

IL RACCONTO CINEMATOGRAFICO DELLA CRIMINALITÀ: TRA FICTION E REALTÀ

Monica Zapelli

Title: The cinematographic account of crime: between fiction and reality

Abstract

The film and television story has developed numerous narratives of organized crime, so much so that it has made a decisive contribution to the creation of its imagery. But what tools does a screenwriter have at his disposal when dealing with these issues? How does he manage the relationship between reality and fiction? Or the need to reconcile his desire for civic condemnation with the rules of dramaturgy? The article reconstructs the choices made by the author during her career as a screenwriter from "*I cento passi*" to "*Il nostro generale*".

Keywords: fiction, mafia, screenwriter, civic condemnation, imaginary

Il racconto cinematografico e televisivo ha sviluppato numerose narrazioni della criminalità organizzata, tanto da aver dato un contributo determinante alla creazione del suo immaginario. Ma quali sono gli strumenti che ha a disposizione uno sceneggiatore quando si occupa di questi temi? Come gestisce il rapporto tra realtà e finzione? O la necessità di conciliare il suo desiderio di denuncia civile con le regole della drammaturgia? L'articolo ricostruisce le scelte compiute dall'autrice nel corso della sua attività di sceneggiatrice da "*I cento passi*" a "*Il nostro generale*".

Parole chiave: fiction, mafia, sceneggiatrice, denuncia civile, immaginario

1. I cento passi

La criminalità organizzata è un fenomeno che caratterizza fortemente la vita del nostro paese: lo dicono le cronache giudiziarie, le statistiche, gli atti processuali e l'esperienza quotidiana di molti di noi. Nel corso degli anni, oltre a essere un fenomeno da combattere e studiare, la criminalità organizzata è diventata anche altro: un potente genere narrativo per il cinema e, soprattutto, per la televisione. Non esiste, forse, un ambito narrativo nel quale gli autori italiani siano stati così prolifici e apprezzati all'estero: serie come *"Gomorra"*, infatti, hanno avuto un impatto che va ben oltre i nostri confini nazionali. Se l'opera dei nostri "padri nobili" affonda le proprie radici nella cinematografia degli anni Sessanta – si pensi a Francesco Rosi (*"Salvatore Giuliano"*, 1962) o a Damiano Damiani (*"Il giorno della civetta"*, 1968) –, quando, alla fine degli anni Novanta, pensai per la prima volta di scrivere un film che parlasse di mafia, lo scenario era quello di una dimensione di racconto già colonizzato dalla televisione grazie al clamoroso successo de *"La Piovra"*, durato più di quindici anni – dal 1984 al 2000 –, con la messa in onda di dieci miniserie sul primo canale Rai. *"La Piovra"* era un racconto popolare che parlava di mafia ispirandosi a fatti veri, creando però un tessuto narrativo autonomo, con personaggi completamente inventati. Per questo motivo, per me e Claudio Fava, l'altro autore con cui avevo deciso di provare a proporre un progetto che parlasse di mafia, *"La Piovra"* non era un punto di riferimento: per noi era essenziale uscire dal circuito televisivo e pensare a un *film* che raccontasse una *storia vera*.

La scelta del cinema era quasi obbligata: in quel momento, la televisione non garantiva quello spazio di approfondimento psicologico che noi volevamo dare ai nostri personaggi. La volontà di raccontare una storia vera, d'altra parte, affondava le radici nella particolarità del contesto che stavamo vivendo: era la fine degli anni Novanta e la scia di sangue che, mostruosa e implacabile, aveva attraversato la Sicilia sembrava ormai esaurita. Dopo gli anni vissuti travolti dalla violenza, era arrivato il momento di potersi guardare indietro e di esplorare quelle verità emotive che raramente le inchieste, la saggistica o le cronache possono raccontare. Accanto a questa, c'erano altre due esigenze. La prima, fortissima ed istintiva, era quella di

dare voce alle vittime, di far conoscere le loro storie, di rendere le loro vite parte integrante della biografia della nazione. Oggi potrebbe sembrare scontato ma nel 1997, quando cominciammo a scrivere il nostro film, "*I cento passi*", un'associazione come *Libera* aveva solo due anni e il suo straordinario lavoro, che avrebbe cambiato il movimento antimafia, era solo agli albori. La seconda esigenza riguardava invece una domanda che mi portavo dentro da quando, ancora bambina, avevo assistito ai primi delitti di mafia. Com'era possibile che in un paese democratico – perché tale, pur con le sue contraddizioni, era l'Italia che vivevo – esistesse un pezzo di territorio nel quale lo Stato non era in grado di difendere i suoi cittadini, un pezzo di territorio in cui chiunque – giudice, poliziotto, semplice cittadino – osasse attaccare il potere criminale, fosse un uomo morto? Che uomini e che donne c'erano dietro a questi delitti? E come vivevano i loro figli? Che cosa sapevano e che cosa pensavano dei loro padri? Ascoltavano le nostre stesse canzoni, andavano nelle stesse scuole, accendevano la televisione e vedevano gli stessi programmi, eppure per loro il senso della vita e della morte era qualcosa di completamente diverso. Come era possibile?

Comprendere la mafia per me non ha mai significato capire i reati che, in fondo, rispondono sempre a meccanismi mentali prevedibili, bensì capire l'universo umano e affettivo di queste persone prese nella loro quotidianità, la loro cultura materiale – verrebbe da dire –, non la storia evenemenziale. Cercavo quindi una storia che entrasse nelle viscere delle famiglie mafiose: me la offrì Claudio Fava, parlandomi di Peppino Impastato. Da quel momento non ci furono dubbi: era la sua la storia che avremmo raccontato¹. La storia di Peppino non era solo la meravigliosa biografia di un ragazzo che meritava di essere conosciuto per il suo coraggio e la sua lotta alla mafia ma aveva anche tutte le potenzialità per trasformarsi in un bellissimo racconto cinematografico. Un film, infatti, non è mai l'esposizione di un tema e, per questo, non è mai reso più forte dalla forza del tema. Perché dunque, allora, nella storia di Peppino Impastato c'era una meravigliosa storia per il cinema? Perché conteneva al suo interno un rapporto molto specifico e straordinario tra ciò che

¹ È il testo definitivo della sceneggiatura, a cui ha lavorato anche il regista. La versione iniziale del copione che ottenne, nel 1998, la menzione al premio Solinas, aveva come autori solo Claudio Fava e Monica Zapelli. Per il testo definitivo della sceneggiatura, a cui ha lavorato anche il regista, si faccia riferimento a Marco Tullio Giordana, Claudio Fava, Monica Zapelli, *I cento passi*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Aristotele, nella *Poetica*, definisce *universale* e *particolare*². Secondo Aristotele, dell'universale si occupa la poesia mentre del particolare si occupa la storia. Universale, per me in quanto autrice, è tutto ciò che riguarda l'uomo in quanto uomo e che permette di rendere un racconto comprensibile a ogni latitudine, geografica e anagrafica.

La storia di Peppino Impastato aveva al suo interno dei dispositivi universali potentissimi: era, innanzitutto, un romanzo di formazione, la storia di un ragazzo che diventava uomo e che, per diventare uomo, era costretto a commettere il parricidio per eccellenza, il superamento della figura del padre. Tutta la sua vita era accompagnata dall'ombra, palpabile, della morte ma ci raccontava anche la forza dell'amicizia e della ribellione al destino, altri temi che, da Omero in poi, accompagnano il racconto dell'umanità. Avevamo poi, potentissima, la drammatica e struggente storia di una famiglia che era luogo di legami impossibili, odi gridati e amori taciuti. Infine, c'era la dimensione unica del *particolare*, dello specifico storico, geografico e culturale che ci offriva questa storia. La biografia di Peppino andava a raccontare una dimensione *particolare* estremamente connotata: c'era una geografia precisa, come la Sicilia, un'epoca altrettanto definita, come quella del Sessantotto e del Settantasette, e, ovviamente, un fenomeno criminale noto al mondo, come la mafia. Ma tutti questi elementi uscivano dalla storia di Peppino in un modo che ne capovolgeva completamente lo stereotipo secondo il quale eravamo abituati a rappresentarli. Noi raccontavamo la Sicilia, ma non la Sicilia fatalista a cui siamo soliti pensare: noi eravamo in una Sicilia di ribelli perché si ribellava Peppino, fino ad arrivare a morire, ma si ribellava anche la madre che, nella scena finale, dirà ai parenti mafiosi "mio figlio non era uno di voi e io vendette non ne voglio", e si ribellavano gli amici di Peppino. La storia di Peppino ci mostrava che esiste una Sicilia di persone che, seppure immerse da generazioni in un contesto mafioso, riescono con forza a sottrarsi ai condizionamenti del loro ambiente.

