

When mockumentary gets Italian: *Il ritorno di Cagliostro* along the lines of *Forgotten Silver*

Emanuele Broccio

Abstract

Playing on a fusion between the aesthetic strategies of the documentary as a genre and the discursive features of the fiction, *Il ritorno di Cagliostro* (Ciprì and Maresco: 2003) should be classified within that filmic category called mockumentary. The following essay will analyse first how the techniques used put the spectator in a continuous oscillation between the feeling of witnessing real-life situations and the suspicion of fiction. The alternation of the two systems, around which the film is structured, thus dynamically characterizes the communication pact. Secondly, we will examine *Forgotten Silver* by Peter Jackson which is the foreign model that acts behind Ciprì and Maresco's formal choices, highlighting how the most significant difference can be traced on a thematic level. Subject, setting and plot, they all contribute – often in the forms of the grotesque – to a lucid and radical critique of Italian political and religious institutions. Finally, the study thus conducted will allow us to recognise *Il ritorno di Cagliostro* as an attempt to respond to today's need of the cinema for a return to reality.

Keywords

Mockumentary, intertextuality, spectator, biopic, reality.

Quando il Mockumentary si fa italiano: *Il ritorno di Cagliostro* sulla scia di *Forgotten Silver*

Emanuele Broccio

Tutti siamo capaci di inventare il futuro,
ma solo chi è saggio può creare il (proprio) passato
Nabokov, Vladimir

Strutturato intorno alla fusione tra le strategie estetiche del cinema del reale – che, a tratti, gli attribuiscono l'identità propria di un documentario – e segnali discorsivi che ne mettono, invece, in evidenza il carattere finzionale, *Il ritorno di Cagliostro* (Ciprì – Maresco 2003) va iscritto in quella categoria definita dalla critica 'mockumentary'. Pur essendo stata rilevata e discussa una notevole tassonomia rispetto alla definizione di questo genere (Roscoe 2006: 908) – all'interno della quale è comunque accordata una certa preferenza per il termine mockumentary (Formenti 2013: 23) e la sua versione italiana falso documentario – va tuttavia osservato come la diversa nomenclatura descriva in sostanza il medesimo oggetto, ovvero quel

corpus di prodotti audiovisivi di *fiction* che si appropriano di estetiche consuetamente associate al cinema del reale al fine di strutturarsi come documentari per tutto l'arco della propria durata, dichiarando al contempo di essere frutto della creatività di uno sceneggiatore attraverso spie del loro carattere fantastico. (Ibid.: 25)

Opere le cui tecniche di realizzazione sollecitano quindi una continua negoziazione da parte dell'orizzonte di attesa spettatoriale, portato a oscillare tra l'impressione di situazioni veridittive e il sospetto che quanto messo in scena sia di natura immaginaria. È l'alternanza di questi due sistemi, che caratterizza in modo dinamico il patto di comunicazione tra il testo filmico e lo spettatore, a strutturare il *Ritorno di Cagliostro*, legittimando quindi a includere nella categoria di mockumentary il secondo lungometraggio del duo registico siciliano. L'incipit dell'opera, collocato nel tempo della sua realizzazione, è affidato a un servizio tele-giornalistico che trasmette la notizia del ritrovamento di bobine contenenti per l'appunto *Il ritorno di Cagliostro*. Si tratterebbe di un film leggendario dei primi anni cinquanta di cui si era sempre supposta l'esistenza, interpretato dal divo hollywoodiano Errol Douglas per la regia di Pino Grisanti, e prodotto dalla Trinacria film, industria cinematografica tutta siciliana, fondata nel secondo dopoguerra dai fratelli La Marca che – sostenuti dal cardinale Sucato – abbandonano la fabbricazione di statue sacre per cimentarsi nella carriera cinematografica. Il telegiornale assume una duplice funzione, essendo, da una parte, un segno indicativo della produzione fattuale che diffonde la notizia come vera, e, dall'altra, un *medium* di forte impatto che garantisce al ritrovamento del film la risonanza che merita. Posto di fronte ad un evento di rilevante importanza mediatica formulato come vero, lo spettatore è inizialmente sollecitato a costruire il senso di quest'opera intorno a quello che, all'interno della descrizione dei processi costitutivi propri del documentario, è stato definito come «un énonciateur réel questionnable en termes de vérité» (Odin 2002: 133). Tuttavia, la successiva ricostruzione scenica della nascita della Trinacria, la casa incaricata di produrre il mitico film, sfuma una lettura orientata in senso documentaristico, rilevando invece il carattere finzionale attraverso degli attori chiaramente impegnati a interpretare un ruolo. Malgrado infatti la scelta di un ulteriore espediente del cinema fattuale, che si esplicita nell'utilizzo del bianco e nero per la ripresa di queste circostanze del passato, dalle immagini che narrano la genesi della Trinacria a quelle che mostrano le stesse riprese del film glorioso, la

