capitoli conclusivi di *Gomorra*, Roberto Saviano spiega con molta chiarezza quanto la camorra individui nel cinema comportamenti e stili di vita che essa interpreta come modelli di riferimento: «Non è il cinema a scrutare il mondo criminale per raccoglierne i comportamenti più interessanti. Accade esattamente il contrario»<sup>14</sup>.

Fatte tutte le debite proporzioni, verrebbe da dire che anche le scienze storiche potrebbero, ma con profitto di segno chiaramente opposto, individuare il cinema (e film quali *Le passeggiate al Campo di Marte* e *Il Divino*) come un possibile modello di riferimento. Guédiguian e Sorrentino si mostrano infatti capaci di costruire un racconto storico che, come facendo tesoro di un dibattito inaugurato ottant'anni fa dalla scuola degli «Annales»<sup>15</sup> ed entrato per certi versi a fare oggi parte del senso comune storiografico, sembra partecipare di quel paradigma di ricerca che va sotto il nome di “storia culturale”<sup>16</sup>. In particolare i due registi riescono – come si anticipava già in sede introduttiva – con profitto affabulatorio, ma anche con rigore storico, ad adottare una prospettiva “bassa” (che intreccia interviste, documenti e ricordi inventati) per indagare argomenti “alti” (la vita di noti candidati della scena politica europea). Questo approccio – si direbbe nell'ambito dei Cultural Studies angloamericani<sup>17</sup>, operanti sempre nel solco della lezione della Nuova Storia di matrice francese – è un approccio di tipo congiunturale. La «congiuntura», concetto rielaborato anche di recente da Lawrence Grossberg<sup>18</sup>, allievo di Stuart Hall presso il Center for Contemporary Cultural Studies di Birmingham, indica «un tipo di *visione del mondo* e un tipo di *racconto del mondo*: cioè la prospettiva dalla quale guardare ai processi sociali e storici e la forma più appropriata per descriverli»<sup>19</sup>. La congiuntura si viene così a configurare come il luogo dove microstoria e macrostoria si incontrano, in un superamento delle tradizionali coppie oppositive: evento/struttura, storia istituzionale/storia dal basso ecc.

Guédiguian e Sorrentino interpretano così una pratica storica straniante, che si sforza cioè di mettere in campo una prospettiva *altra*, così come la storia culturale non individua necessariamente nuovi oggetti di ricerca quanto piuttosto nuove prospettive di ricerca per ri-esaminare oggetti già studiati in passato. A quest'ultimo proposito appare particolarmente significativo il caso di Clint Eastwood che, con il dittico composto da *Flags of Our Fathers* (2006) e *Letters from Iwo Jima* (2006; *Lettere da Iwo Jima*), realizza due film nei quali affronta lo stesso episodio storico risalente alla seconda guerra mondiale, ma da due prospettive

<sup>14</sup> R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, pp. 272-273.

<sup>15</sup> L'editoriale d'esordio della rivista francese è LES DIRECTEURS [L. FEBVRE e M. BLOCH], “A nos lecteurs”, in «Annales d'histoire économique et sociale», 1, 1929, pp. 1-2.

<sup>16</sup> Per indicazioni disciplinari sullo statuto della storia culturale si vedano almeno le principali guide storico-metodologiche pubblicate in ambito internazionale: P. BURKE, *What is Cultural History?*, Polity, Cambridge 2004; tr. it. *La storia culturale*, il Mulino, Bologna 2006; P. POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Seuil, Paris 2004; J. SERNA e A. PONS, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Akal, Madrid 2005; A. ARCANGELI, *Che cos'è la storia culturale*, Carocci, Roma 2007.

<sup>17</sup> Nella sterminata bibliografia si segnala almeno un'antologia di riferimento: L. GROSSBERG, C. NELSON, P. TREICHLER (edited by), *Cultural studies*, Routledge, London 1992.

<sup>18</sup> L. GROSSBERG, “Does cultural studies have futures? Should it? (or What's the matter with New York?)”, in «Cultural studies», 1, 2006, pp. 1-32.

<sup>19</sup> M. FANCHI, “Accoppiamenti giudiziari. Gli studi culturali e il problema della periodizzazione”, in E. BIASIN, R. MENARINI, F. ZECCA (a cura di), *Le età del cinema. Criteri e modelli di periodizzazione*, Forum, Udine 2008, p. 57.

differenti: il primo film racconta il punto di vista dell'esercito americano, il secondo film racconta il punto di vista dell'esercito giapponese.

Peter Burke, storico inglese che abbraccia la prospettiva della "storia culturale", afferma non a caso che

Gli storici alla ricerca di modelli di narrazione che contrappongano le strutture della vita ordinaria a fatti straordinari e l'angolo visuale dal basso a quello dall'alto farebbero bene a volgere l'occhio ai vari tipi di arte narrativa novecentesca, incluso il cinema (i film di Kurosawa, ad esempio, o di Pontecorvo o Jancsó). È forse significativo il fatto che una delle più interessanti discussioni sui diversi modelli interpretativi in campo storiografico sia opera di uno storico del cinema (il già menzionato studio di Kracauer)<sup>20</sup>.

Siegrid Kracauer osserva infatti come il racconto moderno, e soprattutto la «rottura della sequenza cronologica» in Joyce, Proust e Virginia Woolf, lancino una sfida e una opportunità ai narratori storici<sup>21</sup>.

Robert Guédiguian e Paolo Sorrentino, forse senza saperlo, fanno storia culturale.

---

<sup>20</sup> P. BURKE, "La storia «événementielle» e il revival del racconto", cit., p. 296.

<sup>21</sup> S. KRACAUER, *History: the Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969; tr. it. *Prima delle cose ultime*, Marietti, Casale Monferrato 1985.