Noi raccontavamo la mafia, ma al di là dell'omicidio di Cesare Manzella, per tutto il film non avevamo un solo crimine. La storia di Peppino ci offriva una prospettiva per

² Aristotele, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

capire la mafia, ben più interessante dei suoi reati. Entrando a casa Impastato, noi potevamo penetrare quella che è la zona grigia della mafia e raccontare la sua quotidianità: una mafia vista non nel momento in cui delinque, ma nel momento in cui, con la connivenza fisica e con l'abitudine che diventa accettazione culturale, crea di fatto quel tessuto vitale che permette al fenomeno mafioso di continuare a vivere e trasmettersi di padre in figlio.

Infine, il periodo storico. La storia si apriva all'inizio degli anni Sessanta: noi siamo abituati a pensare a un'Italia che insegue il sogno del benessere in un contesto piccolo-borghese e nella festa iniziale, senza che questo sia tematizzato, scopriamo che i mafiosi, in fondo, hanno gli stessi sogni degli italiani (brindano dicendo: "mai più poveri"), recitano le stesse poesie, ascoltano le stesse canzoni. In seguito, la storia di Peppino ci raccontava il Sessantotto e il Settantasette, ma non attraverso la storia dei giovani delle grandi città che si ribellavano ai genitori borghesi. Peppino viveva in un piccolo paese siciliano e la sua ribellione non era al padre borghese, ma a quello mafioso: anche in questo senso, era il racconto di un Sessantotto e di Settantasette anomali rispetto a quello che è l'immaginario corrente. Tra l'altro, all'epoca in cui scrivemmo il film – la fine degli anni Novanta –, il fatto che i ragazzi avessero come motore della loro contestazione non la borghesia, ma la mafia rendeva la loro rivolta molto più attuale.

Forse, a questo punto, risulta più chiara l'affermazione secondo cui nella nostra storia il particolare spingeva l'universale che non era, dunque, solo uno sfondo o una parte di racconto, ma era indissolubilmente legato alla vita dei nostri personaggi. Il romanzo di formazione di Peppino, con i suoi sogni e i suoi conflitti, è impensabile al di fuori dei cambiamenti portati nella società dai movimenti degli anni Sessanta e Settanta o senza la protezione che veniva in quegli anni dalle amicizie generazionali e dal vento antiautoritario che da Berkley a Parigi, a Roma stava scuotendo il mondo. In questo senso, la storia di Peppino può essere definita veramente come un Sessantotto e un Settantasette siciliani. Nello stesso tempo, tuttavia, si può affermare che nel momento in cui il Sessantotto e il Settantasette si saldano con la storia di Peppino, ne vengono arricchiti. Un ragionamento simile si può fare a proposito del fenomeno mafioso: la zona grigia in cui si muove il dramma umano di

Peppino ci permette di mostrare tutta la complessità che può nascondersi dietro alla lotta alla mafia. Per Peppino, riconoscere quei cento passi che percorre ogni giorno da quando era bambino è una sfida continua e disperata perché nel momento in cui individua in quel pezzo di strada il confine tra bene e male, deve porsi al di fuori della sua famiglia e della sua stessa comunità. Riconoscere la presenza della mafia, per Peppino, non è solo un atto di denuncia civile, è una scelta che lo costringe a rimettere in discussione tutta la sua vita. La questione, infatti, non lo riguarda solo come cittadino, ma innanzitutto come uomo: per lui, dire di no alla mafia vuol dire accettare di rinunciare ad affetti fondamentali nella vita di ogni uomo, essere cacciato via di casa e, alla fine, morire.

Se questa era la straordinaria ricchezza che ci offriva la nostra storia, restava però aperto un altro problema che insegue sempre il lavoro di chi scrive fiction: qual era il nostro spazio per l'invenzione? E quanto potevamo tradire una biografia per poter venire incontro a quelle che sono le regole della drammaturgia? Questo è sempre un interrogativo molto pressante per chi si occupa di racconti biografici. Da un lato, c'è la necessità di aderire a una verità, di non veicolare falsità, il pericolo di creare un falso immaginario sulla persona e sulla storia che si sta rappresentando, dall'altra, le regole stringenti della drammaturgia che pongono la necessità di appuntamenti emotivi che la scrittura di fiction non può eludere senza che i fili del racconto si sfarinino, allontanando lo spettatore. Un racconto fedele che non coinvolge il pubblico non è mai un bel tributo alla persona di cui si vuole raccontare la vita. D'altra parte, il racconto di fiction non è un documentario, ma lavora sulle emozioni, sulla necessità di creare un legame non cognitivo, ma emotivo con la storia. Deve, dunque, essere chiara la posta in gioco, l'obiettivo del protagonista e deve esserci intorno a lui un numero limitato di personaggi, con ruoli altrettanto chiari, altrimenti il legame tra lo spettatore e il mondo che viene raccontato non scatta. In ogni momento si pone così, pressante, la necessità di creare un legame affettivo tra il pubblico e la storia e i suoi personaggi, partendo da un nucleo di racconto archetipico³. La necessità stringente di questi appuntamenti emotivi, quasi canonici,

³ Yves Lavandier, *L'Abc della drammaturgia*, Dino Audino Editore, Roma, 2003; Francis Vanoye, *Forme, dispositivi, modelli*, Lindau, Torino, 2011.

è la ragione per cui molti lavori, soprattutto televisivi, tendono ad assomigliarsi. La grande richiesta di racconti biografici, soprattutto legati alle vittime della criminalità organizzata, degli ultimi vent'anni, non sempre ha aiutato la qualità. A volte, per paura di non coinvolgere il pubblico, si è partiti dai canoni del racconto di fiction, adattando su di loro lo specifico biografico della storia, finendo per dare molto spazio al privato, alle linee sentimentali e raccontando poco la realtà del lavoro o dell'impegno dei protagonisti, perché considerati elementi di racconto poco avvincenti per il pubblico. Io ho sempre scelto di non lavorare in questo modo e posso dire che, a partire da *"I cento passi"*, non mi sono mai dimenticata di Aristotele.

Ci deve essere l'universale, ma deve essere solo quello mi offre la vita del personaggio, a dispetto dei canoni di ciò che il pubblico si aspetta. Per questo, *"I cento passi"* sono, ad esempio, un racconto di formazione ma non c'è mai una storia d'amore. Per questo, Lea Garofalo, in *"Lea"*, è peregrina da una città all'altra, privando lo spettatore di un'unità di luogo che ne avrebbe facilitato la visione o il giudice dei minori del tribunale di Reggio Calabria, protagonista di *"Liberi di scegliere"*, si muove all'interno del suo perimetro professionale e non fa quelle che, nella realtà, sono le mansioni di psicologi e assistenti sociali (per rispettare questa verità, abbiamo inserito, correttamente, altri due personaggi, creando una struttura di racconto anomala, leggermente corale: poteva essere un rischio per un tv movie, ma abbiamo deciso di assumercelo). Questo perché, per me, il *particolare* è il primo elemento da cui partire quando inizio a strutturare un racconto di fiction. Prima di pensare qualsiasi ipotesi di racconto, per me viene lo studio, la lettura di tutto quello che riguarda il mio personaggio, il contesto in cui è vissuto, le interviste a chi l'ha conosciuto o l'ha studiato prima di me. Solo quando ho una conoscenza profonda dell'argomento e mi sono costruita quella che io chiamo, dentro di me, "la dispensa degli ingredienti" – cioè un documento in cui ho fatto confluire tutti i fatti che, secondo me, potrebbero essere inseriti nel racconto – comincio a pensare alla drammaturgia, a che taglio voglio dare, a qual è la lente, il filtro con cui organizzare il materiale selezionato. Non entrerà mai tutto nel racconto ma funzionerà, appunto, come una sorta di dispensa, a disposizione delle esigenze della drammaturgia che, di revisione in revisione, possono cambiare (il lavoro di un racconto di fiction si

appoggia sempre a moltissime e continue riscritture: ne *“I cento passi”* furono quasi venti).