finzionalità viene però svelata dal carattere grottesco che connota queste scene; grottesco che è poi una delle cifre costitutive dell'arte dei due registi.

Da questo punto di vista, se il ruolo dello spettatore è centrale nella designazione del senso di ogni prodotto audiovisivo (Fanchi 2005), tanto che potremmo dire che la storia della critica coincide, almeno a partire dalle osservazioni di Barthes sulla morte dell'autore (1967), con la storia della ricezione (Stam 2000: 229, Mayne 1993: 44), esso assume un ruolo di assoluta importanza nella definizione di un mockumentary che si gioca, per statuto, sul discrimine che separa il vero dal falso.

In linea con questo processo di incessante transazione del patto comunicativo, le immagini a seguire virano verso una struttura documentaristica che si alterna, fino a sovrapporsi, alle spie di finzionalità fatte emergere poco prima, esaltando in quest'opera

la capacità del cinema di costruire il proprio credito a partire dal rapporto tra costruzione finzionale e traccia del reale, tra ciò che alimenta la pratica del sospetto e ciò che costituisce un residuo ineliminabile di ogni atto del filmare. (Dottorini 2018: 61)

Tra gli elementi che concorrono a far prevalere nuovamente lo sguardo documentaristico, accreditando come autentico il contenuto filmico, di particolare efficacia sono le ricorrenti dichiarazioni di esperti cinematografici, tra cui vanno annotati gli interventi di critici in carne ed ossa come Gregorio Napoli e Tatti Sanguineti chiamati a interpretare sé stessi. La risonanza mediatica destata dalla scoperta di questo ritrovamento è dunque rafforzata dalla voce autorevole di questi studiosi odierni che investono di credibilità *Il ritorno di Cagliostro*, sottolineandone il valore artistico. A corroborare il senso di un prodotto proprio del cinema del reale contribuiscono quindi altri fattori. Innanzitutto la presenza scenica di presunti reperti dell'epoca in cui si svolgono i fatti, ritagli giornalistici del tempo ma anche video che ricostruiscono prima la storia di insuccessi filmici a tema religioso della Trinacria voluti dal cardinale Sucato, e poi l'ambizioso progetto

de *Il ritorno di Cagliostro*, documentando, per quella che viene annunciata come la risposta italiana al *Cagliostro* con Wells (Ratoff 1949), l'arrivo dell'attore Douglas dagli Stati Uniti e le aspettative mediatiche sul caso. Questi reperti, ancora una volta riesumati da critici odierni che discutono la scoperta, sono un espediente grazie al quale (prendendo in prestito le parole di Colombo all'interno di una disamina di Zelig)

alla veridizione si aggiunge l'affermazione di un valore della vicenda: le testimonianze cioè attestano non soltanto che la storia è autentica, ma anche che essa occupa a buon diritto un posto nella storia come memoria collettiva (1984: 54).

Un'istanza di veridicità sostenuta anche dalla studiata struttura dei titoli di coda che indicano come reali i personaggi che avevano maggiormente connotato il valore fattuale dell'opera, secondo l'identità, vera o fittizia, loro attribuita, mescolandoli però, in linea con uno svolgimento narrativo oscillante tra i due poli del vero e del falso, a quelli degli attori che spesso interpretano un doppio ruolo: si sottolinea così, portandola alle estreme conseguenze, la natura ibrida de *Il ritorno di Cagliostro*, che è poi la cifra più caratteristica del mockumentary, fondato sulla copresenza di reale e fittizio.

