

"Todo modo" il barochhismo di Sciascia e Petri

Autor(en): **Busquets, Loreto**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268097>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TODO MODO:
IL BAROCCHISMO DI SCIASCIA E PETRI

*Debemos siempre tener, para en
todo acertar, que lo blanco que yo
veo, creer que es negro, si la Iglesia
hierárquica así lo determina.*

(Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*)

Sia il romanzo di Sciascia sia il film omonimo di Petri scaturiscono da un medesimo atteggiamento umano ed artistico: l'attenzione e la tensione morale e civile verso i problemi e le degenerazioni della vita pubblica nazionale italiana e il convincimento che l'arte può essere al servizio di un'idea politica ed essere strumento di svisceramento della realtà e di denuncia.

Di Sciascia è stato più volte rilevato il suo razionalismo laico e le sue connessioni o affinità con il pensiero illuminista settecentesco. Il che è profondamente vero poiché la sua opera, saggio e insieme romanzo nella migliore tradizione illuministica, si propone il fine morale di fare luce nelle tenebre e di liberare l'uomo e la società dall'ignoranza voluta dall'impostura del potere. E ciò mediante una scrittura perspicua, razionale, lucida. Come vedremo in seguito, il gioco dialettico luce/tenebre, esemplificato nel goyesco "sonno della ragione che genera mostri", costituisce la base ideologica del *Todo modo* di Sciascia e, in modo diverso, del film di Petri.

E' noto che l'enigmatico titolo del romanzo e del film proviene dalla frase iniziale degli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola:

por este nombre ejercicios espirituales se entiende *todo modo* de examinar la conciencia, de meditar, de contemplar, de orar vocal y mental y de otras espirituales operaciones según que adelante se dirá. Porque así como el pasear, caminar y correr son ejercicios corporales; por la misma manera *todo modo* de preparar y disponer el ánima para quitar de sí todas las afecciones desordenadas y después de quitadas

para *buscar y hallar la voluntad divina* en la disposición de su vida para la salud del ánima, se llaman ejercicios espirituales. (Il corsivo è mio)

Il film ricorda attraverso l'epigrafe iniziale ciò che ha significato la Compagnia di Gesù nella formazione della classe dirigente europea, nel consolidamento del potere ecclesiastico e nella secolare alleanza tra l'altare e il trono dell'assolutismo regio europeo: "La pratica religiosa degli esercizi spirituali era un mezzo di formazione degli uomini del potere economico e politico". Sciascia, sempre meno esplicito, lascia l'enigma delle due parole del titolo perché sia il lettore a indovinarne l'origine e il significato.

Gli *Esercizi* mirano quindi alla formazione spirituale e mentale di una classe dirigente subordinata alla monarchia e ubbidiente all'autorità ecclesiastica (come è noto, oltre ai tre voti tradizionali di ubbidienza, povertà e castità, la Compagnia di Gesù richiede il voto speciale di ubbidienza al Papa). Mediante sofisticate tecniche di persuasione, gli *Esercizi* s'ispirano al medesimo principio dell'istituzione *Propaganda Fide* con cui la Chiesa controriformistica combatte, insieme con altri strumenti quali il teatro, la minaccia confessionale del protestantesimo e il relativismo e il libertinaggio in crescente espansione tra le classi colte europee del Cinquecento e del Seicento. Imposti nell'insegnamento, praticamente monopolizzato dalla Compagnia di Gesù, essi sono lo strumento quasi invisibile del potere politico ed ecclesiastico: rappresentano, soprattutto in un'ottica settecentesca, la manipolazione delle menti a favore di un oscurantismo culturale e religioso che favorisce l'assoggettamento dei sudditi agli inganni e alla violenza del potere. Infatti, nel suo sistematico rendere espliciti i contenuti impliciti di Sciascia, Elio Petri mette in bocca ad un personaggio un concetto capitale degli *Esercizi* ignaziani: "Rendi insensibile il cuore di questo popolo, che non veda con i suoi occhi né oda con le sue orecchie", che rimanda alla sentenza posta come epigrafe del presente lavoro.