Questo metodo di lavoro mi permette di evitare non solo che le mie storie si assomiglino tutte, ma anche e soprattutto di preservare lo specifico del mio racconto, l'unicità della vita che sto raccontando, pur sapendo che, soprattutto se la destinazione del mio lavoro è una messa in onda su un canale televisivo generalista, un piccolo tributo al numero di telespettatori, costruendo una storia meno facile, è possibile che si paghi. Nonostante come autrice dia una grande importanza al “particolare”, la necessità del tradimento rispetto alla mera realtà biografica è però sempre presente. Il racconto di fiction lavora sulla semplicità e sulle emozioni. Il primo passaggio necessario, di solito, è la riduzione dei protagonisti rispetto alla realtà. Su pochi personaggi si fanno confluire più istanze. Nel caso de *“I cento passi”*, ad esempio, la famiglia è stata ridotta alle figure essenziali (c'erano anche degli zii da parte di madre con cui Peppino aveva un rapporto profondo che nel film non vengono raccontati) e anche il numero degli amici è stato sfoltito. Rispetto al gruppo dei compagni di Radio Aut si è data grande centralità a Salvo (che anche nella vita reale era il migliore amico di Peppino), mentre gli altri sono più dei caratteri che dei personaggi. Questa semplificazione permette al pubblico di avere un legame emotivo più forte con i personaggi che vengono raccontati e di avere nella costruzione del racconto linee meno dispersive, più potenti e concentrate.

Nello scrivere *“I cento passi”* ci si è posti ovviamente il problema delle fonti. La morte di Peppino all'epoca era, in fondo, molto vicina. Erano passati meno di vent'anni quando abbiamo iniziato a scrivere questa storia. Abbiamo potuto incontrare la madre, gli amici, vedere la sua casa (che, al tempo, non era ancora un museo) e la sua stanza. Abbiamo avuto la fortuna di poter ascoltare le sue trasmissioni radiofoniche. Abbiamo cercato le foto di quegli anni e ne abbiamo trovate di bellissime, private, che sono servite per costruire alcune scene del film, ma anche altre, fatte da due straordinari artisti come Franco Zecchin e Letizia Battaglia il giorno dei funerali. Avevamo quindi degli elementi molto precisi e, sullo sfondo, un'idea drammaturgica profonda e antica: quella della tragedia greca di Sofocle. Peppino è un eroe tragico che va incontro al suo destino e la mafia si muove

nell'ombra come le forze oscure di Sofocle, di cui si percepisce la presenza, ma che di fatto non si riesce mai a vedere. Nella storia di Peppino però c'è un passaggio in più rispetto alla tragedia greca: la possibilità del cambiamento. Noi raccontavamo dei siciliani che non avevano nulla di gattopardesco, non pensavano che tutto dovesse cambiare perché tutto restasse come prima. Sognavano veramente di cambiare il mondo. Così il finale, pur nella durezza data dalla morte di Peppino, ha anche una nota di speranza, basata su due elementi veri. Il primo è la ribellione della madre all'offerta di una vendetta mafiosa ("mio figlio non era uno di voi e io di vendette non ne voglio"). La seconda è l'impegno degli amici. La morte di Peppino non suscita in loro paura, ma è il germe della battaglia antimafia degli anni successivi. Il giorno del primo anniversario della morte di Peppino, a Cinisi si terrà la prima manifestazione nazionale antimafia in Italia. I risultati della loro lotta non saranno immediati, ma ci saranno.

2. Lea: la ribellione di una donna

Quindici anni dopo mi sono trovata ad affrontare un'altra storia che aveva delle assonanze con quella di Peppino Impastato e che mi permetteva di proseguire il mio viaggio dentro il mondo della criminalità organizzata. La protagonista questa volta è una donna, Lea Garofalo⁴. Lea era calabrese⁵ e, questa volta, il cuore del racconto non era nel contrasto con il padre: Antonio Garofalo, boss di Petilia Policastro, era stato ammazzato quando Lea aveva solo pochi mesi. Lea cresce quindi orfana, ma grazie all'ereditarietà che contraddistingue la 'ndrangheta, suo fratello Floriano, quando cresce, eredita dal padre lo scettro del comando. Ancora ragazza, Lea si innamora di un giovane, Carlo Cosco, che utilizza il legame con lei per avvicinarsi a Floriano. A diciassette anni, Lea diventa madre di una bambina, Denise e, subito dopo, si trasferisce a Milano con Cosco, impegnato nello spaccio nella zona di Corso

⁴ Ombretta Ingrassi, *Donne d'onore. Storie di mafia al femminile*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.

⁵ Marika Demaria, *La scelta di Lea. La ribellione di una donna della 'ndrangheta*, Melampo, Milano, 2013; Paolo De Chiara, *Il coraggio di dire no. Lea Garofalo la donna che sfidò la 'ndrangheta*, Falco, Cosenza, 2012.

Como. La nascita di sua figlia le cambia la vita: Lea rompe il patto di omertà e fedeltà alla famiglia criminale, denuncia i traffici del compagno, vuole per Denise un futuro diverso. Legge, guarda i film – anche *“I cento passi”*, mi dicono – e capisce che finirà come Peppino. Tuttavia, non torna indietro. Verrà uccisa nel 2009 e la ribellione di sua figlia Denise permetterà di arrestare e condannare Carlo Cosco e i suoi complici.

Quando inizio a lavorare a questa storia sono passati molti anni dalla scrittura de *“I cento passi”*. La televisione generalista, sia nei canali del servizio pubblico della Rai che in quelli commerciali di Mediaset, ha proposto moltissime biografie di uomini uccisi dalla mafia (*“L’attentatuni”*, 2001; *“Branaccio”*, 2001; *“Paolo Borsellino”*, 2004; *“Giovanni Falcone. L’uomo che sfidò la mafia”*, 2006...). L’impegno ad andare avanti nel racconto dell’antimafia è dichiarato nelle linee editoriali e continuerà negli anni successivi (*“Per amore del mio popolo”*, su don Peppe Diana, 2014; *“Rocco Chinnici”*, 2018; *“Prima che la notte”*, sul giornalista Pippo Fava, 2018...). Contrariamente a *“I cento passi”*, questi racconti sono tutti pensati per l’ambito televisivo. In questi anni, accanto a questo, ormai consolidato, racconto dei martiri laici, si sviluppa anche un altro filone di racconto che ha suscitato molte discussioni, ovvero quello della criminalità vista dal suo interno, slegata dalle intenzioni di un racconto di denuncia civile (*“Il capo dei capi”*, 2007, *“Romanzo Criminale”*, 2008-2010, *“Gomorra. La serie”*, 2014). Se da un lato, quindi, la celebrazione delle persone ammazzate per il loro impegno civile è diventato un genere, un po’ come nel tempo è capitato alle narrazioni sulla Shoah, il racconto degli antagonisti, dei criminali, ha a sua volta assunto autonomia ed essendo, per sua stessa natura, libero dai laccioli del messaggio morale, ha finito a volte con l’assumere una riuscita artistica superiore ai prodotti che guardavano alla criminalità dal punto di vista dell’antimafia. Non è questo l’ambito in cui affrontare il dibattito scatenato intorno ai pericolosi fenomeni di emulazione che fiction come *“Il capo dei capi”* o *“Gomorra”* hanno provocato tra i ragazzi dei quartieri a rischio di Palermo o Napoli. È un tema complesso, che meriterebbe una riflessione ampia e non manichea e che condurrebbe questo articolo fuori dal percorso che si è proposto, ma una conseguenza interessante è che la grande produzione di fiction sui martiri civili da un lato e il racconto libero dai moralismi delle organizzazioni criminali dall’altro,

proposti dai canali televisivi, hanno costretto gli autori a pensare in modo nuovo il racconto della mafia al cinema. È del 2013 il film *“La mafia uccide solo d'estate”* di Pif che anziché insistere sulla temibilità dei mafiosi, li ridicolizza. Forse, per la prima volta, un film riesce a costruire una commedia che deride i mafiosi, pur mantenendo molto chiaro un punto di vista di denuncia, oserei dire uno *sguardo morale* sul tema della criminalità organizzata. In altre parole, riesce a ridicolizzare i carnefici, mantenendo il rispetto per le vittime. Si tratta di un film che trova un linguaggio nuovo, che riesce a parlare anche alle generazioni che all'epoca delle stragi di Capaci e via D'Amelio non erano nate.