La pellicola si pone così nel solco sperimentale delle pratiche documentaristiche degli anni duemila da intendere come

luogo aperto e multiforme che necessita di essere attraversato e pensato, proprio perché è il luogo dove nuove e meno nuove forme di cinema entrano in gioco si ibridano, si sperimentano [...] in nome di una passione, di un *pathos*, di un sentire estremo, un desiderio profondo, che, come ha messo in evidenza Alain Badiou, ha attraversato il XX secolo e che si ripresenta oggi in nuove forme: la passione del Reale.(Dottorini 2018: 42)

In un'era come quella attuale, nella quale si registrano una produzione ed una diffusione di immagini senza eguali, la realtà ed il mondo possono essere rappresentati solo a patto di una manipolazione di quelle immagini, di un loro necessario attraversamento. Se nello scorso secolo l'arte cinematografica ha surclassato ogni altro tipo di espressione artistica, guadagnandosi la definizione di «occhio del Novecento» (Casetti 2005), etichetta che racchiude questa duplice valenza del cinema di percepire – assorbendole – ma anche di riflettere le istanze del reale, a partire dal nuovo millennio si impone l'urgenza di interrogare in modo inedito le immagini che a quel reale rinviano.

Grazie alle scelte attuate ne *Il ritorno di Cagliostro*, il duo registico va allineato all'*ensemble* di cineasti che nella contemporaneità hanno dato provadi come la contaminazione delle immagini sia operazione necessaria per investire di autenticità la rappresentazione di un qualsiasi evento.

E se è ormai noto il superamento di una concezione del cinema schematicamente binaria e fondata sul dualismo di una presa del reale e di una sua reinvenzione fantastica (Dottorini 2018: 27), riconducibile naturalmente al modello dei Lumiere e a quello di Méliès, «se oggi come non mai occorre mettere in discussione radicalmente queste due categorie, la loro esistenza separata e le definizioni che si sono susseguite nel corso della storia del cinema» (ibid.: 40), il mockumentary rappresenta allora una delle pratiche che portano alle estreme conseguenze la piena fusione di questi due piani che, accostati e sovrapposti, non hanno mai raggiunto un tale livello di sinergia come nel cinema contemporaneo.

E che l'opera di Ciprì e Maresco vada etichettata sotto il marchio del mockumentary, lo suggerisce anche e soprattutto la presenza in palinsesto di *Forgotten Silver* (Jackson 1995), mockumentary a tutti gli effetti da considerare il modello straniero più importante che agisce dietro le scelte formali e di contenuto dei due registi palermitani. Anzi, da un'analisi comparata delle due opere, emergono analogie così importanti da legittimarci a definire in termini genettiani *Il ritorno di Cagliostro* come una «parodia seria» (Genette 1982) di *Forgotten Silver*.

La prima analogia di un certo rilievo, che investe l'essenzialità delle opere coinvolte, è costituita proprio dall'elemento-cerniera di entrambe le storie che ruotano intorno al medesimo nucleo ideativo, ovvero il ritrovamento, nei due intrecci scenici, di bobine di film leggendari: *Il ritorno di Cagliostro* per l'appunto in Italia, e alcune pellicole in *Forgotten Silver* che attribuirebbero a Colin McKenzie, regista dimenticato della cultura neozelandese, le più importanti scoperte della cinematografia mondiale, fatto che condurrebbe in qualche modo a cambiare la storia della stessa cinematografia.