Punto di forza degli *Esercizi* è l'assoggettamento delle coscienze attraverso il timore di Dio, della morte, del giudizio e della condanna

finali. "Che ne sarebbe del Cristianesimo – scrive Sciascia – senza l'idea della morte e della punizione?". Applicato in ambito sociale e politico, tale timore induce dolcemente all'asservimento politico, come ho cercato di mostrare ne *La vida es sueño* di Calderón de la Barca¹. Visti da quest'ottica, gli esercizi ignaziani diventano l'emblema delle astuzie e dell'ipocrisia del potere, vale a dire, di quel machiavellismo, profano e cristiano, che dal Rinascimento presiede all'assolutismo regio.

L'opera di Sciascia si colloca di fronte all'oscurantismo odierno, gestito ancora dalle astuzie del potere ecclesiastico camuffato dietro il potere politico, come la luce di fronte alle tenebre. Qui, come all'epoca dei Lumi, la realtà da combattere – l'*ancien régime*, emblematizzato, perlomeno da Voltaire in poi, nel gesuitismo – viene osservata rifiutando il principio di autorità e ricorrendo all'attenta e lucida osservazione dei fatti, all'analisi, all'ipotesi, alla verifica e alla scoperta. Di qui l'utilizzo del genere poliziesco quale paradigma del processo cognitivo: di fronte al delitto, che è sempre un enigma su cui fare luce, valgono solo la constatazione dei fatti e le congetture. E' il caso di *Todo modo*.

Che nel romanzo di Sciascia, come nel film, sia impossibile fare luce sul delitto o sulla catena di delitti che ne costituisce la trama, non significa che Sciascia abbandoni la sua fede nella ragione umana e nell'esistenza di uomini di buona volontà, incorrotti e incorruttibili, capaci di lottare contro l'oscurità di un malefico potere politico ed ecclesiastico, che dai giorni di sant'Ignazio persiste inalterato nella storia politica italiana. Ma certamente l'impossibilità effettiva di arrivare al soggetto del crimine, che è la forma consolatrice che offre il genere poliziesco alla presenza del male nel mondo, denota, più che i limiti della ragione umana, la forza gigantesca del potere e la sua penetrazione nei tessuti più profondi della società italiana dove, non solo negli anni Settanta, ogni crimine è destinato a restare, oltre che impunito, enigmatico. Ma forse non è possibile identificare l'autore

¹ Loreto Busquets, "*La vida es sueño* o l'apologia della Monarchia cristiana", *Strumenti critici*, X, n° 77, 1, gennaio 1995, pp. 29-64.

o gli autori dei numerosi omicidi che si verificano in *Todo modo* perché Sciascia rifiuta il concetto di *verità*, un concetto cristiano-cattolico che ha ostacolato quell'attenzione critica permanente e quella ricerca incessante della verità da lui ritenute specifiche dell'uomo di ragione: una razionalità sostenuta da una giusta dose di scetticismo con cui eludere ogni forma di fanatismo e pertanto di assolutismo.

La struttura poliziesca del racconto di Sciascia passa inalterata al film di Petri. Esagerazioni e tonalità a parte, uguali sono: il crimine che segna il passaggio dalla prima alla seconda parte del testo, i diversi omicidi che si succedono nella seconda parte, le inutili indagini poliziesche per trovare l'assassino, la dissoluzione del responsabile in un anonimato che denuncia la complicità di tutti in un'azione imputabile a uno qualunque di essi. Un finale senza finale perché tutto lascia pensare, anche nel film, dove alla fine non resta alcun sopravvissuto, che, finché il potere persiste, trova il modo di rinascere dalle sue ceneri come la Fenice immaginaria.