Ma torniamo a *“Lea”*. Quando decido di scrivere una fiction su Lea Garofalo siamo ormai nel 2013. È da quando è scomparsa che seguo la sua storia ma solo con la conclusione del processo di secondo grado la biografia diventa raccontabile, senza rischiare querele che ne fermerebbero la messa in onda su Rai Uno. Non penso mai alla fiction su *Lea* come a un film per le sale. E questo non è un pensiero riduttivo: la qualità del progetto mi sta molto a cuore tant'è che lo propongo a un produttore di bravura consolidata come Angelo Barbagallo (tra i suoi progetti, *“La meglio gioventù”* o, quest'anno, *“La stranezza”*) e allo stesso regista che aveva girato *“I cento passi”*, Marco Tullio Giordana.

Perché per *“Lea”* penso alla televisione e non al cinema? Perché da *“I cento passi”* sono passati quasi vent'anni e il contesto nel quale voglio parlare di criminalità organizzata è cambiato profondamente. Rispetto a *“I cento passi”*, non voglio più rivolgermi allo stesso pubblico. Alla fine degli anni Novanta, la mia preoccupazione era che la cosiddetta società civile diventasse consapevole di ciò che era accaduto in Sicilia, della ribellione profonda che uomini anche sconosciuti, come era Peppino Impastato all'epoca, avevano portato contro la mafia. Ora che associazioni come Libera avevano già svolto un lavoro straordinario, che le tv generaliste Rai e Mediaset avevano diffuso il racconto di questa opposizione, si poteva cominciare a guardare anche altrove, a un altro pubblico, a chi al cinema non ci andava e non ci sarebbe mai andato: in altre parole, a chi viveva all'interno di famiglie molto simili a quelle di Lea e che non si era mai posto il problema di ribellarsi perché non pensava

che fosse una strada possibile e praticabile.

Il racconto di Lea segna per me una prosecuzione naturale del percorso cominciato con *"I cento passi"* e non per le somiglianze che, all'apparenza, sembrano le più evidenti: lo stesso regista, Marco Tullio Giordana, e una protagonista simile a Peppino (anche lei nasce in una famiglia legata alla criminalità organizzata, anche lei, per quanto declinato con le regole più severe della condizione femminile, ha un destino già scritto). Per me erano altre le verità profonde che rendevano simili queste due storie. La prima verità è che la famiglia mafiosa è il luogo degli amori impossibili. Da questa verità, ne discende un'altra – che ho cercato di raccontare anche nell'ultima fiction che ho scritto sulla criminalità, *"Liberi di scegliere"*, che chiude un'ideale trilogia personale su questo tema –, ovvero che nella mafia si vive male. Il mafioso non è un Dio che dà la vita e la morte: è un poveraccio che non può nemmeno scegliere chi amare. Il padre di Peppino amava suo figlio, ma doveva cacciarlo di casa, poteva proteggerlo solo di nascosto. Così come il fratello di Lea, Floriano, amava sua sorella, ma per le regole della 'ndrangheta, visto che aveva tradito la famiglia criminale, doveva ucciderla. Anche lui allora aveva cercato di limitarsi a minacciarla, nella speranza di spaventarla. Anche lui, come Luigi Impastato, non era però riuscito nel suo intento di fermarla. E non è un caso se entrambi, Peppino e Lea, muoiono quando i loro parenti mafiosi, Luigi e Floriano, un padre e un fratello, non ci sono più a proteggerli.

Questo elemento di verità è per me, in quanto sceneggiatrice, il dispositivo più forte che ho a disposizione come messaggio antimafia. Non è vero che il tratto distintivo più forte dell'animo mafioso è il potere, non è vero che è il denaro: il tratto distintivo più forte è l'infelicità, è la miseria umana. Non c'è nessun fascino nell'essere mafioso.

Da *"Il padrino"* in poi, il cinema ha creato – legittimamente, dal momento che si tratta di arte, di racconto – un'aura di fascino e di epica intorno al mondo criminale che ha finito col sovrapporsi alla realtà, trasfigurandone il vero volto. L'affermarsi di questa epica è un rischio inesistente per lo spettatore che ha gli strumenti per scremare l'illusione dell'arte dalla realtà della vita e anzi, può essere addirittura un esercizio catartico che ci porta a scaricare le nostre pulsioni aggressive. Tuttavia, in quei

luoghi, in quelle geografie dove non esistono genitori che accompagnano i figli per mano nella vita, dove anzi le parole e le azioni familiari contraddicono i messaggi sociali che possono venire dalla scuola o dalla società, probabilmente l'immaginario del cinema ha contribuito a nutrire l'equivoco che ci fosse un eroismo, una grandezza, un fascino nel mafioso. Io, nel mio piccolo, mi sono sempre proposta di utilizzare, invece, gli strumenti che avevo a disposizione per combattere questo immaginario o comunque (anche perché – ci tengo a dirlo – io ho rispetto e ammirazione per molti di questi racconti sulla criminalità), di mostrare che esiste un modo diverso di vedere il mondo criminale. Questo, a volte, è forse un modo meno potente dal punto di vista cinematografico, meno grande dal punto di vista autoriale, ma infinitamente più vero nella lettura di quelle che sono le reali dinamiche che muovono la società criminale. In sintonia con questo sguardo, insieme a Marco Tullio Giordana, nel raccontare Lea abbiamo cercato, in ogni immagine, di sfatare un mito che in quegli anni accompagnava il racconto della 'ndrangheta.

La 'ndrangheta, all'epoca, veniva esaltata non solo come la più potente delle mafie, ma anche in qualche modo come la più grandiosa. La mafia dei cinque continenti, quella dei boss che vestivano Armani, che parlavano molte lingue, che studiavano all'estero. Intenzionata, così come ne *"I cento passi"*, a non fare un lavoro di natura derivativa, bensì a costruire personalmente il mio sapere e il mio immaginario sull'argomento di cui stavo parlando, mi sono subito accorta, studiando le fonti, osservando le foto che accompagnavano le cronache dei processi alla 'ndrangheta in Lombardia e leggendo le biografie dei protagonisti, che non trovavo alcun riscontro a questo racconto. Vedevo invece volti consumati che mi raccontavano un'origine agropastorale, così come le loro biografie.

Il nostro tributo di verità alla storia di Lea è stato allora quello di raccontare un ambiente che mostrava tutta la sua povertà e la sua rozzezza. Nei costumi, nelle case, nella quotidianità di Carlo Cosco e della sua famiglia non c'è nulla che faccia pensare a una grandezza, a una vita affascinante, a un'esistenza alla quale possa venir voglia di consegnarsi. C'è tutto lo squallore, la miseria che era affiorata, evidente, nel

momento in cui sia io che Marco Tullio Giordana avevamo indagato sulla sua vita. Nel racconto di Lea non c'erano a disposizione le fonti dirette che avevamo avuto con la storia di Peppino Impastato, non c'erano amici o familiari. C'era la figlia, Denise, che all'epoca aveva poco più di vent'anni e che doveva scontare dei dolori enormi: una madre morta col corpo ridotto a una manciata di chili, un padre assassino che era stato il mandante di quell'omicidio, un fidanzatino che si era finto innamorato di lei e intanto la spiava su mandato del padre, una vita sotto copertura perché Denise, da quando aveva denunciato il padre, viveva in pericolo, protetta da una nuova identità.