Senza potere del tutto ascrivere *Il ritorno di Cagliostro* al genere biografico, Ciprì e Maresco sviluppano comunque all'interno della loro pellicola alcuni elementi del mocku-biopic, ammiccando certamente all'operazione filmica di Jackson. Entrambe le opere infatti, pur ricostruendo vite fittizie, possono essere annoverate all'interno di una delle tre categorie di film biografici individuati da Venturelli (2003), quella focalizzata su eminenze del mondo artistico e culturale. Se il finto documentario neozelandese è completamente incentrato sul regista immaginario Collin McKenzie, anche *Il ritorno di Cagliostro* mostra una particolare attenzione alla riscoperta di personaggi importanti della settima arte del tutto immaginari. Parallelamente alla storia della casa produttrice Trinacria (con i fratelli La Marca che l'avrebbero fondata), a Grisanti, regista del film glorioso da tutti dimenticato, si ritrova quella dell'attore Errol Douglas venuto dagli Stati Uniti su interessamento dell'agente Cusumano per interpretare il personaggio di Cagliostro. Tra le diverse biografie immaginate, è quella di Douglas ad occupare la porzione filmica più importante, subordinando il resto dell'azione scenica alla sua vicenda professionale e umana.

Esattamente come in *Forgotten Silver*, a caratterizzare in senso autobiografico l'opera italiana è il largo uso che si fa del flashback rispetto alla storia di questo eccentrico e sfortunato attore americano in sequenze che ne ricostruiscono la vicenda tramite fotografie e brevi filmati di repertorio. E all'interno di questo fitto gioco di echi, il rimando più notevole al falso documentario di Jackson è costituito dall'utilizzo di uno stesso espediente: le tappe del passaggio di

Douglas in Sicilia sono commentate dalla moglie dell'attore statunitense durante la lunga intervista rilasciata dalla donna ormai invecchiata, così come in *Forgotten Silver* è la seconda moglie di McKenzie a ricostruire, sempre durante un'intervista, le vicissitudini dello sfortunato consorte. Apostrofata con nome e cognome e mostrata in un primo momento in immagini d'epoca in bianco e nero tratte da servizi televisivi che ne immortalano l'arrivo in Italia insieme al marito, Elisabeth Burnett durante l'intervista propone a sua volta, in pieno stile documentaristico, altri filmati di tipo amatoriale realizzati proprio da lei all'epoca dei fatti narrati. Si tratta di reperti visivi di forte impatto realistico che, rinunciando al bianco e nero fino ad allora utilizzato per le scene di ricostruzione del passato, risultano estremamente convincenti nella funzione di video amatoriali, attraverso riprese mosse e in qualche caso sfocate, e testimoniano il soggiorno di Douglas a Palermo, riprendendolo in occasioni di vita quotidiana per le strade del capoluogo siculo, mentre alcuni passanti attraversano lo spazio scenico non di rado fissando l'obiettivo. Niente suggerisce che possa trattarsi di un falso, e anzi il valore fattuale dei reperti è ulteriormente garantito dalla scelta dei due registi di mostrare le immagini in un piccolo riquadro color seppia affiancato a quello della moglie invecchiata di Douglas. Le dimensioni ridotte delle immagini, il cambio del colore – da bianco e nero a seppia – e il commento audio della donna hanno l'effetto di acuire il realismo e l'autenticità di quanto raccontato, dando allo spettatore la conferma che il Douglas mostrato in queste immagini non sempre messe a fuoco sia l'attore realmente vissuto e venuto in Sicilia nel 1950 per girare *Il ritorno di Cagliostro*.

Se è vero poi che il genere cine-biografico attinge alla dimensione eroica, raccontando la storia di personaggi che devono fronteggiare e superare una serie importante di ostacoli per affermare se stessi (Formenti 2013: 64), il parallelismo tra McKenzie e Douglas si fa ancora più evidente proprio rispetto alle traversie che i due protagonisti sono costretti ad attraversare: artefice di così tante innovazioni, McKenzie se ne vede sfuggire di continuo la paternità, per cadere nell'oblio collettivo; mentre Douglas, impegnato a interpretare un ruolo che lo