Ma veniamo ai momenti significativi della trama in cui le strade dello scrittore e del regista s'incontrano e si discostano. Nel romanzo un pittore famoso, un intellettuale, che è anche il narratore dell'opera, si ritrova in un luogo indeterminato e astratto, come conviene al carattere filosofico o allegorico del racconto. In questo spazio, che dovrebbe essere riservato alla natura, egli scopre un lussuoso e severo albergo che, per l'occasione, accoglie un gruppo di uomini di fede e scelta politica cattolica appartenente al mondo della politica, della curia e dell'alta finanza, legato alla Democrazia cristiana al potere. Essi vi si riuniscono annualmente per seguire degli esercizi spirituali sotto la guida di un direttore spirituale, don Gaetano, che in entrambe le opere diventa il "gesuita" per antonomasia, con tutte le implicazioni storiche, politiche e religiose menzionate. Questo luogo appartato, oggetto di speculazione immobiliare grazie all'influenza di don Gaetano, è già stato oggetto di un'impostura ecclesiastica poiché si dice costruito sull'eremo di un santo mai esistito. Ben presto si scopre che questi *vip* della politica e degli affari si ritrovano in questo eremo fittizio non per seguire degli esercizi spirituali, bensì per ordire

strategie e intrighi di partito e di governo e per intrecciare affari illegali con un mondo industriale e finanziario sensibile alla corruzione. C'è di più. In questo mondo compattamente maschile, dove i laici sembrano preti e i preti uomini politici e gente di malaffare, s'intravede, nell'opera di Sciascia, un'oasi femminile costituita da tre graziose signore in bikini, che lo scrittore, con mano leggera e fine ironia, descrive come una sorta di tre grazie immerse in un bagno di luce e di vita in contrasto con la severità e cupezza dello spazio chiuso e vagamente funesto dell'albergo-convento: uno spazio che, a mano a mano che progredisce l'azione, si configura sempre più come un bunker infernale dove si trincerava il potere, il quale, indebolito dalle lotte e dai tradimenti interni, cerca di evitare la propria distruzione con strategie e meccanismi diabolici. Queste tre grazie sono le amanti di tre insigni politici che, riparati dietro il paravento di decoro e di rispettabilità che la Chiesa offre loro, vivono la sessualità da un lato come cinico e spavaldo privilegio e dall'altro come peccato e vergogna.

La metafora barocca e machiavellica del potere persiste quindi al di là dell'opzione per Ignazio di Loyola e per i suoi efficaci esercizi spirituali. L'occultazione sessuale e il suo corollario, la colpevolizzazione della sessualità, puntano certamente all'ipocrisia ma anche all'aberrazione della morale sociale della classe dirigente, che si autodefinisce cattolico-praticante.

Nel film questo episodio viene ingrandito e volutamente distorto. Le tre donne-amanti di Sciascia vengono ridotte a una sola figura, rappresentata da Mariangela Melato, che fa la parte della moglie legittima di uno degli uomini più potenti della Democrazia cristiana, subito identificato dagli spettatori con Aldo Moro. Mentre Sciascia conferisce un tono allegramente trasgressivo alla magra libertà erotica che i signori del potere si concedono una volta l'anno, Petri invece le dà una tonalità oscura e barocca, ingrandendo mostruosamente la semplice allusione alla sessuofobia cattolica presente nel racconto. Il regista si compiace nel mostrare una sessualità di sagrestia vissuta sotto l'incombenza del peccato, che dà luogo a un ampio spettro di ambiguità, anomalie e aberrazioni sessuali. Parte precipua del film,

tali distorsioni intendono dimostrare che la smania di potere è una malattia e che l'inflazionata volontà di potenza che la determina è una forma compensatrice di complessi d'inferiorità e di dipendenze e regressioni infantili. Il regista immobilizza così la sessualità di Moro in un narcisismo impotente – alludendo all'immobilismo politico del regime democristiano – e trasforma sua moglie, da cui egli dipende in una sottomissione infantile, in una donna di tratti isterici, che da una parte incarna la tentazione della carne e dall'altra il fanatismo insito in un'ideologia megalomane di stampo fascista, esaltata da un ideale maschile di potenza – l'eroe – con il quale ella s'identifica e a cui si subordina con spirito di protezione e di dominio materno da un lato e di sottomissione servile dall'altro.