Seguendo le indicazioni del suo psicologo, abbiamo scelto di non intervistarla, perché era una ragazza che aveva bisogno di non ripercorrere certi traumi e certi dolori. Ci hanno guidato nella storia di Lea le interviste a Don Ciotti ed Enza Rando che la avevano conosciuta e che conoscevano Denise, gli articoli di cronaca e soprattutto gli atti processuali e i filmati delle udienze. Nelle scene del processo abbiamo fatto pronunciare agli attori le stesse frasi dette dai reali imputati perché non c'era parola di fiction che avrebbe potuto avere la stessa potenza. Come a volte la realtà ha bisogno dell'invenzione per essere verosimile, così capita che la realtà offra delle parole così perfette che si ha la sensazione che nessuno sceneggiatore potrebbe mai fare di meglio.

Quando sopra parlavo degli ingredienti che metto da parte nella fase della lettura dei materiali inerenti al tema di cui mi dovrò occupare, alludevo anche a questo: non solo situazioni, aneddoti, episodi, ma anche frasi e parole dette realmente, frasi che poi cerco di seminare nel tessuto delle battute che invento. Realtà e finzione, in questo modo, coesistono in una sintesi armonica che cerca di restituire, col massimo dell'efficacia, il mondo che si sta raccontando.

Con *“Lea”* volevamo arrivare anche a un altro pubblico, volevamo anche parlare a quelle donne che vivevano in Calabria e stavano condividendo il suo destino, prigioniere di famiglie criminali che ne limitavano la libertà e che condizionavano anche il modo in cui dovevano essere madri, costringendole a crescere piccoli boss, destinati al carcere o a una morte violenta se maschi, o donne prigioniere di un ambiente maschilista che chiedeva loro solo silenzio e obbedienza, se femmine. Ci

tengo a dire che la necessità di parlare non più al mondo cosiddetto “degli onesti”, ma di rivolgerci direttamente anche a chi viveva all'interno di contesti criminali, era resa possibile anche dal cambiamento che era avvenuto nelle vite di chi nasce e cresce in una famiglia di mafia o di 'ndrangheta. Rispetto agli anni Novanta, non c'era più la speranza che la magistratura presto si sarebbe stancata di dare la caccia al crimine organizzato. L'intreccio tra affari e criminalità in Italia, oggi come ieri, purtroppo, è tutt'altro che in crisi, ma nessun boss oggi può sentirsi completamente al sicuro, nessun ragazzo che entra in un contesto criminale può pensare che un giorno non conoscerà il carcere. Oggi, un film che mostra le difficoltà e la miseria della vita all'interno di un contesto criminale, racconta a un ragazzo o una donna di mafia o di 'ndrangheta una prospettiva sgradita ma reale, semina un dubbio di cui gli sta parlando anche la realtà della sua esperienza, lo obbliga a guardare qualcosa che magari non vorrebbe vedere, ma che già sa che esiste.

Una donna che vive in un contesto mafioso oggi ha gli strumenti per interrogarsi sul tributo di infelicità che quel mondo le chiede, su un maschilismo che fuori la società ha già da tempo superato, su un limite alla scelta di amare che non è più accettabile. Una donna di una famiglia di 'ndrangheta oggi sa che se gli farà seguire il progetto paterno, condannerà il suo figlio maschio al carcere. È ancora disposta a pagare questo tributo se noi le offriamo delle alternative? Nel momento in cui le raccontiamo che qualcuno, prima di lei, ha detto basta, noi le diciamo che la rassegnazione a un destino già scritto non è una scelta obbligata e che, pur con dolore e con fatica, ha ancora la possibilità di decidere quale vita vuole per sé e per i suoi figli.

Ma la storia di Lea non parlava solo alle donne di 'ndrangheta: parlava anche allo stesso pubblico al quale si era rivolto, anni prima, il film “*I cento passi*”. Erano passati più di quindici anni però, per questo, il finale di Lea ha un sapore molto diverso: non c'è la stessa catarsi che ci regalano i funerali di Peppino. Insieme al regista abbiamo deciso di sottolineare la solitudine della nostra protagonista, di lasciare allo spettatore il peso del suo dolore. Forse, se non avessi già scritto “*I cento passi*”, Lea avrebbe avuto un sapore meno asciutto, severo, me lo sono chiesto tante volte, ma

io, dentro di me, avevo pensato che il tempo delle emozioni fosse finito e che dovesse cominciare quello delle responsabilità.

3. Le altre vittime: Liberi di scegliere

C'è un ultimo racconto, a cui ho accennato sopra, che conclude la mia trilogia ideale sulla criminalità organizzata. Un altro tv movie, dal titolo "*Liberi di scegliere*", andato in onda nel 2019. Racconta la storia del progetto ideato dal giudice Roberto Di Bella, presidente, in quegli anni, del tribunale dei minori di Reggio Calabria. Dopo anni di impegno in Calabria, Roberto Di Bella si era accorto di una verità che, di fatto, era sotto gli occhi di tutti: la 'ndrangheta non si sceglie, si eredita. Nelle aule del tribunale dei minori di Reggio Calabria, di anno in anno, erano passati i discendenti delle stesse famiglie: prima i padri, poi i figli, i loro fratelli e ancora i figli dei figli. Per interrompere questa catena, Roberto di Bella aveva deciso di creare un dispositivo che permettesse di allontanare i ragazzi di 'ndrangheta dalla Calabria⁶. Lontani dalla regione che ne condiziona le scelte e dall'influenza familiare, i ragazzi sperimentano una vita dove non solo viene loro offerto un percorso di educazione alla legalità, ma per la prima volta si muovono in un contesto in cui nessuno pretende da loro che si comportino da boss, in cui il loro cognome non significa nulla e ciò che sono o non sono dipende solo da loro stessi.

Per scrivere "*Liberi di scegliere*" non solo ho lavorato a stretto contatto con Roberto Di Bella e i suoi collaboratori, gli assistenti sociali e gli psicologi che avevano seguito il suo progetto, ma ho anche frequentato per circa un paio d'anni, alcuni ragazzi di 'ndrangheta che erano stati coinvolti nel progetto. Ho parlato con loro, con le loro sorelle, con i loro fratelli e, soprattutto, con le loro madri. "*Liberi di scegliere*", ancora più di "*Lea*", si proponeva di rivolgersi a chi vive immerso in un contesto criminale. Dico ancora più di "*Lea*" perché finalmente potevamo offrire a queste persone un progetto di vita concreto e realizzabile, privo di scenari punitivi. Non a caso, il film

⁶ Per il racconto di questa esperienza si rimanda al testo: Roberto Di Bella, Monica Zapelli, *Liberi di scegliere*, Rizzoli, Milano, 2019.

si chiude con l'immagine di una donna che va dal giudice e gli chiede di poter cambiare vita per sé e per i suoi figli.

Ma c'è stato anche un altro passo in più rispetto a "*Lea*". Le famiglie oggetto del provvedimento "Liberi di scegliere" non hanno al loro interno dei ribelli, qualcuno che ha detto di no alla criminalità organizzata. È quasi sempre lo Stato ad andarli a cercare. Quando avevo scritto "*I cento passi*" mi chiedevo come fosse possibile che persone che frequentano le nostre stesse scuole, leggono le nostre stesse poesie, ascoltano le nostre stesse canzoni avessero un'idea della società così diversa dalla nostra. La possibilità di frequentare delle famiglie di 'ndrangheta mi ha aiutato a completare la mia risposta. Parlando con loro, ho avuto accesso al loro dolore, ho ripercorso le tappe di formazione che costruiscono nei loro figli l'idea che lo Stato sia un nemico. Sono stata costretta a immedesimarmi in quei bambini che sentivano i carabinieri bussare alle tre di notte per perquisire le loro case, che li vedevano andarsene solo dopo aver lasciato le madri in lacrime e l'ambiente in cui vivevano stravolto e che, a volte, si portavano via i loro padri o i loro fratelli maggiori.