rilanci nel panorama del cinema internazionale, fallisce nel suo obiettivo perché vittima dell'altrui incompetenza, e finisce per schiantarsi al suolo, terminando i suoi giorni all'interno di un manicomio. Tuttavia, mentre per McKenzie vale l'assunto secondo cui «viene a mancare un approfondimento psicologico del personaggio e [...] s'impone allo spettatore un distacco emotivo dalle vicende umane presentate, inducendolo a rapportarsi con lo stesso "disinteresse" emozionale con cui ci si accinge a fruire un prodotto fattuale» (ibidem), nel caso di Douglas questa convergenza con il biopic di tipo tradizionale è smussata da talune incursioni negli stati emotivi dell'attore che suscitano una certa empatia spettatoriale. La connotazione, al contempo, farsesca e patetica dello sfortunato attore accosta la sua biografia ai biopic realizzati da quegli autori che nel cinema italiano degli anni zero «hanno scelto – in singolare sintonia – di abbandonare l'idolatria del cinema-verità e di usare piuttosto la strategia della maschera su un registro espressivo che oscilla fra l'allegorico e il grottesco» (Canova 2015: 483). *Il ritorno di Cagliostro* non è, del resto, quell'hoax realizzato da Jackson in modo così perfetto da indurre all'indomani della sua messa in onda una miriade di proteste mediatiche in Neo Zelanda (Roscoe-Hight 2006: 178-181; Chapple 1995: 26; Sadashige 1997: 938; Conrich-Smith 1998:58; Formenti 2013: 117), ma un'opera sparsa di spie che, anche nei segmenti maggiormente documentaristici, ne denudano volontariamente la natura finzionale. E, tuttavia, non si può negare la rilevanza di quegli elementi che lo descrivono a tutti gli effetti come un mockumentary, realizzato – sulla scia di *Forgotten Silver* – facendo abbondante ricorso alle strategie proprie del falso documentario, come emerso dai dati qui presentati. Malgrado infatti le differenze finora fatte emergere, ed altre ancora che si potrebbero segnalare e che dimostrano come il recupero contaminatorio – o il dialogismo intertestuale da cui parte la suggestione che crea l'influenza – consegna infine un'opera nuova, dotata cioè di una sua singolarità autoriale, malgrado tutto questo, il richiamo analogico tra le due opere sembra comunque ineludibile, e viene ribadito inoltre dalla medesima riflessione metacinematografica.

In linea con il cambiamento che apporterebbe alla storia del cinema l'attribuzione a McKenzie delle più grandi innovazioni cinematografiche, mettendo in discussione il ben più potente monopolio hollywoodiano, anche *Il ritorno di Cagliostro*, attraverso l'importanza data alle attività della Trinacria, contesta la fortuna e l'autorità di Cinecittà che tra l'altro viene esplicitamente citata. La prospettiva sottesa ad entrambe le polemiche è orientata lungo un asse revisionista della macrostoria del cinema da cui si ricava che essa sia legata, rispettivamente, a Hollywood e a Cinecittà dappprincipio per una serie casuale di eventi, e in seguito per il potere acquisito nel tempo dalle due industrie cinematografiche. La riflessione sulla settima arte viene condotta inoltre ricorrendo alla descrizione interna dei rapporti tra le parti costitutive della realizzazione di un'opera filmica. Mentre però, nell'ipotesto neozelandese, Jackson esplora il tempo anteriore alle riprese di un film, seguendo il filo dei non rari contrasti originati dall'ingerenza di alcuni produttori e la volontà autoriale del regista (Bordoni – Marino 2001: 83), Ciprì e Maresco spostano il baricentro della loro riflessione falso-documentaristica su un'altra problematica ricorrente nel mondo cinematografico, inscenando lo scontro tra l'attore protagonista ed il regista nelle incomprensioni tra Douglas e Grisanti, giacché nel caso italiano produttori e regista sono invece sulla stessa lunghezza d'onda, invischiati, come vedremo, nei medesimi contenziosi di matrice mafiosa.