Senza uscire dal metaforismo barocco, comune alle due opere, l'occultazione sessuale richiama l'occultazione politica, base del potere teorizzato dal machiavellismo anche cristiano. Il bunker-albergo è il rifugio dell'impunità, dove il lettore, e lo spettatore, hanno modo di presenziare ai misfatti del potere e all'essenza degli uomini che gestiscono indegnamente la cosa pubblica e la fede istituzionalizzata. In questo senso, esso rinvia alla metafora barocca del teatro come *polis*, con la sua parte pubblica, il palcoscenico mostrato allo spettatore e al suddito, e la sua parte privata, le quinte, dove si nascondono i meccanismi della finzione, vale a dire le menzogne e le leve del potere. Stando così le cose, l'intrusione nel romanzo di un estraneo, l'intellettuale citato, favorita da don Gaetano, è una pericolosa infrazione a una legge di ferro, l'occultazione per l'appunto, che può mettere in pericolo l'intero sistema. Tanto è vero che questa imprudenza costerà la vita allo stesso don Gaetano, chiave di volta del medesimo.

Mentre nell'opera di Sciascia l'intrusione nel rifugio ecclesiastico-politico è opera del personaggio-narratore, nel film di Petri questa è affidata alla cinepresa. Tra il luogo dell'azione e il pubblico spettatore non c'è, a differenza di ciò che si verifica nel romanzo, una figura intermediaria che filtri l'azione e che serva di contrappunto dialettico a don Gaetano, il quale, come ho detto, rappresenta la Chiesa e la secolare alleanza tra l'altare e il trono, tuttora vigente in un'Italia che

si definisce democratica e repubblicana. Ma le mute immagini captate dalla cinepresa sono comunque un testimone scomodo, che rischia di mettere ugualmente in pericolo il sistema. Tale era, infatti, l'intenzione esplicita di Petri: minare il potere e battere il partito egemonico della Democrazia Cristiana alla vigilia delle elezioni del 1976.

Tutta la prima metà del romanzo è dedicata al contrappunto dialettico tra il pittore e don Gaetano, tra l'intellettuale illuminato, ragione e scetticismo tesi alla ricerca della verità, e l'intellettuale barocco, ragione pratica e comportamentale del fine che giustifica i mezzi, *qualunque mezzo* (non sarà poi questo il significato del *todo modo* di Sciascia?). La soppressione di questo gioco dialettico, cui lo scrittore affida le sue riflessioni sulla perpetuazione ideologica e politica della Chiesa e sulle contraddizioni e responsabilità che ricadono in uguale misura sul mondo cattolico e sul mondo laico italiano, allontana il film dalla sua matrice ispiratrice. L'occhio della cinepresa sostituisce solo parzialmente la figura del pittore, testimone oculare delle macchinazioni del potere, ma anche collaboratore nelle ricerche poliziesche e, infine, probabile esecutore dell'omicidio di don Gaetano, regista della commedia e tragedia del potere che si rappresenta impunemente nell'eremo-albergo.

Il pittore e don Gaetano, rigorosamente co-protagonisti, si confrontano con armi pari: essi instaurano un dialogo fatto di cultura, d'intelligenza, d'*esprit*, d'ingegnosità intellettuale e di acutezza. Lo spirito barocco della *agudeza y arte de ingenio*, cui le tattiche gesuitiche di persuasione devono più di un suggerimento, si combina dialetticamente con l'*esprit des lumières*: è il dialogo tra il mondo religioso e il mondo laico della modernità, i quali, più che realtà antitetiche, appaiono come le due facce di una stessa medaglia. Perché tra la figura astuta, cinica e demoniaca di don Gaetano e quella laica del pittore si stabilisce un rapporto di repulsione e di attrazione, di rifiuto e d'intesa che, analizzato dal pittore, si spiega con il fascino che la Chiesa ha saputo esercitare per secoli persino sull'uomo moderno, anche quando egli si definisce laico o ateo. E' in questa sorta d'inconscia complicità che il pittore trova uno dei motivi, o il motivo, della sorprendente perennità della religione e

della Chiesa cattolica che, come sappiamo, stupiva Voltaire. Una perennità dovuta ad un prestigio e ad un ascendente che, per una serie di ragioni tattiche della Chiesa attuale, Sciascia vede in decadenza, preannunciando – forse proiezione di un desiderio – l'imminente estinzione della Chiesa stessa.