Il progetto "Liberi di scegliere" mi ha mostrato che il fatto che oggi lo Stato abbia la forza di arrestare e condannare gli dà, nello stesso tempo, anche l'autorevolezza di tendere la mano, di dire a queste persone, se sono donne e, soprattutto, se sono ragazzi: *sei un cittadino anche tu, se vuoi cambiare vita, io ci sono*. All'epoca di Peppino Impastato, la necessità era riconoscere i cento passi che separavano la vita dei cittadini onesti dalla mafia, che creavano il confine tra la società criminale e quell'area grigia di silenzio e collusioni che era il suo ossigeno. Vent'anni dopo, i cento passi sono spesso più visibili o, almeno, non li percorre solo un giovane siciliano con un coraggio smisurato ma li fanno ogni giorno poliziotti, carabinieri, magistrati, ragazzi delle scuole, società civile. Questo permette di poter anche guardare ad altre vittime, ovvero i giovani e le donne costretti a crescere all'interno del mondo criminale, e dà la forza di poter dire loro che se vogliono intraprendere un'altra strada, lo Stato è pronto ad ascoltarli.

Il tv movie "*Liberi di scegliere*" da un lato vuole raccontare a chiunque la complessità e le sfumature del mondo mafioso, ribadendo quella verità che io ho messo al centro del mio racconto sulla criminalità: nella mafia, che tu sia il boss, la moglie o il figlio

del boss, si vive male. Ma dall'altro lato, attraverso il racconto di questo dolore, vuole parlare direttamente a chi lo sta vivendo in questo momento. Il tv movie è, infine, costruito per dare delle informazioni concrete che possono permettere alle persone di rivolgersi alla magistratura e cominciare a costruire una vita migliore. Per questo, da una parte, è stata preziosissima la frequentazione delle famiglie di 'ndrangheta, in quanto ho provato a mettere in scena nei personaggi le stesse cose che mi dicevano, in modo che il racconto di quel dolore fosse credibile nelle famiglie dei latitanti e degli affiliati. Dall'altra, abbiamo cercato, anche a livello di racconto visivo (nonostante, dal punto di vista produttivo, sia stato anche molto faticoso), di restituire una verità assoluta degli ambienti che ospitavano la storia. Le location riproducevano esattamente gli ambienti reali del tribunale dei minori di Reggio Calabria in modo che le donne che magari erano già transitate da quegli uffici li riconoscessero e scoprissero che esisteva per loro, all'interno di quelle stanze, la possibilità di un aiuto.

Per rendere il nostro messaggio più efficace, abbiamo scelto come interprete del ragazzo di 'ndrangheta un attore noto e già amato dal pubblico degli adolescenti, Carmine Buschini, famoso per la serie "*Braccialetti rossi*". Quando, al termine di una proiezione a Reggio Calabria, ho visto dei ragazzi di un istituto legato al circuito penale minorile che lo rincorrevano per farsi fotografare con lui, ho pensato che fosse stata la scelta giusta. Questi ragazzi venivano da contesti di 'ndrangheta, vivevano in un istituto perché avevano subito delle piccole condanne, eppure in quel momento il loro idolo era un ragazzo che, nel film che avevano appena visto, raccontava che dalla 'ndrangheta è meglio uscire.

È con questa esperienza che mi sono poi affacciata a quella che, da un certo punto di vista, è stata la scrittura più complessa della mia vita professionale, la fiction "*Il nostro generale*".

4. La notte della Repubblica: Il nostro generale

La vita di Carlo Alberto dalla Chiesa attraversava in modo unico, tragico e implacabile i due fenomeni che hanno piegato e, suo malgrado, plasmato l'Italia del secolo scorso: la mafia e il terrorismo. Si tratta di fenomeni, come intuirà lo stesso generale, che hanno un inquietante aspetto comune: hanno dietro di sé anche altro da sé, un intreccio perverso che porta a entità complesse, nascoste, indecifrabili e superiori a tutto⁷.

Questo progetto racchiudeva quindi al suo interno molte sfide. C'era la sfida di poter proporre al pubblico una storia civile, di poterlo fare riappropriare della vicenda umana e biografica di un uomo che tanto aveva dato all'Italia e che tanto, attraverso i cambiamenti introdotti nell'Arma, continua a dare; ma c'era anche la sfida di affrontare con rigore un tema fino a quel momento ritenuto poco adatto alla televisione generalista come il terrorismo, di conciliare il suo racconto con quello della mafia, e, infine, la difficoltà di non avere sempre delle verità condivise o giudiziarie a cui appoggiarci.

Come sempre, prima di azzardare qualsiasi ipotesi, ho dedicato alcuni mesi allo studio. È impossibile – non mi stancherò mai di dirlo – pensare una storia se non si sa quali sono i suoi ingredienti. Le fonti, in questo caso, erano molte e di diversa natura. Libri, innanzitutto: ho letto il maggior numero possibile di pubblicazioni inerenti agli argomenti che dovevamo trattare, le biografie del generale⁸, i libri pubblicati da alcuni uomini del nucleo⁹, i testi che affrontavano il contesto storico della mafia e del terrorismo¹⁰. Ho cercato di vedere tutti i documentari e i filmati, le

⁷ Gian Carlo Caselli, *Le due guerre. Perché l'Italia ha sconfitto il terrorismo e non la mafia*, Melampo, Milano, 2009.

⁸ Tra le tante, le più recenti sono: Andrea Galli, *dalla Chiesa. Storia del generale dei carabinieri che sconfisse il terrorismo e morì a Palermo ucciso dalla mafia*, Mondadori, Milano, 2017; Simona dalla Chiesa, Rita dalla Chiesa, Nando dalla Chiesa, *Carlo Alberto dalla Chiesa. Un papà con gli alamari*, San Paolo Milano, 2017; Rita dalla Chiesa, *Il mio valzer con papà. Un ritratto familiare del generale dalla Chiesa*, Rai Libri, Roma, 2020.

⁹ Michele Ruggiero, *Nei secoli fedele allo Stato*, Frilli, Genova, 2006; Fabiola Paterniti, *Tutti gli uomini del generale*, Melampo, Milano, 2015; Domenico di Petrillo, *Il lungo assedio. La lotta al terrorismo nel diario operativo della sezione speciale anticrimine i carabinieri di Roma*, Melampo, Milano, 2019.

¹⁰ Giovanni Bianconi, *Mi dichiaro prigioniero politico. Storia delle Brigate Rosse*, Einaudi, Torino, 2003; Vladimiro Satta, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di Piombo*, Milano, 2016; Miguel Gotor, *Io ci sarò ancora. Il delitto Moro e la crisi della Repubblica*, Paperfirst, Roma, 2019; Miguel Gotor, *Il*

trasmissioni televisive che parlavano o del generale o del periodo storico (come l'intervista di Enzo Biagi al generale Carlo Alberto dalla Chiesa nel 1981 o quelle di Zavoli ai brigatisti ne *"La notte della Repubblica"*, 1989-1990). Ho cercato, sugli argomenti più controversi, le audizioni delle commissioni parlamentari dove alcuni dei nostri personaggi erano stati ascoltati e che potevano, quindi, essere garanzia di quello che era il loro reale punto di vista, al di là delle interpretazioni storiche o giornalistiche successive. E poi, fondamentali, gli archivi dei giornali, perché solo leggendo le cronache dei quotidiani dell'epoca è possibile capire qual era realmente il clima nel quale vivevano i nostri personaggi, che risonanza veniva data a quello che accadeva, il volume delle polemiche che li coinvolgeva. Molto spesso, le ricostruzioni che si trovano sui libri, legate a momenti così vicini, non si nutrono di un lavoro storico approfondito. Leggendo i libri, mi sono resa conto che, di fatto, molte interpretazioni traggono origine da materiali derivativi, si appoggiano a ricostruzioni proposte da altri libri (non sempre citati) senza mai ritornare all'origine delle testimonianze su cui fondano le loro analisi e interpretazioni. E poi, ovviamente, ci sono state le interviste. Va sottolineato che il lavoro di studio non riguarda mai solo la premessa del lavoro, ma accompagna tutte le stesure, anche perché, via via che si struttura la storia, nascono nuove esigenze, la necessità di ulteriori verifiche...

Comunque, una volta acquisita una buona conoscenza del tema, si è potuti tornare a farsi guidare da Aristotele, a trovare nella storia il suo aspetto *universale* e metterlo in relazione con il *particolare*. Qual era, innanzitutto, la dimensione universale attraverso la quale era possibile ricostruire la vita di Carlo Alberto dalla Chiesa?