Tra i tanti espedienti del cinema fattuale utilizzati da Ciprì e Maresco, è quello cui si fa ricorso nell'ultima parte del film che fa raggiungere il grado più alto alle istanze di veridicità e, contemporaneamente, segna il travisamento di maggior rilievo rispetto all'opera maestra neozelandese. Con un clamoroso colpo di scena, lo spettatore scopre che i fatti fino ad allora narrati sono solo una ricostruzione parziale della vicenda rappresentata che viene quindi intrecciata con accadimenti storici reali. Fa infatti irruzione davanti alla cinepresa un misterioso nano che – nei panni di un vero direttore di scena – svela come i più alti vertici della storia cinematografica isolana, dai fratelli La Marca al cardinale Sucato passando per il manager statunitense Cusumano che si incarica di condurre in Sicilia Douglas,

causandone la rovina, fossero tutti «uomini d'onore», collusi in realtà con il boss mafioso Lucky Luciano. Né più elogiativo è il commento sulla vera identità del regista Grisanti, «un paranoico con manie di persecuzione», mentre la vera vittima di questa intricata vicenda risulta essere proprio Errol Douglas di cui, come si è visto, una linea narrativa sviluppa un cine-biopic. È l'unico personaggio realmente dotato di qualità artistiche, emblema stesso della settima arte, a fare le spese, ignaro, dell'imbecillità umana che, nelle parole del nostro direttore di scena, «fa più vittime del terremoto di Messina», riferimento alla subcultura isolana di un evento di portata catastrofica. La scelta di questa svolta, che ha la portata di un'epifania, presenta diversi gradi di lettura. A livello cinematografico, oltre a insistere sul carattere veritiero dell'intera vicenda, risponde anche all'atteggiamento di critica e condanna dei due registi nei confronti degli effetti culturali della postmodernità filmica, già aspramente attaccata con spirito pionieristico ai tempi di Cinico TV. Contro la riproposizione di soggetti rassicuranti – perché già noti – da parte di un cinema contemporaneo di cui, nel significativo commento di apertura di Gregorio Napoli, sono indicate come emblema proprio le pecore (riprese sui luoghi che erano stati sede della Trinacria), Ciprì e Maresco indicano quale compito principale dell'arte cinematografica quello di occuparsi della realtà e del suo referente, secondo una tendenza della produzione artistica contemporanea già evidenziata e discussa dalla critica (Donnarumma-Policastro-Taviani 2008; Antonello-Musgnug 2009) anche nelle sue implicazioni filosofiche (De Caro-Ferraris 2012) nell'ultimo decennio. Alla luce di tale progetto, vanno lette le estetiche proprie del cinema fattuale che caratterizzano *Il ritorno di Cagliostro* come un mockumentary e l'intreccio con i fatti mafiosi realmente accaduti sull'isola. La risposta a certe pratiche cinematografiche della contemporaneità, dotate di trame narrative facili da seguire e che mettono in scena davanti all'occhio della cinepresa storie nelle quali sia semplice riconoscere i segni edulcorati della produzione filmica di massa, si concretizza polemicamente poi nel vuoto proposto dai due coraggiosi registi. Una carrellata di personaggi capaci di esprimersi solo in un idioletto semi incomprensibile, spesso balbuzienti, vittime di

tic nervosi, e generalmente inclini all'utilizzo di modalità aggressive come veicolo esclusivo di comunicazione, sembra essere a livello filmico l'unica dimensione plausibile della realtà sociale rappresentata. Un sentimento di desolazione che raggiunge una punta apocalittica nell'abbandono del povero Douglas agonizzante – allegoria di un'arte cinematografica anch'essa destinata a soccombere – in uno di quegli ambienti desertici tanto cari all'immaginario televisivo e cinematografico di Ciprì e Maresco.

Questo sentimento di sfiducia non riguarda solo la riflessione metacinematografica, ma genera anche la critica sociale sulla collusione della produzione siciliana con i vertici dell'organizzazione mafiosa. L'elogio della cialtroneria dei personaggi messi in scena e la loro simpatica e apparentemente innocente incompetenza cedono il posto ad un oscuro piano della criminalità organizzata. La denuncia è esplicita: niente in Sicilia sembra sfuggire al controllo dell'organizzazione mafiosa che si appropria di ogni attività lecita con scopo di lucro.