Eliminata la figura del pittore da parte di Petri, svanisce la dialettica luce/ombra grata all'epoca dei Lumi e compare la monocroma tenebrosità barocca che contraddistingue la sua opera. E' una scelta che gli permette di modificare liberamente la figura del prete e anche il proposito del film, il quale sposta l'accento dalla critica al Cattolicesimo e alla Chiesa del romanzo di Sciascia a quella della vita politica e sociale del Paese, intrisa da una mafia che da tempo lo scrittore riteneva non più circoscritta alla sua Sicilia natale. Petri non nascondeva che il film, mostrando il vero volto del regime democristiano, voleva essere uno strumento di convinzione e di propaganda in vista delle imminenti elezioni e che per ottenere tale scopo egli era disposto a utilizzare tutti i mezzi ed effetti "popolari" che servissero a produrre un impatto potente e immediato. Il che gli valse duri commenti da parte dei critici, i quali sottolinearono le differenze qualitative delle due opere e attribuirono il fallimento del film allo schematismo ideologico del regista, alla superficialità dei contenuti e alle sue coordinate stilistiche, definite le peggiori coordinate del cinema commerciale.

A queste pesanti obiezioni occorre innanzi tutto ribattere che Petri precisa, all'inizio del film, di aver fatto un libero adattamento del romanzo. Quanto allo stile, nulla gli impediva di sostituire la fine ironia, le sottili allusioni metaforiche e la leggerezza e leggiadria del libro di Sciascia con un espressionismo indubbiamente brutale, che per altro non rinuncia a numerosi stilemi barocchi, sia pure attinti a un registro diverso da quello sciasciano. Tuttavia, l'uso e l'abuso del paradosso e del sarcasmo, dei contrasti violenti e di certe insistenze ossessive e meccaniche puntano a evidenziare le contraddizioni della realtà e a demistificarla. E' proprio su questo punto che i propositi dei due autori sembrano pienamente convergere: demistificare una realtà a tutt'oggi barocca, attenendosi l'uno a un'estetica razionale-

illuministica che non disdegna allusioni intellettualistiche barocche, l'altro a un'estetica barocca realista e popolare che punta sull'impatto e la risposta emozionale dello spettatore con fini propagandistici. Cosa del resto del tutto coerente, direi necessaria, avendo Petri sostituito la figura del pittore-intellettuale con la lente neutra ma deformante della cinepresa nella tradizione del realismo seicentesco.

Resta il fatto, comunque, che del prete di Sciascia nel film rimane ben poco. Restano alcuni dei suoi ragionamenti paradossali, emblematici dell'acutezza mentale, dell'arguzia e del cinismo comunemente ascritti al machiavellismo profano e cristiano. Permane soprattutto il suo carattere machiavellicamente diabolico, già enfatizzato da Sciascia mediante il dipinto *La tentazione di sant'Agostino* (1620) del pittore barocco Rutilio Manetti: un elemento raccolto da Petri nel mostrare la similitudine degli occhiali di don Gaetano con quelli inforcati dal diavolo nel quadro citato. Per il resto, il regista fa del prete un personaggio che predica il Vangelo nei toni terrorizzanti della migliore e peggiore retorica della predicazione barocca, puntando il dito accusatore verso i crimini indotti o perpetrati da lui stesso, vale a dire dalla Chiesa medesima. Un predicatore barocco che in forma ampollosa ed effettistica annuncia il finale apocalittico di una classe politica che usa la religione come *instrumentum regni* e che ha bisogno della Chiesa per la sua sopravvivenza; un personaggio cinico e crudele che si diverte impaurendo il gregge di uomini potenti che tiene per il collo, i quali, quando vedono che l'ingrata madre Chiesa li abbandona al loro misero destino, piangono come bambini che chiedono di tornare a casa per attaccarsi alle gonnelle delle loro mamme.

Rispettando la struttura dei due protagonisti, Petri colloca accanto alla figura preminente di don Gaetano (Marcello Mastroianni) un esponente del partito democristiano al governo (Gianmaria Volonté), che incarna il *cliché* degli uomini politici italiani legati alla Chiesa, con il loro fare tra il femminile e il pretesco, il loro linguaggio colto e sibillino, la voce sommessa, la gestualità servile e riverente, che Volonté, nella sua contraffazione di Moro, seppe riprodurre con una

fedeltà ed un realismo anatomico memore dei migliori e peggiori momenti della recitazione naturalistica dei primi del Novecento.