Dai racconti, dalle testimonianze, dalle prime interviste emergeva un archetipo molto forte che era possibile mettere al centro della serie: quello del romanzo di formazione, ma questa volta chi lo attraversa non è solo, ha un padre che funziona più come un alleato che come un antagonista. Il tratto distintivo della nostra storia era, infatti, che dalla Chiesa si muoveva all'interno di un mondo di ragazzi: erano ragazzi i suoi figli, gli uomini del nucleo e persino i terroristi che arrestava. In

Memoriale della Repubblica, Einaudi, Torino, 2011; Sergio Zavoli, *La notte della Repubblica*, Nuova Eri, Roma, 1992; Stefano Caselli, Davide Valentini, *Anni spietati*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

qualche modo, tutti questi giovani, alla fine della serie, diventeranno uomini e lo faranno, come capita a tutti, attraverso un dolore e una disillusione, ma anche con una nuova forza: chi facendo i conti con la delusione di vedere che, nonostante i sacrifici, non si è costruito il Paese che si era immaginato; chi, come Patrizio Peci, ammettendo i propri errori; e chi, infine, come i figli del generale, uscirà dalla giovinezza perché colpito da un lutto devastante. Tranne che con Patrizio Peci, a essere antagonista è il mondo esterno. La relazione con il paterno, questa volta, funziona come un sostegno, nonostante siano gli anni della sua messa in discussione. Tutti i personaggi sentono che nello scambio tra le generazioni c'è qualcosa di nuovo e di sconosciuto, ma superano i potenziali conflitti cercando di conoscersi. Il confronto continuo con la violenza esterna crea la premessa per un dialogo interno.

In continua relazione con il romanzo di formazione dei giovani, il generale si pone come una figura che incarna il paterno in tutte le sue accezioni (non è solo circondato da ragazzi: dà loro fiducia, li rimprovera quando sbagliano, ma si assume anche la responsabilità, quando sbagliano, ascolta quello che hanno da dirgli e li aiuta a crescere, senza schiacciarli). *“Il nostro generale”* non avrebbe avuto questo successo se non fosse stato, in fondo, un grande racconto sull'essere padri, sull'essere figli, sulla fatica di crescere e su quella di chi *deve* fare crescere e che, anche nei momenti più drammatici, non può permettersi mai di mostrare fragilità, debolezza, insicurezza. In questo senso, è stata per noi centrale anche la figura di Dora. È nelle scene con lei che il protagonista può togliersi l'uniforme e lasciar affiorare i suoi momenti di cedimento, ragionare sul suo essere padre, sia quando rimprovera i ragazzi del nucleo che quando si trova di fronte il corpo di una terrorista che ha l'età delle sue figlie. Se questa è la dimensione universale, la scelta, nell'impianto narrativo, è sempre stata però quella di valorizzare al massimo quella “particolare” in modo da creare un'unità inscindibile tra i due aspetti. L'intento forte del racconto doveva essere infatti quello di far conoscere un grande personaggio che era molto noto, ma di cui in realtà si sapeva poco. La morte in Sicilia aveva schiacciato la biografia di Carlo Alberto dalla Chiesa nei cento giorni a Palermo, oscurando il ruolo fondamentale che aveva avuto, negli anni precedenti, nella storia del nostro paese. La sua sfida alle Brigate rosse e la scelta di fondare il nucleo

investigativo sarebbero inoltre stati l'occasione per permettere allo spettatore di fare un viaggio negli anni del terrorismo, finora poco raccontati dalla televisione pubblica.

C'era, a questo punto, la necessità di trovare a livello visivo degli elementi di verità, conservando il sapore di un racconto coinvolgente e "popolare". Fin dalla prima concezione, il racconto è stato pensato con una coesistenza di immagini di fiction e materiale d'epoca. Per nostra fortuna, oggi c'è già un'abitudine, da parte del pubblico, a considerare il documentario un elemento integrabile con la fiction e a trovare naturale lo scambio tra i due linguaggi. I documentari stessi oggi sono costruiti seguendo l'impianto drammaturgico dalle fiction (pensiamo a titoli come "*Sampa*") e fiction molto popolari, come "*Narcos*", hanno già utilizzato insieme immagini di fiction e d'epoca. Inserire immagini d'epoca contribuiva non solo a dare un senso di verità che nessuna ricostruzione sarebbe riuscita a eguagliare (tanto più con i mezzi economici limitati di una fiction italiana) ma permetteva anche, montandole con la giusta armonia, di far compiere allo spettatore un vero viaggio della memoria, fortissimo emotivamente, dentro anni che spesso aveva vissuto e dimenticato.

La stessa verità è stata cercata nel lavoro di scrittura (condiviso, a partire dalle sceneggiature con Peppe Fiore). Insieme al collega, abbiamo cercato di muoverci nella materia senza avere paura della verità. In questo senso, andare a vedere ogni volta i giornali dell'epoca ci aiutava molto a scremare letture e sentimenti che sono arrivati solo in periodi successivi.

Un altro problema rispetto agli anni del terrorismo è che nel tempo si è sviluppata una narrazione estremamente affascinante intorno ai misteri della Repubblica che tende a considerare un valore la complessità e una misera bugia le letture semplici degli eventi. Il nostro approccio è stato quello di cercare la verità, non averne paura, anche quando magari andava contro le ricostruzioni più affascinanti per offrire verità più banali e, dove non c'era possibilità di arrivare a una conoscenza verosimile degli eventi, mostrare quello che si sa, lasciando allo spettatore l'onere di costruirsi un'opinione personale.

L'altra ossatura del racconto, accanto alla storia del terrorismo, è stata ovviamente quella dell'antiterrorismo attraverso il racconto della nascita e del lavoro dei nuclei antiterrorismo. Un importante obiettivo che ci prefiggeamo era che, alla fine della serie, per lo spettatore, fosse chiaro su che cosa si era strutturato il "metodo dalla Chiesa" che non era un eroismo astratto, ma un approccio investigativo tanto efficace e innovativo da essere arrivato fino ai giorni nostri: conoscenza del fenomeno generale, senza focalizzarsi sui singoli reati, utilizzo di strumentazioni all'avanguardia, uso di infiltrati, dedizione assoluta alle indagini, anche a costo di annullare la vita privata, pedinamenti, rapidità d'azione, teoria dei rami verdi e, sempre, un continuo rispetto verso le persone che si arrestavano.

Accanto a questa scelta realistica che ha addirittura fatto parlare del nostro lavoro come di una docufiction, ci sono stati ovviamente anche i necessari tradimenti imposti dalle necessità del racconto. Come spesso accade, abbiamo operato una semplificazione dei personaggi: i carabinieri del nucleo erano numerosi e noi li abbiamo dovuti ridurre a un numero che permettesse al pubblico di legarsi emotivamente a loro e di seguire le loro storie.

Poi c'era il problema del riferimento dichiarato ai personaggi reali. La nostra scelta è stata di raccontare gli ufficiali con un certo realismo (Sechi e Bonaventura) mentre, per quanto riguarda i ragazzi del nucleo, abbiamo mantenuto i soprannomi di veri sottufficiali, cambiando i cognomi reali. Abbiamo poi creato una figura di finzione, Nicola, sulla quale abbiamo potuto agire con maggiore libertà, facendo confluire su di lui azioni che nella realtà avevano fatto uomini diversi. Nicola, ad esempio, partecipa al primo arresto di Curcio (il vero carabiniere che compie la sua azione in questo caso si chiamava Luciano Seno) ma l'abbiamo messo anche sulla scena del delitto di Felice Maritano o del secondo arresto di Curcio che hanno visto coinvolti altri carabinieri del nucleo. Se, da un lato, questa semplificazione era necessaria nella misura in cui il fatto di avere una figura simbolo che attraversa l'intera esperienza permette di comunicare al pubblico con una forza emotiva molto più potente, dall'altro, ci dà anche una maggiore libertà. Noi comunque dovevamo dare al nostro protagonista dei pensieri, una valutazione di quello che stava vivendo, dei

dolori, delle linee sentimentali... il fatto di non appoggiarci a una figura vera ci dava la possibilità di non offendere il percorso biografico di nessuno.