Collegando i fatti della Trinacria alla vicenda storica del mafioso Lucky Luciano, amico intimo del cardinale Sucato che permette di finanziare i fratelli La Marca, si chiama l'attenzione sul legame tra le sfere religiose e quelle criminali che in questo caso starebbero al vertice di importanti operazioni culturali. *Il ritorno di Cagliostro* si allinea così a una presa di coscienza della classe intellettuale siciliana che, per lo meno in campo letterario da Verga a Camilleri passando per Sciascia, «ha levato, da sempre, la sua voce di protesta contro la collusione tra mafia e potere costituito» (Privitera 2015: 33); un legame suggestivamente condensato nei versi di Ignazio Buttitta, noto poeta isolano, che attingendo alla voce del popolo ne esprimono l'amara consapevolezza:

la mafia e li parrini
si detturu la manu (1963)

Una verità ben nota alla cultura popolare meridionale ma a lungo lasciata ai margini della riflessione critica ufficiale, almeno fino ad una

sua recente quanto necessaria disamina (Ceruso 2010, Sales 2014). La dimensione di questo paradossale sodalizio in Cipri e Maresco si integra ad una visione di matrice lampedusiana complessivamente apocalittica del popolo siciliano, rappresentato – in questo caso – come incapace di rompere con quelle tradizioni di ordine illecito che ne hanno segnato tragicamente la storia. A sancire questo sentimento di sconforto e abbandono, che attraversa tutta la vicenda, è la consueta rinuncia alla figura femminile, interpretata – fatta eccezione per la moglie di Douglas – da uomini che ne vestono i panni in modo volutamente caricaturale e grottesco. Questa tecnica è particolarmente evidente nel ruolo della madre del cardinale Sucato: una creatura disumanizzata che – sfruttando una simbologia cara ai due registi – puzza in maniera insopportabile, ed oltre ad esibire un effettivo rovescio della femminilità si fa anche allegoria di una chiesa cattolica che ha smarrito in modo irrimediabile il ruolo di madre e guida spirituale dei suoi credenti. Si sottolinea così la dialettica sottesa a tutta la produzione filmica di Cipri e Maresco che «accents the disconnect between the official church and the people for whom it is supposed to provide sustenance» (Kathryn St. Ours 2011: 202-203).

Sembra dunque che le due parti in cui *Il ritorno di Cagliostro* potrebbe essere idealmente diviso, scandite dall'irruzione sulla scena del nano, raggiungano un punto di felice sintesi nelle parole conclusive di questo direttore di scena quando sottolinea la necessità di «mettere da parte la versione dei fatti [per] darne un'altra, forse meno eroica ed avventurosa ma più vicina alla verità e soprattutto più educativa rispetto alla natura umana». Mettere da parte, perché falso, tutto ciò che era stato raccontato come vero, significa che oltre gli effetti di veridizione prodotti dal genere documentaristico c'è un reale che non si lascia dissolvere nel gioco delle costruzioni artistiche, ma che da queste può essere reso visibile. Tale reale consiste nelle conseguenze che il potere mafioso esercita sulla vita isolana, tarpandone gli elementi di creatività e di iniziativa.

Non si tratta tuttavia di una chiusura disperata e cinica, infatti la stessa asserzione del nano rivela l'intento educativo di quest'opera filmica per un pubblico che sembra dimenticare – forse troppo in fretta

– errori e drammi storici del passato della Sicilia, come attestano certi segnali dell'attualità.