Nel film di Petri tutto tende alla caricatura, all'exasperazione, alla deformazione esilarante e grottesca. L'isterismo di quasi tutti i personaggi, compreso quello di don Gaetano, che nel libro rappresenta la cinica imperturbabilità del potere, si esaspera nelle scene di panico collettivo. Tutti gli elementi retorici contribuiscono alla creazione di un clima teso, denso di presagi apocalittici: la musica cupa, sinistra, dissonante e ossessiva di Ennio Morricone, la monocromia dei grigi e del nero, con cui si allude al grigiore di idee e di personalità del mondo politico ed ecclesiastico. Grigiore di una Chiesa in decadenza, come riflette Sciascia, che ha perso il fasto che una volta le conferiva autorità e prestigio e che contribuisce oggi, con la sua squallida mediocrità, alla propria demistificazione. Rompono la monotonia del grigio compatto le macchie viola, con allusioni di settimana santa, di peccato, di colpa, di espiatione e di morte, la grande ossessione e il grande ricatto del Cattolicesimo; le monumentali sculture di marmo bianco, che, come passi di danza macabra, riproducono le stazioni della Passione, riproponendo in tono minore la grande tradizione scultorea barocca, sia quella popolare delle processioni ispaniche, sia quella di Michelangelo, di Bernini, di Borromini – e in questo si sottolinea ancora la decadenza culturale d'una Chiesa che ripete meccanicamente e insulsamente le grandezze del passato; e infine la peculiare configurazione del luogo, tra grotta, bunker, prigione e trappola, dotato di tutti gli strumenti che la modernità mette al servizio dell'efficienza e che la Chiesa, immobile, come il potere, priva di nuovi contenuti, utilizza per divulgare in tempo reale le cose morte che ripete da secoli.

Non manca la massificazione degli uomini del potere, tutti vestiti uguali, coperti gli occhi con occhiali scuri, che rendono i loro volti vere maschere impenetrabili e indistinte: uomini senza occhi, manichini come quelli di De Chirico, insignificanti e anonimi, di fronte ai quali l'autorità ecclesiastica assume un rilievo cromatico importante: è la sola macchia rossa che spicca nell'uniformità dei grigi, come ad indicare che quella che conta è sempre e comunque la

Chiesa, con la spettacolarità del suo inevitabile teatro. Un modo di accennare, senza uscire dal referente barocco, alla gran rappresentazione teatrale allestita dalla Chiesa, che, com'è stato già osservato, don Gaetano dirige da vero regista. E se insisto sulla centralità della metafora polivalente del teatro nel film di Petri è perché egli stesso, in un'intervista, sosteneva che era stato suo intendimento "rappresentare l'intrigo italiano, rappresentare il potere radicato nella notte della *teatralità italiana*" (il corsivo è mio).

A differenza che nel romanzo, dove l'azione si svolge come un incubo in un covo che possiamo definire letteralmente di ladri, nel film di Petri l'azione scorre simultaneamente su due livelli: uno in superficie (il palcoscenico), dove sin dall'inizio si parla di un'epidemia che sta devastando la popolazione, e l'altro nel sottosuolo, in cui coloro che sono stati votati per gestire la cosa pubblica si trovano congregati, in un gesto d'indifferenza e d'irresponsabilità, nei sotterranei del potere, dove curano i loro interessi privati e tramano intrighi che mirano machiavellicamente al mantenimento del potere.

In questo scenario criptico, di cui Petri accentua il carattere catacombale e claustrofobico, la vera protagonista è la paura. L'arroganza del potere incomincia a fare acqua di fronte al sospetto di un complotto imminente, che può venire dagli stessi membri del partito. Tutti sospettano di tutti. Tutti sono paralizzati perché tutti, complici in affari sporchi e azioni illegali, sanno di non poter accusare nessuno senza essere a loro volta accusati. Segnalare o eliminare testimoni scomodi può portare, e porta, all'eliminazione di tutto il sistema. Una stessa condizione di devastazione e di morte invade quindi lo scenario esterno e quello interno descritti. In questo clima sospettoso e incerto, su un sottofondo di panico in crescendo, don Gaetano vocifera la sua *meditatio mortis* di stampo gesuitico sulla falsariga degli *Esercizi spirituali* ignaziani, dando così al film una struttura episodica assente nel romanzo.