La semplificazione narrativa ha riguardato anche la lotta al terrorismo. Gli uomini del nucleo hanno avuto un grandissimo ruolo anche nello smantellamento di Prima Linea. Carlo Alberto dalla Chiesa si è occupato anche dell'eversione nera. Noi ci siamo concentrati sulla lotta alle Brigate Rosse. Anche qui, vale il ragionamento fatto sul numero dei personaggi: se avessimo disperso le linee investigative, avremmo avuto un quadro solo apparentemente più completo ma l'assenza di un nucleo circoscritto sia tematico che emotivo avrebbe frastornato e confuso lo spettatore. Questa "incompletezza" purtroppo è difficilmente eludibile. La nostra speranza di autori è sempre la stessa, di stimolare il gusto di una ricerca, di creare la curiosità di andare ad approfondire, attraverso altre fonti, l'argomento che noi abbiamo presentato con la fiction.

Un'altra elusione riguarda la struttura del racconto che, all'inizio, era stata pensata come circolare, con un finale importante in Sicilia (che nel tempo è andato contraendosi) e un inizio altrettanto importante a Palermo. La serie doveva cominciare il 22 dicembre del 1968, giorno della sentenza del processo di Catanzaro. Molti mafiosi quel giorno furono assolti per insufficienza di prove: d'altra parte, senza la legge Rognoni-La Torre che prevede il reato associativo, non era facile condannarli. Ci tenevo molto a raccontare come dalla Chiesa aveva affrontato la mafia quando era comandante della Legione di Palermo¹¹, il suo approccio nella lotta alla mafia, che già poteva contare sul "metodo dalla Chiesa" e la sua capacità di vedere Cosa Nostra, prima che Buscetta ne rivelasse l'esistenza. Volevo fare piazza pulita, almeno nella fiction, dello stereotipo, figlio della malafede, ma molto diffuso, dell'uomo che scende a Palermo da solo, perché sottovaluta la mafia. Nel corso delle versioni, questa parte si è via via contratta fino ad essere eliminata: sebbene interessante in sé, nell'organismo che ormai si era creato era diventata un corpo estraneo, ritardava la partenza della serie, il cui cuore pulsante era inevitabilmente il terrorismo. È stato un taglio necessario, ma doloroso. Per me una ferita aperta,

¹¹ Carlo Alberto dalla Chiesa, Nando dalla Chiesa (a cura di), *In nome del popolo italiano*, Rizzoli, Milano, 1997.

fino a che non è successo qualcosa: prima delle ultime due serate, il 16 gennaio 2023, è stato arrestato Matteo Messina Denaro. Immediatamente, i comandanti dell'Arma hanno rivendicato che quell'arresto era stato compiuto seguendo "il metodo dalla Chiesa". Non c'è stata solo la soddisfazione di pensare che, attraverso la fiction, in molti adesso potevano sapere che cos'era, ma anche il risarcimento per quelle scene siciliane mai girate. Non c'era più bisogno del mio inizio in Sicilia. Quanto fosse stato importante il lavoro di Carlo Alberto dalla Chiesa nella lotta alla mafia gli italiani lo potevano vivere in diretta, vedendo quel signore anonimo, chiuso nel suo giubbotto, andare in carcere, stretto tra due carabinieri.

Bibliografia

Andreotti Giulio, *I diari degli anni di piombo*, Solferino, Milano, 2021.

Aristotele, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

Bianconi Giovanni, *Mi dichiaro prigioniero politico. Storia delle Brigate Rosse*, Einaudi, Torino, 2003.

Bocca Giorgio, *È la stampa bellezza!*, Feltrinelli, Milano, 2014.

Bolzoni Attilio, *Uomini soli. Pio La Torre e Carlo Alberto Dalla Chiesa, Giovanni Falcone e Paolo Borsellino*, Melampo, Milano, 2017.

Caselli Gian Carlo, *Le due guerre. Perché l'Italia ha sconfitto il terrorismo e non la mafia*, Melampo, Milano, 2009.

Caselli Stefano; Valentini Davide, *Anni spietati*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

dalla Chiesa Carlo Alberto, dalla Chiesa Nando (a cura di), *In nome del popolo italiano*, Rizzoli, Milano, 1997.

dalla Chiesa Nando, *Delitto Imperfetto. Il generale, la mafia, la società italiana*, Melampo, Milano, 2007.

dalla Chiesa Rita, *Il mio valzer con papà. Un ritratto familiare del generale dalla Chiesa*, Rai Libri, Roma, 2020.

dalla Chiesa Simona; dalla Chiesa Rita; dalla Chiesa Nando, *Carlo Alberto dalla Chiesa. Un papà con gli alamari*, San Paolo Milano, 2017.

- De Chiara Paolo, *Il coraggio di dire no. Lea Garofalo la donna che sfidò la 'ndrangheta*, Falco, Cosenza, 2012.
- Demaria Marika, *La scelta di Lea. La ribellione di una donna della 'ndrangheta*, Melampo, Milano, 2013.
- Di Bella Roberto, Zapelli Monica, *Liberi di scegliere*, Rizzoli, Milano, 2019.
- di Petrillo Domenico, *Il lungo assedio. La lotta al terrorismo nel diario operativo della sezione speciale anticrimine i carabinieri di Roma*, Melampo, Milano, 2019.
- Dickie John, *Cosa Nostra. Storia della mafia siciliana*, Laterza, Roma-Bari 2020.
- Fava Claudio, *Cinque delitti imperfetti*, Mondadori, Milano, 1994.
- Franceschini Alberto; Buffa Pier Vittorio; Giustolisi Franco, *Mara, Renato, ed io*, Mondadori, Milano, 1988.
- Galli Andrea, *dalla Chiesa. Storia del generale dei carabinieri che sconfisse il terrorismo e morì a Palermo ucciso dalla mafia*, Mondadori, Milano, 2017.
- Giroto Silvano, *Mi chiamavano Frate Mitra*, Edizioni Paoline, Milano, 2002.
- Gotor Miguel, *Il Memoriale della Repubblica*, Einaudi, Torino, 2011.
- Gotor Miguel, *Io ci sarò ancora. Il delitto Moro e la crisi della Repubblica*, Paperfirst, Roma, 2019.
- Impastato Felice Bartolotta, *La mafia in casa mia*, Di Girolamo, Palermo, 2021.
- Ingrasci Ombretta, *Donne d'onore*, Bruno Mondadori, Milano, 2007.
- Lavandier Yves, *L'Abc della drammaturgia*, Dino Audino Editore, Roma, 2003.
- Lodato Saverio, *Quarant'anni di mafia. Storia di una guerra infinita*, Rizzoli, Milano, 2012.
- Mamet David, *I tre usi del coltello*, Minimun Fax, Roma, 2002.
- Paterniti Fabiola, *Tutti gli uomini del generale*, Melampo, Milano, 2015.
- Peci Patrizio, Guerri Giordano Bruno (a cura di), *Io, l'infame. La mia storia da terrorista pentito*, Sperling & Kupfer, Milano, 2008.
- Ruggiero Michele, *Nei secoli fedele allo Stato*, Frilli, Genova, 2006.
- Satta Vladimiro, *I nemici della Repubblica. Storia degli anni di Piombo*, Milano, 2016.
- Sofocle, *Edipo re*, Rizzoli, Milano, 1982.
- Sossi Mario, *Nella prigione delle Br*, Editoriale Nuova, Milano, 1979.
- Spataro Armando, *Ne valeva la pena. Storie di terrorismi e mafie, di segreti di Stato e di giustizia offesa*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- Turone Giuliano, *Italia occulta. Dal delitto Moro alla strage di Bologna. Il triennio maledetto che sconvolse la Repubblica (1978-1980)*, Chiarelettere, Milano, 2019.
- Vitale Salvo, *Nel cuore dei coralli. Peppino Impastato. Una vita contro la mafia*, Rubettino, Catanzaro, 1995.
- Zavoli Sergio, *La notte della Repubblica*, Nuova Eri, Roma, 1992.