Bibliografia

- Antonello, Pierpaolo, Mussgnug, Florian, *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009.
- Bordoni, Andrea - Marino, Matteo, *Peter Jackson*, Milano, Il Castoro, 2001.
- Buttitta, Ignazio, "Lu trenu di lu suli", *Il treno del sole / storie, canti di protesta, canzoni in dialetto siciliano con traduzioni a fronte*. Eds. Roberto Leydi - Leonardo Sciascia, Milano, Edizioni Avanti, 1963.
- Casetti, Francesco, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Canova, Gianni, "Potere", *Lessico del cinema italiano II*, Ed. Roberto De Gaetano, Milano-Udine, Mimesis, 2015: 429-506.
- Chapple, Geoff, "Gone, not Forgotten", *Listener*, 2901 (1995).
- Colombo Fausto, "Leonard, o del falso: nota su Zelig di Woody Allen", *Comunicazioni sociali*, 6.1, (1984): 49-58.
- Conrich, Ian - Smith, Roy, "Fool's gold: New Zealand's 'Forgotten silver', Myth and National Identity", *Studies in New Zealand cinema*, Ed. Ian Conrich, London, Kakapo Books, 2009: 137-150.
- Ceruso, Vincenzo, *La chiesa e la mafia: viaggio dentro le sagrestie di Cosa nostra*, Roma, Newton Compton, 2010.
- De Caro, Mario, Ferraris, Maurizio (ed.), *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*, Torino, Einaudi, 2012.
- Donnarumma, Raffaele - Policastro, Gilda - Taviani, Giovanna, "Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno", *Allegoria*, 57, 2008.
- Dottorini, Daniele, *La passione del reale. Il documentario o la creazione del mondo*, Milano, Mimesis, 2018.
- Formenti, Cristina, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Milano, Mimesis, 2013.
- Fanchi, Mariagrazia, *Spettatore*, Milano, Il Castoro, 2005.
- Genette, Gerard, *Palinsesti*(1982), Torino, Einaudi, 1997.

- Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, New York, Routledge, 1993.
- Odin, Roger, *De la fiction*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.
- Privitera, Daniela, "Nel nome del Padre e del... padrino. Chiesa e mafia nella letteratura siciliana", *Italica*, 92.1, 2015: 33-42.
- Roscoe, Jane, "Mocumentary", *Encyclopedia of the Documentary*, New York, Routledge, 2006.
- Roscoe, Jane – Hight, Craig, "Forgotten Silver: A New Zealand Television Hoax and its Audience", *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*, Ed. Alexandra Juhasz, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006: 171-186.
- Sadashige, Jacqui, "Forgotten Silver by Sue Rogers, Peter Jackson, Costa Botes", *The American Historical Review*, 1997: 938-939.
- Sales, Isaia, *I preti e i mafiosi. Storia dei rapporti tra mafie e Chiesa cattolica*, Catanzaro, Rubbettino, 2014.
- Stam, Robert, *Film Theory: an Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing, 2000.
- St. Ours, Kathryn, "The Time-Image from Pasolini to Ciprì and Maresco", *Romance Notes*, 51. 2, 2011: 199-208.
- Venturelli, Renato, "Film biografico", *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1, 2003

Filmografia

- Il ritorno di Cagliostro*, Dir. Daniele Ciprì – Franco Maresco, Italia 2003.
- Forgotten Silver*, Dir. Peter Jackson, Nuova Zelanda, 1995.
- Cagliostro*, Dir. Gregory Ratoff, USA-Italia, 1949.

L'autore

Emanuele Broccio, studioso di letteratura italiana contemporanea, di letterature comparate e di cinema, insegna all'università in Francia. È autore di due monografie: *Tra amore e Resistenza. La drammaturgia di Beppe Fenoglio* (Il Mulino, 2017); *Dal corpo*

assediato alle macerie della memoria. La poesia di Jolanda Insana (Carabba, 2018). Ha collaborato a riviste come “Narrativa” e “Chroniques Italiennes”, pubblicando diversi saggi. Membro associato del CRIX (Centre de Recherches Italiennes) dell’Università Paris Nanterre, nel marzo 2017 ha ottenuto l’abilitazione francese a *Maître de conference* (Professore Associato) nella sezione di Italianistica.

L’articolo

Data invio: 31/05/2019

Data accettazione: 31/10/2019

Data pubblicazione: 30/10/2019

Come citare questo articolo

Broccio, Emanuele, “Quando il Mockumentary si fa italiano. *Il Ritorno di Cagliostro* sulla scia di *Forgotten Silver*”, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, Eds. R. Galvagno - M. Rizzarelli - M. Schilirò - A. Scuderi, *Between*, IX.18(2019), <http://www.betweenjournal.it/>