Nelle sue prediche, don Gaetano, caricatura del prete barocco che annuncia tremebondo la vendetta del Dio biblico del tuono e della spada, rivolge il suo dito accusatore non più verso il peccato della sessualità, in cui la Chiesa ha concentrato tradizionalmente la colpa,

lasciando mano libera in altri ambiti morali (aspetto su cui insiste il film), bensì verso il peccato dei peccati: il potere e l'abuso di potere, che è l'infrazione alla legge cristiana di dare a Cesare ciò che è di Cesare e a Dio ciò che è di Dio. Frase che Petri raccoglie dal libro di Sciascia, enfatizzandone però il senso in una scena in cui don Gaetano intima ai presenti di ritirarsi nelle loro stanze con un gesto che evoca la figura di Gesù che scaccia i mercanti dal tempio. Scelte che allontanano il film dal testo di Sciascia, dove il Vangelo non viene quasi mai citato.

E' così come il prete machiavellico di Sciascia diventa, nelle mani di Petri, un mascalzone cinico e tracotante, che trama il tradimento della Chiesa nei confronti del partito politico al governo, il quale per ben trent'anni ha subordinato gli interessi del Paese a quelli della Chiesa in cambio del suo appoggio incondizionato. Lo commentano intimoriti alcuni uomini del governo: "La Chiesa sta prendendo le distanze da noi". E Volonté, nella veste di Aldo Moro, in un tentativo inutile di riconciliazione: "Che siamo noi senza di voi e voi senza di noi?".

Il prete assume quindi il ruolo della Chiesa che sa di tenere il coltello per il manico e di poter esercitare, con il ricatto, un'azione di controllo e di coercizione, di potere sul potere. E' interessante che l'albergo, il quale si contraddistingue per la sua efficacia tecnologica, si presti ad una delle metafore più suggestive del potere, che ho riscontrato, significativamente, ne *La vida es sueño* calderoniana: microfoni invisibili e schermi televisivi controllano i movimenti dei congregati in un'azione superiore, quasi divina, di "vedere senza essere visti", come fa il padre di Segismundo con suo figlio. Non è un caso che a tale principio s'ispirasse il *panopticon* ideato da Bentham per il suo carcere ideale e che l'idea del carcere sia più volte suggerita da Petri mediante corpi e volti visti attraverso le grate del convento.

A circa la metà del film, e anche del romanzo, avviene il primo omicidio che, nell'opera di Sciascia, costituisce un episodio di gran bellezza letteraria ed un elemento di sorpresa oltremodo efficace. Mi riferisco alla scena curiosa e affascinante della recita del Rosario che

avviene come su un palcoscenico di fosche colorazioni, illuminato con la tecnica barocca del chiaroscuro. La recita viene infatti giornalmente contemplata come uno scenario non solo dal pittore ma anche dal cuoco, anticlericale ricalcitante che, come il pittore stesso, non rimane insensibile al fascino della teatralità del sistema. Il quadrilatero umano formato dai recitanti, che si spostano uniformemente e ritmicamente da un estremo all'altro del recinto, rimane per metà illuminato e per metà immerso nell'ombra. Nell'opera di Sciascia il colpo che atterra uno dei recitanti è avvertito dal lettore in modo del tutto inatteso; il film invece annuncia l'omicidio imminente mediante una lunga sequenza di immagini visive e sonore che, a mio parere, distrugge uno dei momenti più suggestivi e cinematografici del racconto. Tuttavia Petri, ancora una volta, è conseguente alle sue scelte poiché ha optato sin dall'inizio per annunciare il finale apocalittico che gli è stato tanto rimproverato, prima con l'epidemia e poi con il sacrilegio delle ostie, scomparse dall'altare e divorate in un secondo momento da don Gaetano. Particolari tra l'altro meno arbitrari di quanto si potrebbe pensare giacché, per quanto riguarda il massacro finale, Petri segue le parole del commissario di Sciascia quando dice di temere che tutto vada a finire come in quel tale romanzo di Agatha Christie dove tutti i personaggi vengono uccisi (si tratta di *Dieci piccoli indiani*). Quanto al sacrilegio delle ostie, lo stesso Sciascia accenna al cannibalismo implicito nel sacramento dell'eucaristia e all'antropofagia metaforica praticata dai complici e rivali delle varie fazioni.

Seguono poi, in entrambe le opere, le inutili indagini per scoprire l'autore di questo primo omicidio mediante la ricostruzione dello scenario e della dinamica del delitto. Malgrado la geometrica precisione del rettangolo, il tentativo fallisce clamorosamente in virtù della ferrea legge dell'omertà, che presiede le organizzazioni mafiose e lo Stato italiano. A questo punto delle indagini, in cui Sciascia fa intervenire il pittore in qualità d'indagatore, Petri inserisce due episodi inesistenti nel romanzo: prima la confessione di tutti gli esercitanti, destinata a non avere alcun esito, essendo don Gaetano il primo a sapere il nome del colpevole (forse egli stesso) e a non voler

collaborare con la polizia; confessione che finisce con un *black-out* in concomitanza con l'omicidio di altri membri e con il sequestro e l'uccisione del mediocre poliziotto Scalambri, che confida ingenuamente nel potere della ragione per scoprire "la verità" – e qui Sciascia distingue tra lo stretto razionalismo logico del funzionario e una razionalità tesa ad una verità ben più profonda capace di oltrepassare i limiti del calcolo e del buon senso. Poi l'episodio che serve a far luce su ciò che rimane un'incognita per il lettore del romanzo: il titolo *todo modo*. E' l'enigma delle famose citazioni di Sciascia, citazione che, in questo caso, sfocia in quella di Gide, contenente forse la chiave interpretativa del testo.

Petri trasforma prima queste due parole in un anagramma di sigle di società presiedute o amministrare dai membri lì congregati e progressivamente assassinati. In un secondo momento esse vengono reinserite nella frase di sant'Ignazio. "todo modo [...] para buscar y hallar la voluntad divina". Ancora una volta, il chiarimento è conseguente all'opzione di Petri poiché il suo feroce *pamphlet* non solo mette l'accento sugli aspetti politici della realtà italiana, ma mostra le radici storiche di una classe dirigente formatasi nelle perfide astuzie di una politica religiosa che ho qui ripetutamente definito machiavellico-gesuitica.

A ben guardare il tema della "volontà divina" della frase ignaziana costituisce l'idea cardine del racconto cinematografico, da quando Moro e sua moglie, in una delle prime scene, interrompono la recita del paternostro nel *fiat voluntas tua*, fino ad una delle scene finali, conclusasi di nuovo con il paternostro e lo stesso *fiat voluntas tua*. Una "volontà divina" che nell'intenzione di Ignazio di Loyola è la volontà della Chiesa, a cui credenti e sudditi, e naturalmente il potere temporale, rimangono idealmente soggiogati.

A questa *volontà divina*, sembrano dirci entrambi gli autori, può e deve opporsi la ragione al servizio della giustizia e della libertà, vale a dire, la *volontà umana*. Questa volontà, nel romanzo, è esercitata dall'intellettuale-pittore, che uccide il gesuitismo storico nella figura di don Gaetano; nel film, vengono invece responsabilizzati gli elettori, accusati di complicità passiva con gli uomini del

potere. Tale accusa avviene nel momento in cui don Gaetano dice a Moro: "Tu sei come i tuoi elettori: cinico e feroce", o quando il cuoco, malgrado conosca e disprezzi il mondo politico e religioso che gli è dato contemplare quotidianamente, non esita a chiedere a Moro una raccomandazione per suo figlio.

Mostrando le responsabilità che ricadono sui cittadini, Petri li invita a compiere con il loro voto l'assassinio simbolico che, alla fine del film, perpetuano uomini armati non identificati: li invita, in una parola, ad esercitare il loro diritto inalienabile ad opporre la loro volontà alla volontà perversa del potere.

Loreto BUSQUETS

Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

